



## AVISO LEGAL

Título: *Para hablar necesito viento: oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*

Autores: Huamán, Carlos

Colaboradores del libro: Brutus H. Marie-Nicole (diseño de cubierta); Martínez Hidalgo Irma (diseño y edición de interiores).

ISBN: 978-607-30-9095-7

DOI: <https://doi.org/10.22201/cialc.9786073090957p.2024>

Trabajo realizado con el apoyo del Programa UNAM-PAPIIT-IN402319

Forma sugerida de citar: Huamán, C. (2024). *Para hablar necesito viento: oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510  
Ciudad de México, México.

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510  
Ciudad de México, México.  
<https://cialc.unam.mx>; <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>  
Correo electrónico: [cialc-sibiunam@dgb.unam.mx](mailto:cialc-sibiunam@dgb.unam.mx)

Los derechos patrimoniales del libro pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este libro en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional).  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- › Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# Para hablar necesito viento

Oración y canto quechua en las crónicas de  
Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma

Carlos Huamán



**CIALC**  
Centro de Investigaciones sobre  
América Latina y el Caribe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

SECRETARIA GENERAL

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

COORDINADOR DE HUMANIDADES

Dr. Miguel Armando López Leyva

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

DIRECTOR

Dr. Gerardo Torres Salcido

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Margarita Aurora Vargas Canales

JEFA DE PUBLICACIONES

Mtra. Leticia Juárez Lorencilla



PARA HABLAR NECESITO VIENTO

*Oración y canto quechua  
en las crónicas de Cristóbal de Molina,  
Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*

# PARA HABLAR NECESITO VIENTO

*Oración y canto quechua  
en las crónicas de Cristóbal de Molina,  
Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*

CARLOS HUAMÁN



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE  
MÉXICO 2024

Esta obra fue arbitrada por académicos en el sistema doble ciego con el aval del Comité Editorial del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la UNAM.

Investigación realizada gracias al Programa de la UNAM-PAPIIT-IN402319 *Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas*, cuyo responsable es el Dr. Carlos Huamán López.

**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.**

**Nombres:** Huamán, Carlos, autor.

**Título:** Para hablar necesito viento : oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma / Carlos Huamán López.

**Otros títulos:** Oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma.

**Descripción:** Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2024.

**Identificadores:** LIBRUNAM 2235982 | ISBN 978-607-30-9095-7.

**Temas:** Poesía religiosa quechua – Historia. | Canciones folclóricas quechuas – Historia. | Quechuas – Ritos y ceremonias. | Quechuas – Perú. | Molina, Cristóbal de, activo Siglo XVI – Crítica e interpretación. | Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Juan de. Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú – Crítica e interpretación. | Guamán Poma de Ayala, Felipe, activo 1613 – Crítica e interpretación. | Perú – Historia – Conquista, 1522-1548.

**Clasificación:** LCC PM6308.2.H83 2024 | DDC 898.3—dc23

Diseño de cubierta: Marie-Nicole Brutus H.

Diseño y edición de interiores: Irma Martínez Hidalgo

Primera edición: junio de 2024

Fecha de edición: 14 de junio de 2024

DR © 2024 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán  
04510, México, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE  
Torre II de Humanidades, 8° piso, Ciudad Universitaria  
04510, México, Ciudad de México  
Tel.: (55) 5623 0211 al 13  
<http://www.cialc.unam.mx>

ISBN: 978-607-30-9095-7

DOI: <https://doi.org/10.22201/cialc.9786073090957p.2024>

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

## Índice



Introducción.....	9
I. Oraciones o plegarias quechuas en las crónicas de Cristóbal de Molina.....	19
Una vida controversial.....	19
Los copistas de Molina.....	22
El tono y el sonido del mundo.....	27
Oraciones o plegarias.....	28
Rasgos de las oraciones o plegarias de Cristóbal de Molina ...	29
II. Oraciones o plegarias quechuas en <i>La Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú</i> , de Santa Cruz Pachacuti.....	49
Noticias del autor y las motivaciones de su escritura.....	49
La escritura y los escritores anexos.....	57
Aproximaciones a las oraciones de Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua.....	65
III. Cantos quechuas en las “corónicas” de Guamán Poma.....	85
Los conflictos de un “idólatra”.....	85
La escritura de las <i>corónicas</i> y su contexto.....	87
La escritura de Guamán Poma.....	96
Poesía, música y danza quechuas en Guamán Poma.....	101
Uaco.....	108
Canciones laborales.....	111

Haylle .....	113
Araui .....	116
Uaricza .....	123
Aray haraui .....	125
Uarmi uaca .....	126
Quirquiscatan mallco .....	127
Saynata .....	128
A manera de conclusión.....	133
Bibliografía .....	137

## Introducción<sup>1</sup>



### I

La aproximación a las oraciones o plegarias y cantos quechuas registradas en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma atraviesa por el problema de la escritura, la configuración del sentido discursivo en algunos casos, con evidente intensión poética— y su traducción.

Si revisamos la historia cultural y política del universo quechua, veremos que, mucho antes de la invasión europea entre los siglos XII y XVI, su territorio ya había sido ocupado por otras civilizaciones con alto desarrollo cultural, social, político y económico: se trataba de las Caral, Paracas, Chavín, Nazca, Mochica, Huari, Pucara, Tiahuanaco, Chimú, Huanca y Virú. Sin duda, el hecho implicó conflictos violentos por el dominio territorial y, obviamente, por el político y el cultural. De ese proceso se conoce poco; sin embargo, la revisión del fenómeno a través de las lenguas en contacto en el territorio otorga datos que explican la naturaleza de una sociedad multicultural en convivencia —tensa o pacífica— y muestra al universo quechua como un ámbito heterogéneo y diverso. En la actualidad, conocemos un total de cuarenta y ocho lenguas vivas —la mayoría nativas de la selva peruana—; diecisiete de estas conforman variantes de la lengua quechua. Esto

<sup>1</sup> El volumen se realizó con el apoyo del proyecto PAPIIT IN 402319, titulado “Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas”, DGAPA-UNAM.

significa que, antes de la llegada de los españoles en 1532, las lenguas y culturas andinas eran muchas más. Algunas fueron desapareciendo o mezclándose con otras en diversas etapas de su historia. Claro que la llegada de los españoles causó un impacto tremendo. A través de la imposición cultural, militar y religiosa —extirpación de idolatrías— se pretendió desaparecer diversas expresiones socioculturales.

La captura y asesinato del Inca Atahualpa, acaecida en Cajamarca el 26 de julio de 1533, dio inicio al cruento sometimiento del mundo inca. A partir de entonces, se desataron diversos acontecimientos que explican la permanente tensión política y cultural en la región. Por ejemplo, —durante los siglos XVI y XVII se desarrollaron alrededor de ciento doce rebeliones en contra de los abusos del conquistador— el exterminio de los nativos y la prohibición de su lengua y religión bajo el argumento de “ydultras”. Entre los movimientos sociales nativos más representativos de protesta y oposición al hispano se encuentra el *Taki unquy* de 1560, liderado por Juan Choqne. Este fenómeno social se manifestó desde Ayacucho y Huancavelica, pasando por Cusco, hasta La paz, en Bolivia. Más tarde se desarrollaron los levantamientos liderados por Juan Santos Atahualpa, entre 1742 y 1752, por José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru), 1780 y 1781, y por Túpac Katary en 1782.

La tensión sociopolítica se sostenía en el continuo esfuerzo por destruir al universo quechua y, por lo tanto, a las otras culturas desarrolladas en el medio andino. Manuel Burga señalaba que, del siglo XV al XIX, existieron etapas de admiración por lo europeo en las que “lo Andino —a pesar de estar muy presente— se disimula o se oculta para sobrevivir”.<sup>2</sup> Dicho fenómeno —a nuestro entender— constituye parte de una estrategia de sobrevivencia sociocultural. La tensión generada por la Conquista al enfrentar lo quechua y sus descendientes (andinos) con lo criollo, se manifiesta con singular violencia hasta la actualidad.

<sup>2</sup> Manuel Burga, “Lo andino hoy en el Perú”, *Quehacer*, núm. 128 (2001): 64.

## II

Es preciso recordar que las crónicas del Nuevo Mundo fueron realizadas por europeos o mestizos. Los motivos de esta escritura son diversos, pues dependen del interés del lector a quien estaba destinado y a la intención del escritor. Por ejemplo, *El diario* (1492-1493) de Cristóbal Colón —el cual conocemos a través de fuentes indirectas o de fray Bartolomé de Las Casas, quien transcribió pasajes enteros en su *Historia de las Indias* (1527-1559)—, donde se entremezclan la relación del viaje con el imaginario medieval europeo, estaba destinado a los reyes católicos. Su intención era justificar el supuesto éxito de su viaje. El Almirante apela a la ambición hispánica por el oro y las riquezas de lo que él consideraba las tierras ignotas del Lejano Oriente para solicitar apoyo a su estrambótica empresa. Así, las crónicas de Indias se caracterizan por entremezclar la fantasía medieval cristiana con la relación de la inusitada realidad experimentada por los europeos. La narración del descubrimiento será seguida por la de la Conquista. *Las cartas de relación* (escrita entre 1519 y 1526) de Hernán Cortés (1485-1547) o *La historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo (1496-1584) evidencian que su objetivo consiste en exigir la restitución de los derechos que los conquistadores consideraban merecer dada su actuación en la Conquista. En suma, se pretende legitimar un reclamo económico.

Por otra parte, la literatura colonial demuestra que la historia no siempre la escriben los vencedores; existe también una escritura formulada desde la lengua del conquistador que, de cierta manera, da voz a los vencidos, a los de abajo.

Su trabajo apunta a resolver la incapacidad del discurso ibérico de recoger la experiencia auténtica de lo americano. Puesto que lo dicho por el relato etnocéntrico jamás podrá dar cuenta de las profundas hibridaciones entre lo indígena y lo europeo, entre lo oficial y lo no oficial, Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala tratan de explicar lo que resulta

de la reubicación de los actores indígenas y españoles dentro de marcos lingüísticos, culturales y económicos diversos, que no responden a una dominación totalmente jerarquizada, en los cuales lo indio y lo cristiano negocian de un modo más equilibrado de lo que muchos están dispuestos a admitir.<sup>3</sup>

Los cronistas no son escritores profesionales que pretenden configurar los parámetros de una literatura occidental; devienen cronistas porque necesitan relatar los hechos que les permitan justificar sus exigencias. El problema al que se enfrentaron resulta evidente: cómo narrar lo inverosímil. Las crónicas de Indias se caracterizan por ser textos donde lo verídico —el discurso histórico— se entrecruza con lo ficcional y autoficcional —el discurso literario— y la pretensión económica —el discurso legal—. Debido a ello los cronistas conforman un grupo por demás particular.

A la crónica del “descubrimiento” y de la conquista militar sucede la de la Colonia, es decir, la relación de la conquista espiritual y de la imposición de un nuevo orden en los territorios sometidos. Aquí aparece, por primera vez, un contradiscurso de la empresa colonial. Los frailes encargados de llevar a cabo la conquista espiritual —aspecto que legitimaba moral y teológicamente la empresa militar y política— desarrollaron una escritura que, de alguna manera, se enfrentó a la conquista política y económica. Aparece, pues, una primera fisura en el discurso hegemónico que caracteriza al realizado por el vencedor.

La crónica de Indias responde a la norma histórica según la cual los vencedores son quienes escriben la historia; sin embargo, debido a la contradicción teológica-moral surgida por la escritura de la conquista espiritual, esta da lugar a la aparición de un discurso elucubrado desde la visión del vencido. De manera obvia, se trata de un discurso indígena

<sup>3</sup> Marcelo José Cabarcas Ortega, “Occidentalismo en la balanza: colonialidad y modernidad en Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega”, *Revista Adelante-Ahead* 11, núm. 1 (2022): 45.

influido por la visión occidental. Las crónicas de Indias plantean, de esta manera, una serie de problemas teóricos que es merced analizar, reflexionar y discutir.

Por principio de cuentas debemos asentar que la escritura, desde el punto de vista de los vencidos, fue factible sólo a partir de cierto grado de occidentalización. Las culturas prehispánicas no poseían la escritura; por lo tanto, la correspondiente indígena colonial supone un grado de contaminación cultural. Se trató, en consecuencia, de una escritura que recupera la visión de los vencidos a partir de una situación acotada por el poder colonial. Sobre este asunto nos ocuparemos más adelante.

A la conquista militar siguió, casi de manera inmediata, la espiritual. Así como los mercenarios se repartían, mediante encomiendas, las riquezas naturales y los cuerpos de los indígenas, las distintas órdenes religiosas que conformaban al clero español se dispusieron a repartirse las almas de esos mismos indios. La conversión de los infieles, un concepto fundacional de la cultura ibérica surgida de su lucha contra los infieles —judíos y moros—, vio, en los nuevos territorios descubiertos y dominados, un campo fértil para continuar con su labor de “salvar al mundo”. Ahora bien, queda evidente que no es lo mismo convertir a un infiel conocido —judío o musulmán— que a uno sobre el cual todo, absolutamente todo, resulta desconocido. Así, la conquista espiritual católica exigía un conocimiento de cosmovisiones *otras* totalmente alejadas del pensamiento judeocristiano que fundamentaba la mentalidad eurocéntrica.

La Corona impuso a la lengua española como única; sin embargo, en virtud del interés por conocer —para convertir— a la población nativa, los intelectuales encargados del orden político y religioso debieron aprender las lenguas originarias. Al hacerlo, evidentemente, entraron en contacto con las culturas andinas. Por tanto, a través de ellos resulta posible conocer la otra versión de la Conquista. Por ejemplo, Juan Díez Betanzos y Araos (1510-1576), un personaje cercano a Francisco Pizarro aprendió quechua con la finalidad de redactar *Suma*



y narración de los incas (escrita entre 1542 y 1557), uno de los primeros intentos por dar a conocer al público español aquella maravillosa sociedad que había sido vencida por el coraje y valor de los conquistadores. Esa misma intención motivó a Pedro Cieza de León (1518-1554) a escribir su famosa *Crónica del Perú* (redactada entre 1540 y 1550).

No debe extrañarnos la existencia de una literatura histórica de la Conquista. La gloria de dicha empresa exigía que el público europeo conociese a la cultura sometida. Y así, la intención por exagerar su hazaña exigía la exaltación de la cultura vencida. Ahora bien, lo que sí debería sorprender es la existencia de una literatura contrahegemónica mediante la cual los indígenas —o sus descendientes ladinos y mestizos— criticaban el discurso moderno que intentaba legitimar la Conquista y, sobre todo, cuestionar los métodos mediante los cuales se regía políticamente al Nuevo Mundo.

En otro plano, se observa además que dicho impacto nunca fue asumido pasivamente por el hombre indígena, como suele ser en todo proceso de transculturación. Prueba de ello es la enorme cantidad de páginas escritas por cronistas indígenas y mestizos, donde se observa una tensión traductiva muy particular que da bases para pensar en la hipótesis de una incipiente incorporación estética de la traducción en el siglo XVI como estrategia para la fundación del contradiscurso hispanoamericano.<sup>4</sup>

Un hijo de Manco Inca que había colaborado con el dominio español colonial escribió una carta al rey Felipe II de España en 1570. En *Relación de cómo los españoles entraron en Birú y el subceso que tuvo Manco Inca en el tiempo que entre ellos vivió*, su autor Titu Cusi Yupanqui (1526-1570) denunciaba los manejos poco éticos y, sobre todo,

<sup>4</sup> Roberto Viereck Salinas, “Felipe Guamán Poma de Ayala: cronista indígena, traductor literal”, Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (Roma: Bagatto Libri, 2012), 86.

contrarios a los intereses reales que llevaban a cabo los españoles encargados de gobernar, en nombre del rey, los territorios andinos. En dicha carta aparecen los tópicos que fundamentarán la visión guamanponiana: los indios no se oponen al rey español —un hecho que niega la Conquista— ni al papa —un aspecto que niega la conquista espiritual—; los indios se oponen a la mala administración llevada a cabo por un cúmulo de ineptos y corruptos.

Finalmente, es imposible no aludir a una obra escrita de manera paralela a las *Corónicas: Los comentarios reales de los Incas* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Esta resulta una lectura obligada para comprender al Ande colonial y, sobre todo, a la región andina antes y después de la llegada de los europeos. En ese sentido, se plantea como una visión paralela a la de Guamán Poma. La diferencia entre ambos, sin embargo, queda más que notoria. Garcilaso es un mestizo; Guamán Poma de Ayala, un indio ladino.

Mientras Garcilaso, sujeto mestizo, busca mediante suturas homogeneizadoras construir lo que Cornejo llama “un discurso de la armonía imposible”, un sincretismo entre las dos mitades de su herencia personal y cultural, la Inca y la hispánica, Guamán Poma, sujeto migrante, no intenta fusionar códigos andinos y occidentales, sino que se desplaza discursivamente entre esos dos polos diferenciados.<sup>5</sup>

Las crónicas de la Colonia tienen, por tanto, dos polos. La del indígena ladino, en otras palabras, la del educado y formado en la cultura europea, y la del indígena mestizo, el ya mezclado con la sociedad europea. El ejemplo puntual del primer caso personifica, obviamente, a Guamán Poma de Ayala, quien trabajó durante décadas como ayudante indígena en las campañas de extirpación de idolatrías. Para el segundo, el Inca Garcilaso de la Vega representa al mestizo con antepasados

<sup>5</sup> Carlos García-Bedoya, “Guamán Poma: de la visión de los vencidos a la fundación del discurso letrado andino”, *Letras* 91, núm. 133 (2020): 37.

indígenas que, por este motivo, entiende que su función reside en la de servir como un puente cultural que permita, a los europeos, entender cómo eran las culturas sometidas. De manera evidente, se trata de dos posturas distintas y de dos orígenes distintos.

En este contexto cabe señalar a Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, quien forma parte de los cronistas indígenas de la raigambre de Guamán Poma, tanto por su condición de indígena como por los motivos que le llevaron a escribir *La Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (¿1613?). Su trabajo sobresale por conservar las huellas de la memoria nativa evangelizada de su tiempo, al igual —aunque con cierta particularidad— que el trabajo cronístico de Cristóbal de Molina, autor de la *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas* (escrita probablemente entre 1575 y 1576). Se trata de un cronista español que se apropia de la lengua y cultura quechua y, en su búsqueda por evangelizar, como buen quechuólogo, recupera oraciones que, en nuestro tiempo, merecen un estudio apropiado.

En tal sentido, nuestro trabajo plantea interrogantes relacionadas con la naturaleza de las oraciones y los cantos. Si consideramos que las lenguas de la época no tenían normas establecidas para su escritura, debemos cuestionar: ¿cuál fue la solución escritural planteada por estos cronistas? Dado que se trata de recopilaciones de la voz nativa, ¿cómo es que se representa esa voz o voces en un contexto abigarrado y dominado por la violencia política, militar y religiosa? Finalmente, ¿cuál es el aporte de las crónicas —en especial las que se ocupan del registro de oraciones y cantos— al conocimiento de su contexto?

Este trabajo parte por considerar que, pese a la violencia ejercida por los extirpadores de idolatrías con la finalidad de desaparecer la lengua, la cultura y la cosmovisión quechuas, estas resistieron e incluso se fueron introyectando, lenta pero inexorablemente, en el entramado discursivo dominante. Eso explica las razones por las que no fue posible transformar una sociedad a gusto de la iglesia y la política militar hispana; en esa orientación, el mundo conquistador también tuvo que

reajustarse al medio en que se implantó. Por esta razón, el uso de la lengua quechua fue decisivo para evangelizar y cambiar la visión nativa del vencido o para defender y proyectar la(s) cultura(s) nativa(s).

La estructura de este análisis se divide en tres capítulos. El primero está destinado al estudio de las oraciones recuperadas por Cristóbal de Molina. Ahí se discute la naturaleza de la escritura quechua y su traducción. En el segundo se lleva a cabo una aproximación al contenido de las oraciones, la participación del emisor dialogante, la intensidad y el carácter final de las oraciones recogidas por Santa Cruz Pachacuti. El tercero se ocupa de los rasgos lingüísticos de la obra de Guamán Poma de Ayala y el estudio de las diversas vertientes poético-musicales que el autor recuperó en sus “corónicas”, como manifestación oral de los nativos quechuas de su tiempo.

Debe quedar claro que el estudio se limita a las vertientes musicales cuyas letras (versos) aparecen en sus corónicas. Sabemos bien que al interior de su trabajo el autor hace referencias a canciones de diverso tipo, las cuales van desde los cantares históricos hasta los líricos; hay también aquellos que no cuentan con letras (versos) y que sólo fueron aludidos.

En todo este proceso fue fundamental nuestro trabajo académico en el mundo quechua andino y nuestra condición de nativo quechua-andino.

## I. Oraciones o plegarias quechuas en las crónicas de Cristóbal de Molina



### UNA VIDA CONTROVERSIAL

Respecto a la biografía de Cristóbal de Molina, el cuzqueño, la información resulta escasa y confusa. De hecho, establecer el lugar, fecha de nacimiento y muerte ha sido prácticamente imposible. Al respecto se han proferido diversas y variadas aseveraciones no siempre convincentes. La revisión de su biografía fue, hasta hace poco, dispersa y poco confiable. Julio Calvo y Henrique Urbano anotan, por ejemplo, que “el chileno Thayer Ojeda pretendió reunir en un solo personaje lo que años más tarde se probó ser dos autores distintos”.<sup>1</sup> Por su parte, Carlos A. Romero sostenía que, muy probable, haya habido dos Cristóbal de Molina. Uno de ellos autor de la *Relación*, un párroco y eximio orador conocedor de la lengua quechua. Al parecer, la confusión se produjo debido a la llegada al Cusco, en esos años, de varios integrantes de la familia Molina.

La versión más confiable y aceptada por la crítica refiere que Cristóbal de Molina nació en la ciudad de Baeza, España. Además, la diligencia de Porras Barrenechea, quien llevó a cabo la revisión de diversos documentos originales, señaló que Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, habría nacido en 1529 y fallecido en el Cusco el 29 de mayo de 1587.

<sup>1</sup> Henrique Urbano, “Introducción a la vida y obra de Cristóbal de Molina”, *Cristóbal de Molina, Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas* (Lima: Fondo Editorial Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología, 2008), xii.

Los testimonios aportados por Berrechea<sup>2</sup> confirman que no se trata de un personaje mestizo o criollo.

Algunos datos encontrados en documentos dispersos relacionados con Molina revelan que estuvo ligado a la parroquia del Hospital de los Naturales de la ciudad del Cusco, el cual había sido fundado por Garcilaso de la Vega (padre) en 1556, año en el cual Molina llega a la ciudad andina. Se conoce, además, que ocho años después de su arribo al Cusco —en 1564—, fue nombrado párroco del mencionado Hospital. También se sabe que un lustro después de este nombramiento, Molina forma parte de los expertos en asuntos indígenas vinculados a los proyectos de Francisco Toledo, Virrey del Perú (1569-1581). Es probable que haya sido elegido por este debido a su fama de lenguaraz conocedor del quechua y las expresiones culturales del mundo sometido. Sin duda, la empresa del Virrey estaba vinculada a su necesidad de conocer la configuración sociocultural y política del universo inca. Por consiguiente, era imprescindible entender cómo se fue constituyendo el entramado jerárquico en el proceso histórico nativo, sus normas sociales, la relación de esta con la naturaleza y sus dioses.

Otro pasaje importante en la vida de Cristóbal de Molina radica en su intervención, junto al jesuita Alfonso Bárcena, en el bautizo de Túpac Amaru I, realizado apenas unas horas antes de su ejecución. Señala Antonio de la Calancha que Túpac Amaru I “redújose al bautismo con extraña devoción, i gran conformidad con la voluntad de Dios, aunque en la cárcel no se quiso bautizar”.<sup>3</sup> En ese testimonio Calancha señala que Molina fue uno de los personajes que logró convencer a Túpac Amaru I para que renunciase a su religión “pagana” y optase por la fe cristiana. A pesar de este hecho, y no obstante el ruego de Francisco Lartaún, obispo del Cusco, y de otros sacerdotes, el Virrey

<sup>2</sup> Raúl Porras Berrechea, *Los cronistas del Perú (1528-1610)*, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1986), 353.

<sup>3</sup> Antonio de la Calancha, *Crónicas del Perú, Crónica Moralizada*, vol. 8 (Lima: Ignacio Prado Pastor, 1976), 1883.

Francisco de Toledo ya había tomado la decisión de quitarle la vida horas después de su conversión. La ejecución se realizó en la plaza de armas del Cusco en 1572.

Durante el recorrido que Francisco Toledo realizara entre 1568 y 1575 por el territorio conquistado, Molina fue nombrado visitador eclesiástico de la provincia. Este cargo contribuyó a capitalizar sus conocimientos históricos del mundo quechua y a reunir información para escribir su *Relación* y el extraviado libro *Historia de los Incas*. Dichas tareas le fueron encargadas por el Obispo Lartaún, quien se había establecido en el Cusco en junio de 1573.

Respecto al libro extraviado se sabe que fue consultado por diversos cronistas. Por ejemplo, por Pedro Sarmiento de Gamboa para escribir *Historia Índica* en 1572. A esto se agrega la confesión de Cabello de Balboa, personaje que aceptó haber copiado varias páginas del extraviado libro, sobre todo las relacionadas al origen de los incas.<sup>4</sup> El hecho demuestra que el libro efectivamente existió.

Otro hecho singular en la hoja de vida de Molina es su participación en el Tercer Concilio Limense de 1582,<sup>5</sup> al cual asistió en calidad de quechuólogo, traductor de catecismos y elaborador de cartillas y sermones. Sin embargo, señala Henrique Urbano que posiblemente la auténtica razón de su participación haya sido su interés por reclamar “ciertos derechos y mercedes, para las ocho parroquias del Cuzco”.<sup>6</sup> Se debe señalar también que el mencionado concilio estuvo marcado por las disputas entre Albornoz, recién nombrado visitador general del obispado de Lima, y Sebastián Lartaún, obispo de dicha ciudad. Molina no tuvo oportunidad de exponer su trabajo con amplitud debido a que un malestar le obligó a abandonar el evento. El deterioro de su

<sup>4</sup> Miguel de Cabello de Balboa, *Miscelania antártica* (Lima: Instituto de Etnología, 1951), citado en Urbano, “Introducción”, xxii.

<sup>5</sup> Urbano, “Introducción”, xxiii-xxvii.

<sup>6</sup> *Ibid.*, xxvii.

salud obedecía a una enfermedad que le cobraría la vida el 29 de mayo de 1585.

Antes de que se escribiera la *Relación y la Historia de los incas* se conocían otros textos cuya ambición era abordar la historia del complejo universo sociocultural conquistado, en especial la historia de los incas. Por ejemplo, *Suma y narración de los Incas* (1551) de Juan de Betanzos, libro encargado por el virrey Antonio Mendoza, y *Crónica del Perú* (1553) de Cieza de León, quien centra su atención en la labor de los jefes de poblaciones lacustres en conflicto donde el Inca Viracocha intervenía como mediador. En ese sentido, la *Relación de las Fábulas y ritos de los Incas en el tiempo de su infidelidad* de Cristóbal de Molina tiene vínculo con la de Betanzos debido a que su autor, un conocedor de la lengua quechua y su cultura, sustentó su obra en las noticias de los indios, las cuales fueron recopiladas y sistematizadas por este cuando fungió como cura de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios en el hospital de los naturales del Cusco.

#### LOS COPISTAS DE MOLINA

La revisión de la escritura de *La relación* evidencia que el nivel de conocimiento de la lengua quechua que poseía el autor —o sus coadyuvantes— no era similar al dominio de la lengua española. Si bien el manejo de la lengua nativa resulta aceptable, se observan limitaciones o descuidos que provocan desencuentros o enredos léxicos provocados por la construcción, a veces intrincada, del sentido discursivo. En ese sentido, Enrique Urbano anota que:

Por lo general el quechua del manuscrito es correcto, pero hay variaciones como la de Chapay-guanlo (palabra mal transcrita; en otro lugar Chupayguayllo) o ayllu (en otros lugares aullu, aylluy, aillu), más frecuentes que las del español (aunque también existe el doblete chácara y chakra). Habría que matizar el adjetivo “correcto” que acabo de utilizar:

es correcto en cuanto a que las vacilaciones de algunos nombres parecen ser más propios de la realidad que del capricho o ignorancia de Molina.<sup>7</sup>

En la época, las normas de escritura en quechua no estaban sistematizadas, ni estandarizadas, de tal manera que la informalidad permitía cierta libertad de registro; en ese contexto, la comparación que hacen Calvo y Urbano respecto de las incorrecciones de algunos vocablos corresponde cierta. El hecho explica que la lectura del texto por parte de un quechuahablante revela la necesidad de una reinterpretación que reajuste y reescriba ciertos vocablos mal registrados por la desubicación de letras, la anómala unión de vocablos, la fusión o errónea división silábica de vocablos vecinos, etcétera.

De hecho, el problema se explica por una cuestión histórica. Antes de la llegada de los españoles, el universo inca ya era un territorio en el que los escenarios urbanos se caracterizaban por su heterogénea composición sociocultural. Ya el lingüista Rodolfo Cerrón demostró que la lengua de los incas era el puquina, no la lengua quechua ni el aymara;<sup>8</sup> sin embargo, estas eran las que utilizaban la mayoría de los pobladores en las diversas regiones. Visto así, el imbricado panorama multilingüe andino explica las dificultades para estandarizar la escritura del quechua.

Retomando el asunto de la traducción, es preciso considerar que las variantes sonoras del lenguaje hablado “con tantos matices prosódicos como el quichua” mueven el sentido y no permiten un acercamiento correcto al original. Esta complicación, de manera indudable, obedece “a la corrupción de la lengua incaica, desde el primer siglo, por la

<sup>7</sup> Urbano, “Introducción”, LXVII.

<sup>8</sup> Rodolfo Cerrón-Palomino, *Las lenguas de los incas: el puquina, el aimara y el quechua* (Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2013); Rodolfo Cerrón-Palomino, “El quechua ‘del ynga’ según testimonio de los primeros cronistas”, en Juan Carlos Godenzzi y Carlos Garatea (coords.), *Literaturas orales y primeros textos coloniales*. Tomo I, (Lima: Fondo Editorial PUCP/Ministerio de Educación, 2017), 83-103.

audición deficiente y por la ortografía europea, en la paralela incuria de la tradición oral, del mestizamiento idiomático y de las copias descuidadas”.<sup>9</sup> Tal situación propició que la oralidad indígena no fuese de forma cabal trasladada a la escritura española. Se trataba, en síntesis, de dos sistemas lingüísticos cuya traducción, en especial el de la lengua quechua o *runa simi*, resultaba sumamente difícil.

La traslación de la voz a la escritura provocó la aparición de soluciones varias y con resultados disímiles. Una de estas consistía en que el lector podía observar las aclaraciones al interior de la traducción, constituían un apoyo contextual que ofrecía información para el mejor entendimiento del mensaje. Esta solución escrita, la cual seguía el impulso de la práctica oral, era un recurso que completaba los vacíos que la escritura no podía llenar en la traducción. Si bien en la oralidad el tono decide de alguna manera el sentido de la expresión, en la escritura resulta casi imposible registrarlos, por lo que el traductor creyó conveniente llenar dichos vacíos con aclaraciones o precisiones realizadas entre paréntesis. En ese sentido, el ejercicio de Molina permite que el lector tenga una mayor cantidad de información y, por ende, ayuda al entendimiento del significado del discurso.

Por otro lado, se conoce que muchos secretarios hacían la labor de copistas o transcritores de relatos orales en quechua para apoyar a las autoridades militares o eclesiásticas en la extirpación de idolatrías. Rodolfo Cerrón anota que, en ese rubro, debe inscribirse a los ayudantes de Guamán Poma, de Cristóbal Choquecasa, de Martín de Santa Cruz y, obviamente, a los de Cristóbal de Molina, ya que “uno de ellos fue seguramente el copista anónimo de los originales desconocidos de los *Ritos y fábulas de los incas* de Cristóbal de Molina” (1573).<sup>10</sup> Las huellas dejadas por el copista de Molina dan cuenta de que se trataría

<sup>9</sup> Ricardo Rojas, *Himnos quichuas* (San Salvador: Universidad Nacional de Jujuy, 1994), 366.

<sup>10</sup> R. Cerrón-Palomino, “Escribas semiletrados o iniciadores del castellano bilingüe andino: el caso del copista de Cristóbal de Molina”, *Lexis* 40, núm. 2 (2016): 223.

de un secretario semiletrado desconocido. El hecho se puede rastrear a través de la revisión de las construcciones oracionales, en cuyo interior se observan diversos disloques gramaticales y semánticos, además de vacíos que bien pueden considerarse como pasajes inentendibles o carentes de significado para el copista o el transcriptor original —por lo menos, considerando las variantes quechuas y el desplazamiento lingüístico observado en ese tiempo—.

Es necesario tener presente que en esa época se estableció una política de castellanización que suponía la creación de escuelas para ladinos. Así que el papel de los personajes —en especial de curacas o personal destinado a la administración de la justicia—, formados para poseer la lecto-escritura hispana, era el de fungir como puente entre las sociedades en tensión, apoyando a los representantes de la iglesia, a los curas.<sup>11</sup> En ese sentido, anota Cerrón, a diferencia de las escuelas indígenas mexicanas —como la dirigida por Bernardino de Sahagún en Santa Cruz de Tlatelolco—, las tareas de copiado generalmente estaban destinadas al personal formado desde la infancia por los religiosos hispanos.

En efecto, ante la conquista del imperio mexica y la imposición del cristianismo, la cultura y la sociedad se vieron exigidas a un reacomodo que Sahagún veía necesario. Este fenómeno fue similar al ocurrido en el Imperio incaico, mismo que se percibe en los documentos de la época. “La caligrafía de estas copias —señala Cerrón—, corresponde a la practicada en los comienzos del siglo XVII, y en los que habrían participado, según unos, dos o tres copistas”.<sup>12</sup> El manuscrito de Molina estaba incluido en las obras que mandó reunir el famoso extirpador de idolatrías, Francisco de Ávila, las cuales se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid en un solo volumen, cuyo registro numérico

<sup>11</sup> Entre los colegios destinados a la castellanización de los descendientes de la élite privilegiada inca estaban el Príncipe (1618) y San Borja (1621), mismos que cerraron aproximadamente en 1767.

<sup>12</sup> Cerrón, “Escribas”, 227.

corresponde al 3169. Se trata, pues, de un texto con muchos errores de transcripción, debido al limitado o precario conocimiento de la lengua quechua.

Ricardo Rojas, al publicar sus *Himnos quichuas* en 1994, da cuenta del proceso de traducción de ciertos textos antiguos, una especie de cantos religiosos que habían sido registrados por Molina y por Santa Cruz Pachacuti y, además, algunas plegarias recogidas en el noreste argentino. Señala que, desde un inicio —cuando se descubrieron las crónicas de Molina y Pachacuti— las traducciones fueron disímiles; todas ellas exigían una mayor aproximación a la versión original. En esos años las traducciones de Clemente R. Markham,<sup>13</sup> Urteaga-Romero<sup>14</sup> y J. A. Rosas<sup>15</sup> se consideran las más importantes; sin embargo, las traducciones posteriores tuvieron una mayor aproximación al sentido original. Así, las realizadas por Julio Calvo y Henrique Urbano (2008) merecen destacarse por su acercamiento al sentido discursivo quechua. En todo esto es pertinente resaltar que, entre las diversas ediciones de la *Relación* de las que da cuenta Henrique Urbano, el *Catálogo de manuscritos de América existentes en la biblioteca Nacional* (1933) y la versión editada por Horacio Urteaga y Carlos A. Romero, *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú* (1916), ameritan distinguirse debido a su prolijidad y esmero. Del mismo modo, la edición realizada por Francisco A. Loayza, *Las dos crónicas de Molina* (1943), y la de Henrique Urbano, *Crónicas de América* (1989), resultan textos imprescindibles para comprender la historia de las crónicas en el Ande colonial.

<sup>13</sup> *Narratives of the rites and law of the Incas* (Londres: Hakluyt Society, 1873).

<sup>14</sup> Cristóbal de Molina, *Relación de la Fábulas y ritos de los Incas* (Lima: 1916).

<sup>15</sup> Rojas, *Himnos*.

## EL TONO Y EL SONIDO DEL MUNDO

Otra de las razones para las confusiones o malos registros de la lengua quechua radica en que la interpretación de la naturaleza de esta no considera su rasgo onomatopéyico ni la imposibilidad de registro con las limitadas grafías del alfabeto hispano. La amplia gama de alófonos quechuas que este no podía registrar representaba un escollo. Las grafías se convirtieron en camisa de fuerza para dicha lengua. En tal sentido, en la escritura, el universo sonoro quechua cambia y se somete a los limitados rasgos sonoros hispanos. De hecho, la audición y el registro oral del sonido del mundo quechua representado en su onomatopeya no le es familiar a la audición del hispano. Este fenómeno tiene repercusiones en otros campos, pues se debe tener en cuenta la prohibición de lo nativo como recurso de “limpieza” de los extirpadores de idolatrías. Recordemos que, en la visión del conquistador, la verdad viaja por escrito y en lengua hispana, a similitud de la palabra del supremo que llega mediante la Biblia, por lo que oír la lengua quechua, básicamente oral, estaba asociado a lo prohibido o profano, a la idolatría y, por lo tanto, a lo falso, mentiroso, carente de valor. Considerando lo anterior, el problema de la escritura quechua y su traducción atraviesa por reajustes semánticos y sonoros a los que se aludirán más adelante.

Ahora cabe detenerse un momento para aclarar la incursión del tono como un factor primordial en la configuración del sentido discursivo. Con este fin se cita a Anna Gruscynska Ziotkoska, quien al respecto manifiesta:

el término quechua *Taki*, usado por los cronistas con mucha frecuencia, se intercambia con: ‘canto’, ‘bayle’ o ‘danza’ españoles. En los contextos, en los cuales aparece el *Taki*, resulta, como ya lo mencioné antes, que se trata del tono ceremonial. Aunque dicho término no diferencia la forma de la presentación.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Anna Gruscynska Ziotkoska, *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 1995), 22.

Así, el tono refiere a un término que no fue ajeno a la música y a la danza quechuas. Incluso el Inca Garcilaso de la Vega señalaba que es el rasgo melódico característico de cada canción. La permanencia, continuidad y curvaturas en la configuración musical eran rasgos que no debían olvidarse, pues “no podían decir dos canciones diferentes por una tonada”.<sup>17</sup> A este respecto, se precisa que el tono es un “modelo melódico rítmico que desempeña la función de un signo simbólico en la transmisión social de la información”.<sup>18</sup>

A partir de lo anterior, se puede señalar que los mensajes de las oraciones o plegarias están configurados en tono melódico ceremonial. Esto quiere decir que el rasgo melódico musical de cada plegaria está apoyado en la música de intensidades moderadas que parecerían expresiones habladas con tonalidades semiplanas. Estas se someten al contexto ceremonial que implica, por un lado, relaciones de poder sacro y, por otro, sometimiento y dependencia. Debemos centrarnos en la relación discurso-tono para considerar las equívocas fusiones de palabras o sílabas correspondientes a vocablos vecinos, además de la presencia de otras mal escritas o transcritas. Esto permitirá comprender cuál es el origen de la confusión y la historia del problema que nos ocupa.

#### ORACIONES O PLEGARIAS

Las oraciones o plegarias reunidas por Molina representan una especie de alabanzas o imploraciones al ser divino. Estas guardan similitud con los “salmos hebreos conocidos bajo el nombre de David, o las plegarias helénicas, algunas atribuidas a Homero; semejante unos y otras a los de nuestro repertorio, cuyas piezas se asocian a nombre de incas

<sup>17</sup> Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales* (México: Porrúa, 1990), 86.

<sup>18</sup> Garcilaso, *Comentarios*, 86.

famosos, así Manco Cápac y Sinchi Roka”.<sup>19</sup> El aspecto que interesa resaltar como un factor de diferencia es que los himnos y las plegarias andinas han sido recogidos bajo el sello de la tradición oral.

A decir de Ricardo Rojas, se trataría de “himnos [que] han debido ser coros litúrgicos”.<sup>20</sup> Como se observa en la oración titulada *A todas las huacas*, se da a entender que la población indígena —incluido el Inca— festejaba bailando en la fiesta del año nuevo: “podemos comprobar en ellos la idea de un Dios supremo sobre otros dioses menores (Pachamama o Huayra) y ver que a estos se los invoca en oraciones análogas del noreste argentino, también en lengua quichua y conservados por la tradición oral hasta nuestros días”.<sup>21</sup> En general, existe un consenso entre los críticos para denominarlas oraciones, término que tiene cierta proximidad semántica con la plegaria, la cual se caracteriza por manifestarse como una deprecación o súplica humilde y ferviente para pedir algo. Esto se halla estrictamente relacionado con el carácter de los textos que analizaremos, ya que además representaba —según explica el DRAE— la “señal que se hacía con las campanas de la iglesia al mediodía para que todos los fieles hiciesen oración”.

#### RASGOS DE LAS ORACIONES O PLEGARIAS DE CRISTÓBAL DE MOLINA

Ya hemos señalado que las oraciones de Molina difieren en su traducción del quechua al español y, por lo tanto, guardan mensajes disímiles en su configuración total. Por lo anterior, una aproximación a estas implica considerar que, detrás de la escritura de las *Relaciones*, existió un interés político e ideológico que justificó la presencia española, la

<sup>19</sup> Rojas, *Himnos*, 361.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 368.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 362.



invasión y las consecuentes prohibiciones y descalificaciones al universo cultural quechua.

Molina manifestaba que los testimonios recogidos por él provenían de personajes cuya memoria se respaldaba en la vivencia directa. Desde ese punto de vista, manifiesta que “hice cantidad de algunos viejos antiguos que vieron e hicieron en tiempo de Wayna Qhapaq y de Waskar Inqa y Manqu Inqa hacer las dichas ceremonias y cultos, y algunos maestros y sacerdotes, de los que en aquel tiempo eran”.<sup>22</sup> No señala si tuvo conocimiento de otras versiones de los relatos, canciones, oraciones o plegarias. De haber sido así, seguramente hubiéramos podido comparar y seguir el derrotero de las versiones “originales” y sus reajustes.

A pesar de los testimonios directos registrados queda preciso prestar atención a las rupturas, los disloques, los confusos registros y las traducciones que la crítica aglutina bajo la denominación “escritura caótica”. Al respecto, parafraseo a Urbano cuando dice que esto denota, de manera obvia, un tratamiento ideológico mimético —observable también en los casos de los textos de Santa Cruz Pachakuti y Guamán Poma—, por lo que la modificación no escapa de tener un sesgo ideológico catequizante. “De hecho, hay razones para poner en la balanza tanto la existencia de la acomodación en quechua de conceptos occidentales como lo contrario”.<sup>23</sup> En tal caso, es necesario esclarecer el uso e implicaciones simbólicas de *Tiqsi Wiraqochan* o *Wiraqochan*, personaje central en la mayoría de las oraciones o plegarias registradas por Molina.

En el primer impulso discursivo de la *Oración primera al Hacedor* (Primera estrofa) se lee:

<sup>22</sup> Cristóbal de Molina, *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas* (Biblioteca Nacional de Madrid), *Manuscrito-03169*, fragmento 2r.

<sup>23</sup> Urbano, “Introducción”, LXXXI.

<i>Ah, Tiqsi Wiraquchan!</i>	¡Oh, Viracocha, Origen del mundo!
<i>Qaylla Wiraquchan!</i>	¡Eterno Viracocha!
<i>Tukapu, Aknupu Wiraquchan!</i>	¡Vestido de galas, glorioso Viracocha!
<i>Kamaq, churaq</i>	Creador nuestro, que ha dispuesto todo

[...]

En la lectura, el nominativo *Wiraquchan* (Viracocha) constituye un término nebuloso en su real significado debido a que, a la llegada de los españoles, las prohibiciones bajo el sello de las idolatrías fueron el motor avasallador de religiones, lenguas y culturas nativas, en especial las relacionadas con el mundo inca. No había proximidad en la interpretación de este último, pues para el Inca el universo estaba constituido por las parcialidades que gobernaba. En tal sentido, las nominaciones a los dioses eran distintas dependiendo de las lenguas y los atributos de estos. Guamán Poma decía que *Wira Qucha* fue la nominación utilizada para designar a los ancestros.<sup>24</sup> Betanzos señala que *Wira Qocha* era *Qun Titi Wira Qucha*, el que reunía las cualidades de lo masculino y femenino. Esa cualidad hizo posible que fuera el creador del cielo y la tierra.<sup>25</sup> *Wira Qocha* es quien continúa a este debido a que, en su creación, dejó al cielo y la tierra en oscuridad. *Wira Qucha*, conformado por cuatro personalidades, creó entonces al sol, a la luna y a las estrellas. Por su parte, Molina alude a varios relatos. Uno de ellos cuenta “en Tiahuanaco el Hacedor empezó a hacer la gentes y naciones que en esta tierra hay, y haciendo del barro cada nación pintándoles los trajes y vestidos que cada uno había de traer y tener”.<sup>26</sup> En otra fábula señala que el Hacedor tuvo dos hijos: *Ymanymana Wira Qucha* y *Túqapu Wira Qucha*. En lengua nativa, al Hacedor se le nombra

<sup>24</sup> Felipe Guamán Poma, *El Primer Nueva Corónica y buen Gobierno* (México: Siglo XXI, 1980), 49.

<sup>25</sup> Juan de Betanzos, *Suma y narración de los incas* (Madrid: Ediciones Polifemo, 2004), 32.

<sup>26</sup> Molina, *Relación*, *Manuscrito-03169*, f. 2r.

*Pacha yachachi* o *Titi Wira Quchan*. En este aspecto, y considerando las resignificaciones, Jan Szemeninki y Mariusz Ziółkowski manifiestan que “para el siglo XVI estos dioses son, ante todo, *Wira Qucha*, con sus numerosos atributos, tales como *Pacha yachachiq*, *Pacha kamaq*, *Túnapa*”,<sup>27</sup> mismos que desaparecieron o tienen poco uso.

Si fuésemos a interpretar los vocablos en términos semántico-gramaticales tendríamos en cuenta lo siguiente: se trata de un vocablo compuesto por dos semas 1) *Vira*: grasa y 2) *Qucha*: lago, gran depósito de agua en tierra honda. Sin embargo, considerando que los vocablos no siempre denotan lo que indica la composición vocálica, no es posible deducir que *Vira cocha* signifique lo que genera la juntura de ambos términos. En la dinámica de la comunicación, las expresiones presentan un significado particular en el uso social, el cual es moldeado o formalizado por su contexto. Por el manejo semántico del término proyectado hasta la actualidad y por lo que significa o significaría —dependiendo del tono con que se emita el término—, *Viracocha* refiere a una personalidad única con cualidades particulares y poder. A nuestro parecer y, teniendo proximidad a la lengua quechua, *Viracocha* significa Soberano, tal como lo señalara Juan A. Rojas:

Olvidaba advertir que el nombre de “*Wirak’ocha*”, he traducido por el vocablo “soberano”, pues éste u otro similar puede expresar una significación aproximada, en el caso empleado como atributo de la divinidad entre los incas. Los que esa palabra traducen por “Hacedor o creador”, están equivocados, porque éstas en K’hichwa corresponden a “*Ruak’* y *Kamak’*”. Además, el vocablo “*wirak’ocha*”, si se interpreta en su sentido estrictamente literal, significa: “laguna gorda”.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Jan Szeminski y Mariusz Ziółkowski, *Mitos, rituales y política de los incas* (Lima: Ediciones lector, 2018), 53.

<sup>28</sup> Rojas, *Himnos*, 396.

Volvamos a nuestro fragmento de análisis. En la expresión “*Ah, Tiqsi Wiraquchan!*” de la oración primera, se observa la interjección “ah”. Como bien se sabe, esta representa admiración, sorpresa o pena en castellano. Si nos detenemos en su traducción, constataremos que se trata de otra interjección exclamativa. Ambos —ah y oh— no existen en la lengua quechua. La expresión pudo haberse traducido como *qo* o *qa*, que en quechua implican admiración. Por lo tanto, desde el primer vocablo se sospecha que, en la recuperación de las plegarias u oraciones quechuas, se plantea una mirada hispana o se ajusta a ese interés. Si continuamos desgranando la emisión, se ve que *Tiqsi* significa base, fundamento, principio, mundo. En ese decantamiento —y teniendo en cuenta su contexto discursivo— “*Ah, Tiqsi Viracocha*” —a excepción del exclamativo— bien podría significar lo que Molina señala: “¡Oh, Viracocha, Origen del mundo!”; sin embargo, también puede ser traducida como “*Qo! Willaqocha mundo*”. La emisión que continúa amplía y detalla algo más de la personalidad del Viracocha, el sujeto poderoso: “*Qaylla Wiraquchan!*” (¡Eterno Viracocha!).

Se desconoce el significado de *Qaylla*. Probablemente, se trate de un derivativo de algún vocablo quechua o un préstamo lingüístico. El término pareciera invitar a traducir como gran o grandioso. Debemos tener en cuenta lo siguiente: en quechua existe el término *haylli* o *qaylli* que, de acuerdo con Guamán Poma, remiten al festejo —cantado— de triunfos en los que se alude a personajes más representativos del imperio, entre ellos, de manera obvia, a los incas —sobre este asunto nos ocuparemos más adelante—. Si los términos señalados fuesen derivados o familia de *Qaylla*, entonces se trataría de una exclamación a la fortaleza del soberano Viracocha. Más adelante, en la emisión se lee “*Tukapu, Aknupu Wiraquchan!*” (¡Vestido de galas, glorioso Viracocha!). Si desgranamos lo señalado en partes, se advierte que *Tukapu* alude al bordado, mientras que *aqnupu* a un vestido bello. El verso completo dice “*Tukapu, Aknupu Wiraquchan!*” (¡Vestido de galas, glorioso Viracocha!); se observa que el emisor enumera una prenda con

bordado y otra de singular belleza. Visto así, la emisión se entendería como el laborioso Viracocha que convierte al mundo en *tukapu* y *aqnupu*. No se trata, entonces, de un soberano que ordena solamente, sino que, además, hace posible la armonía del mundo, como si este fuera un tejido, una vestimenta agradable para el universo que gobierna y, por lo tanto, también para sus descendientes o coterráneos.

Cierra la emisión con “*Kamaq churaq*” (Creador nuestro, que ha dispuesto todo). De nuevo, la emisión se desborda, va más allá de la intensión textual. Si se revisa su sentido semántico, *Kamaq* refiere a “con exactitud” y *churaq* a “el que pone”, por lo que la traducción sería: “el que pone o dispone lo justo”. En tal sentido, ajustando el impulso armónico de la emisión, la traducción toma la siguiente forma:

<i>Ah, Tiqsi Wiraquchan!</i>	¡Qo, Viracocha mundo!
<i>Qaylla Wiraquchan!</i>	¡Gran soberano!
<i>Tukapu, Aqnupu Wiraquchan!</i>	Soberano del tejido, del encantador vestido [[del mundo].
<i>Kamaq, churaq</i>	aquel quien dispone lo justo.

Obvio que nuestra traducción difiere de la de Molina. La oración que ofrece el cronista es la siguiente:

<i>Ah, Tiqsi Wiraquchan!</i>	¡Oh, Viracocha, Origen del mundo!
<i>Qaylla Wiraquchan!</i>	¡Eterno Viracocha!
<i>Tukapu, Aqnupu Wiraquchan!</i>	¡Vestido de galas, glorioso Viracocha!
<i>Kamaq, churaq</i> [...]	Creador nuestro, que ha dispuesto todo

No hay, pues, una traducción que satisfaga de manera plena. Además de los vacíos generadores de confusión en las traducciones e incluso en el entendimiento del mensaje en quechua, existen otros factores histórico-culturales que se deben tener en cuenta a la hora de leer o escuchar las oraciones. Nos centraremos en algunas de ellas con el fin de

adentrarse en su interpretación. Las partes que continúan a la oración citada aluden a las cualidades sobrenaturales del soberano. Uno de sus principales atributos reside en su capacidad para crear al hombre o a la mujer con sólo nombrarlos:

“ <i>Qhari kachun, warmi kachun nispa</i> ”,	Quien ha dicho “Haya hombre, haya [mujer”,
<i>Llut’aq, ruraq</i>	quien modelándonos del barro, oh [Hacedor,
<i>kamasqayki, churasqayki</i>	nos has plasmado y puesto en este [mundo.
<i>qasilla, qispilla kawsamusaq</i>	así, sólo así, viviré tranquilo y seguro.

Teniendo en cuenta que, en la tradición oral de esa época, se consideraba que el ser humano fue concebido de una piedra, parecería que la alusión al creador de hombres aludido en el fragmento se asemeja a un pasaje bíblico, no a la memoria mítica quechua nativa. Guamán Poma manifiesta que *Wiraqucha* fue quien formó a los hombres de piedra, les dotó de una lengua y una cultura, además de leyes que los hacían vivir en respeto.<sup>29</sup> Por su lado, Jan Szemeninki y Mariusz Ziólkowski, al hablar de la creación del hombre y su proceso histórico, señalan:

Los humanos de las dos primeras épocas son *wary* —piedras vivas, pero diferentes, ya que los primeros se visten de hojas y aran, y los segundos en cueros de animales, y tienen edificios de piedra llamados *pukullu* y rezan como si fueran cristianos, un rezo que se repite en muchas fuentes: ¡Alma del mundo! ¿Dónde estarás?, las siguientes dos, comparten construcciones de piedra, ya de casas. La tercera época se llama simplemente gente bárbara, una que no tiene centros ordenados de poder, y la cuarta —Gente de guerra o Gente del tiempo de guerra. Ambas comparten una vida en un mundo desordenado.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Guamán, *El Primer*, 49.

<sup>30</sup> Szeminski y Mariusz, *Mitos*, 63.



Hasta aquí hemos observado lo siguiente: 1) Una suerte de apertura con halago al soberano a través de la enumeración de ciertas cualidades y características del personaje Viracocha. 2) Reconocimiento de actos que dan lugar a solicitudes a favor de un aparente sujeto colectivo. El hecho implica un sometimiento al soberano. A excepción de la oración nueve, las recopiladas por Molina tienen esas características. Para el primer caso, baste ejemplificar con la oración dos —Oración para que se multipliquen las gentes—, cuando dice:

<i>¡Wiraquchan!</i>	¡Oh, Viracocha!
<i>Qhapaq Quchan!</i>	¡Poderoso Señor!
<i>T'itu Wiraquchan!</i>	¡Inescrutable Viracocha!
<i>Wallpay wana Wiraquchan!</i>	¡Diligente Viracocha!
<i>Tukapu, Aknupu Wiraquchan!</i>	¡Vestido de galas, glorioso Viracocha! <sup>32</sup>

El halago, con calificaciones continuas, trasciende las posibilidades de cualquier esfuerzo y realización humana. Así, el emisor edifica y fortalece al héroe, dotado de inmarcesibles nervios de poder sobrenatural: “Inescrutable”, “diligente”, tan bello como un *tucapu* o un *aknupu*.

Espíritu similar guarda por ejemplo la oración cuatro:

conmigo y dadnos perpetua vida; para siempre tenednos de tu mano; y esta ofrenda recíbela a dondequiera que estuvieres, ¡Oh Hacedor!

<sup>32</sup> Otra oración para que multipliquen las gentes. Molina, *Relación*, 59.

Viracochan, capaccochan, titu, Viracochan! Hualpayhuana Viracochan, tucapu acnupu Viracochan! Runa yachachuchun, huarma yachachuchun, mirachun llacta pacha. Casilla quesilla cachun. Camascayquita huacaychay, hattalliy. Imay pachacama, hayccay pachacama.

Declaración desta oración

¡Oh Hacedor! Que haces maravillas y cosas nunca vistas, misericordioso Hacedor grande, sin medida; multipliquen las gentes y haya criaturas y los pueblos y tierras estén sin peligros, y éstos a quien diste ser guárdalos y tenlos de tu mano para sécula sin fin.

<i>Oh, Wiraquchan!</i>	¡Ay, Viracocha!
<i>Kusi, usapuq, hayllipuy</i>	¡Oh, Dichoso, Venturoso y
<i>Wiraquchayá!</i>	Victorioso Viracocha!
<i>Runa khuyaq, maywaq,</i>	Tú que te apiadas de los seres humanos y con [ternura les amas. <sup>33</sup>

Sería inconcebible un Dios con derrotas, sumido en pobreza e infeliz. La perfección sacra lo pone al centro de la dicha y la ventura, las cuales se manifiestan con amorosa piedad para los débiles e imperfectos humanos. Se trata, pues, del supremo enamorado. Esto se explica por el uso del término *maywaq* (renglón 4), que en quechua significa enamorado o aquel que provoca el amor. Además de lo antes señalado, ese rasgo representa uno de tantos que se anotan como apertura de halago permanente en la fase primera de las oraciones.

Ahora bien ¿qué ocurre en la fase dos de éstas? Si bien los halagos iniciales dan peso y carácter al personaje, la etapa siguiente acentúa el embeleso inicial seguido por pedidos o ruegos. Veamos un fragmento de la oración cinco:

<i>Oh, Wiraquchayá!</i>	¡Oh, Viracocha!
<i>Tiqsi Wiraquchayá!</i>	¡Ay, Viracocha, Origen del mundo!
<i>Wallparillaq,</i>	El que hace maravillas,

<sup>33</sup> Otra oración. Molina, *Relación*, 65.

¡Oh, Viracochan! Cusi usapoc hayllipoc Viracochaya! Runa cuyac, mayhuac, Caymi runa, yana, huacha, queso, runayqui, camascayqui, churascayqui, casi quesilla camuchun huarmanhuan, churinhuan. Chincanta, ama huattequintahuan, yuyaychichun. Unay huata causachun, mana acllaspa, mana (16v) ppitista, micumuchun, upyamuchun.

Declaración

¡Oh, Hacedor!, dichosísimo, venturosísimo Hacedor, que has misericordia y te apiadas de los hombres, cata aquí tus hombres y criados pobres, malaventurados, que tú hiciste y diste ser; apiádate de ellos, que vivan sanos y salvos con sus hijos y descendientes, andando por camino derecho, sin pensar en malas cosas. Vivan largos tiempos, no mueran en su juventud, coman y vivan en paz.

<i>kamaq, churaq.</i>	creador nuestro, que ha dispuesto todo.
<i>Kay urin pachapi mikhuchun, upyachun», ñispayque</i>	Tú que dijiste: «Que en esta tierra, es fértil, coman y beban».
<i>Churasqaykikta, kemasqaykikta,</i>	Que aquellos a los que has puesto en [este mundo,
<i>mikhuynin yachachun;</i>	a los que has hecho a tu semejanza,
<i>papa, sara,</i>	sepan encontrar el alimento;
<i>imaymana mikhunan kachun.</i>	que haya papas y maíz [para todos]
<i>Ñisqaykita kamachiq, mirachiq,</i>	y toda clase de comida.
<i>mana muchunanpaq.</i>	Dispón lo que te decimos, [Señor], y [multiplícalo
<i>mana muchuspa qanta ñinanpaq.</i>	para que no haya hambrunas.
<i>Ama qasachunchu, ama</i>	para que estando sin penurias te creamos,
<i>chupichichunchu.</i>	Que no hiele ni granice tanto.
<i>Qasilla waqaychamuy.</i>	Ven a protégenos, Señor, en tu sosiego. <sup>34</sup>

Nótese que la intencionalidad del discurso cambia con relación a la parte primera. En la emisión se abre un *kiqllu* (rajadura) que se acrecienta en el discurso conforme se desarrolla la súplica. Ya no se trata de referir con un reconocido halago a Viracocha, sino de aproximarse a él con un “tú” tan próximo que el lector verá que el intermediario

<sup>34</sup> Otra oración. Molina, *Relación*, 68-69.

Oh, Viracochaya, Ticsi Viracochaya! hualparillac, camac, churac. “Cay urin pachapi micuchun, upyachun”, ñispa. Churascayquicta, camascayquicta micuinin yachachun; papa, sara, imaymana micunchan cachon. Ñiscayquita camachi, mirachic, mana muchuncanpac. Mana muchuspa canta yñincampac. Ama casachunchu, ama chupichichunchu, casilla huacaychamuy.

Declaración

¡Oh, Hacedor!, Señor de los fines del mundo, misericordioso que das ser a las cosas y en este mundo hiciste a los hombres que comiesen y bebiesen, acreciéntales [los alimentos] y frutos de la tierra; y las papas y todas las demás comidas que criaste multiplícalas, para que no padezcan hambre ni trabajo, para que todos te crean; que no hiele ni granice; guárdalos en paz y en salvo.

se ubica a la altura del supremo. Obsérvese en el texto que este conoce la obra tanto como el mismo *Viracocha*, por eso manifiesta: “aquí en el mundo de abajo coma y beba lo que puso Viracocha para su alimentación: papa, maíz y toda clase de comida”. No hay cabida para pensar que el colectivo referido es capaz de producir sus propios alimentos. Se trata, por consiguiente, de establecer una marca vital de dependencia de Viracocha, el único creador y dador de vida, el que multiplica y reparte los alimentos, da salud y cuida del dolor.

Se trata de un personaje de inconmensurable poder que, por eso mismo, se manifiesta mediante el otorgamiento de la luz. Se hace la luz que alumbraba cuando el supremo Viracocha lo dice, y así puede dar salud a los seres, incluido al Inca. Esto también ocurre cuando en la oración seis —Oración al Sol— señala:

<i>Wiraquchayá!</i>	¡Ay, Viracocha!
<i>“P’unchaw kachun, tuta kachun”</i>	Tú que dijiste:
<i>nispaq niq.</i>	“Que haya día y haya noche”,
<i>“Paqarichun, illarichun», nispaq”</i>	Tú que hablando propusiste: “que nazca el día y salga el sol”.
<i>niq.</i>	
[...]	
<i>Qasilla, qispilla P’unchaw,</i>	¡Oh Día!, que discurre tranquilo y seguro,
<i>Inka, runa yana michisqaykikta</i>	al Inca, a la grey humana que te sirve, a los [que apacientas,
<i>killariy, k’anchariy.</i>	alúmbralos de noche, ilumínalos de día. <sup>35</sup>

<sup>35</sup> Oración al Sol. Molina, *Relación*, 69-71.

“Viracochaya! Ppunchau cachun, tuta cachun”, “ñispac ni. Pacarichun, illarichun”, ñispac nic. Ppunchau churiyquicta, casillacta, quespillacta, purichic; runa rurascayquicta [ccanchay] (17r) ccanchaychun, cancampac, Viracochaya! Casilla quesilla ppunchau, Inka runa yana michiscayquicta, quillariy, canchariy. Ama oncochispa, ama nanachispa, casicta quespicata huacaychaspa.

Declaración desta oración

¡Oh, Hacedor!, que diste ser al Sol y después dijiste haya noche y día, amanezca y esclarezca, salga en paz; guárdale para que alumbré a los hombres que criaste, ¡oh Hacedor!

Un fragmento de la oración siete ejemplifica mejor esta cualidad. Una vez más, la intervención de un tercero —entre Viracocha y el Inca— da a entender que, en tanto intermediario, cuenta con la posibilidad de hacer de puente entre ambos sujetos, disímiles en poder, pero decisivos en la vida del resto de los hombres, entre ellos, de los vasallos. En la oración se demuestra que Viracocha hizo al Inca y a los hombres, lo que devela la jerarquía de poder.

<i>Ñuqapaq churasqaykikta,</i>	A quien dispusiste para mí,
<i>Inka kamasqaykikta</i>	al que plasmaste como Inca,
<i>Qasilla, qispillakta waqaychamuy.</i>	Haz por preservarlo, tranquilo y seguro.
<i>Runan, yanan yachachuchun,</i>	Que los hombres, sus vasallos, jamás lo [olviden. <sup>36</sup>

En la oración ocho se acentúa el pedido a Viracocha al señalar que sea el Inca —su creación—, y su descendencia, quienes cuiden a los hombres. Ese cuidado es extensivo a los lugares de cultivo y animales. Hasta el momento, pareciera que el mundo quechua no tuviera un particular conocimiento del universo que habita, tampoco hace referencia a los diversos dioses nativos que posibilitan la vida. Se limita a señalar a Viracocha como el hacedor de todo. Pareciera que los dioses hubieran

¡Oh, Sol! Que estés en paz y en salvo, alumbra a estas personas que apacientas; no estén enfermas, guárdalos sanos y salvos.

<sup>36</sup> Oración por Inga. Molina, *Relación*, 71-72.

Ah, Viracochan, ticsi Viracochan, hualpayhuana Viracochan, hatun Viracochan, tarpaca Viracochan. Capac cachun, Inca cachun, nispac. Ñucapac churasqayquicta, Inca camascayquicta, casillacta, qespillacta, huacaychamuy. Runan, yanan, yachachuchun, auca ripunari usachun. Imay pacha, hayccay pachacama, ama allcachispa, churinta mittantahuanpas, huacaychay, chay casic cacllacta, Viracochaya!

Declaración

¡Oh, Hacedor piadoso!, que estés al cabo del mundo, que dijiste y tuviste por bien que hubiese Inca señor; a este Inca, que diste ser, guárdalo en paz y en salvo, juntamente con sus criados y vasallos, y alcance victoria de sus enemigos; siempre sea vencedor no acortándole sus días a él ni a sus hijos ni descendientes; guárdalos en paz, ¡oh Hacedor!

sido borrados por ser “ydolos”. Más adelante nos detendremos en este aspecto. Veamos un fragmento de la oración ocho:

<i>Runakta, qasi qispillakta,</i>	Al hombre, al que está tranquilo y [seguro,
<i>qhapaq Inka churiyki,</i>	que el poderoso Inca, tu hijo,
<i>warmaykipas kamasqayki,</i>	y sus descendientes a quienes diste [el ser,
<i>waqaychamuchun,</i>	vengan a protegerlo,
<i>hat'allimuchun.</i>	y lo tengan bajo tutela.
[...]	
<i>Pacha chakra, runa, llama, mikhuy,</i>	Las chacras, las gentes y los animales, [los alimentos
<i>pay kaptin, yachakuchun.</i>	de la tierra, estando él [con nosotros], [le sean propicios.
<i>Qhapaq Inka kamasqaykikta</i>	Al poderoso Inca, a quien creaste,
<i>Wiraquchayá.</i>	¡ah, Viracocha! <sup>37</sup>

Entonces, el hombre pasivo sería el protegido de los incas, no aquellos que subvierten las normas sociales y religiosas. Sólo los beneficios de la naturaleza no se harían efectivos. Nótese la actitud del mediador, quien pone las normas y, por tanto, establece los parámetros del compromiso entre el Inca y el supremo Viracocha.

<sup>37</sup> Otra oración. Molina, *Relación*, 73.

Viracochaya, hualpayhuana Viracochaya! Runakta, casi qespillacta capc Inka churiyki, huarmayquipas camascayqui, huacaychamuchun, hattallimuchun. Pacha chacra, runa, llama, micuy, pay kaptin, yachacuchun. Capac Inca camascayquicta Viracochaya! Ayniny, huñiy, marccariy, hattalliy imay pachacama. (17v)

Declaración desta oración

¡Oh, Hacedor!, la gente y pueblos y sujetos del Inga y sus criados estén en salvo y en paz en tiempo de vuestro hijo el Inca, a quien distes ser de señor; mientras éste reinare, multipliquen y sean guardados en salvo; los tiempos sean prosperados, las *chácaras* y las gentes y el ganado todo vaya en aumento; y a este señor que diste ser [y vida] ténlo de tu mano para siempre, ¡oh Hacedor!

Es en la oración 10 cuando se observa que la jerarquía de poderes entre Viracocha y el Inca —quien, a su vez, es el Sol—, se remarca. En orden de jerarquía, si Viracocha creó todo cuanto existe en el mundo, el Inca ordenó la existencia del Cusco y el *Tampu*: lugar de descanso en el viaje —una mínima parte del mundo—. Se trata, por tanto, de un Cusco “*atikuq, llasakuq*”, uno posible, con peso y consistencia sustantiva que, sin embargo, devela sumisión, —la traducción es nuestra—.

[Oración por todos los Incas]<sup>38</sup>

<i>Ah, P'unchaw Inka!</i>	¡Oh, Inca, Luz de día!
<i>Inti Yayay!</i>	¡Padre Sol!
<i>“Qusqu, Tampu kachun,</i>	Tú que ordenaste: “Que exista Cuzco y
	[Tampo,
<i>atikuq, llasakuq kachun»</i> , ñispa.	que tengan poder, que ganen en el saqueo”
<i>Churaq, kamaq</i>	Tú que los dispusiste y diste ser.
<i>much'asqayki</i>	Te adoraré. <sup>39</sup>

De esa alabanza se desprende su reconocimiento como “poderoso señor” que busca la paz. En este derrotero, la oración 11 —dedicada a “Todas las Huacas”— expone algunos aspectos que aclaran el horizonte de pensamiento con los que fueron articulados. La oración inicia, como la mayoría, con una alabanza: “*Oh, Pacha ch'ulla Wiraquchan!* / ¡Oh Viracocha, Único en la Tierra! / *Ukhu ch'ulla Wiraquchan!* / ¡Viracocha, Único en las entrañas de la tierra!” Más adelante,

<sup>38</sup> Molina, *Relación*, 75-76.

<sup>39</sup> Oración por todos los Ingas. *Ibid.*, 75.

Ah, Ppunchan Inca! Inti Yayay! “Cosco, tampu, kachun, atioc llasaoc kachun”, ñispa. Churac, camac mucchascayqui. Cusi quespi kachun; ama atisca, ama llasasca kachunchu; aticucpac, lllasa capac, camascayqui, churascayqui.

Declaración

¡Oh, Sol!, Padre mío, que dijiste haya *cuzcos* y *tambos*; sean vencedores y despojadores estos tus hijos de todas las gentes; adórote para que sean dichosísimos estos incas tus hijos y no sean vencidos ni despojados sino siempre sean vencedores, pues para esto los hiciste.

el emisor que hacía de puente entre Viracocha y el Inca —o los hombres— reconoce que Viracocha, quien creara el mundo de abajo y el de arriba, enterró al sol: “*Ukhu pachapi, puka umakta churaq ayniway, huniway* / Tú que colocaste bajo tierra al Sol Poniente, recompénsame, otórgame [lo que te pido]”. *Puka umakta*, que significa “a la cabeza roja” —traducción nuestra—, finalmente representaría el color del eclipse, momento que, en la concepción quechua, encarna el tiempo fugaz de las enfermedades, por lo que había que hacer ofrendas para sanar y calmar la ira del sol. Garcilaso señalaba, refiriéndose a la Luna enferma, que “caería el cielo, llevando consigo y matando a toda la gente, lo cual provocaría el fin del mundo”.<sup>40</sup> Sin embargo, en la oración no se pretende sanar, sino festejar que Viracocha haya puesto “al sol [enfermo] bajo tierra”. Más adelante, el festejo toma un cariz personal cuando el emisor ruega por su bienestar:

<i>Qispi, qasi kamusaq, Wiraquchayá!</i>	Que esté yo tranquilo y sosegado,
	[¡ah Viracocha!
<i>Mikhuyniyuq, mink'ayuq, sarayuq,</i>	que tenga víveres y ayuda comunal,
<i>llamayuq,</i>	que posea maíz y llamas,
<i>imaymanayuq, hayk'aymanayuq.</i>	de todo cuanto hay, en cantidades
	[inmensas.

Es el ruego por la opulencia, el bienestar y la seguridad personal del emisor, quien líneas abajo se funde en un plural inclusivo: “*Ama kachariwaykuchu;* / No nos abandones”. El emisor, fiel a Viracocha, se siente amenazado por los malos augurios, las maldiciones, las adivinaciones y las hechicerías. Curiosamente son calificativos con los que los nativos quechuas fueron sometidos y forzados a dimitir su religión, lengua y cultura. En síntesis, en la oración se escucha la voz de quienes ya fueron convertidos al cristianismo.

<sup>40</sup> Garcilaso, *Comentarios*, 81.



*imaymana, hayk'aymana* a causa de tantos y tan peligrosos  
*ch'ikimanta,* malos augurios,  
*qhatuymanmanta ñak'asqa,* a causa del trueque de las maldiciones,  
*watusqa umusqamanta.* adivinaciones y hechicerías<sup>41</sup>

De las once oraciones compiladas, sólo dos no están destinadas a Viracocha. Aluden a la *Pacha Mama* —oración nueve— y al *Inca* —oración 10—, respectivamente. La oración a la *Pacha Mama* pasa desapercibida en la colección; sin embargo, parecería ser la más íntima y la más vinculada a la concepción quechua, debido a la relación del Inca con la tierra, entidades simbólicas y míticas en la idea sociocultural nativa.

*Pacha Mama!* ¡Madre Tierra!  
*qasillakta, qispillakta,* al que está tranquilo y seguro,  
*Qhapaq Inka wawaykikta* al Poderoso Inca, tu hijo,  
*marq'ariy, hat' alliy.* estréchalo entre tus brazos, ponlo abajo tu tutela.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Oración a todas las huacas. Molina, *Relación*, 79-80.

Oh, pacha cchulla Viracochan! Ucu cchulla Viracochan! »Huaca, Huilca, cachun«, nispa. Camac, hatun Apu, hualpayhuana, tayna, allastu, alluntu Viracochaya! «Urin pacha, Hanan pacha cachun», nispa nic. Ucu pachapi, puca umacta churac aynihuay, hunihuay. Quespi, casi, camusac, Viracochaya! Micuyniyoc, minccayoc, sarayoc, llamayoc, imaymanayoc, hayccaymanayoc. Ama cacharihuaycuchu, imaymana hayccamana (18r) cchiquimanta, catuymanmanta naccasca, huatusca, amuscamanta.

Declaración

¡Oh, Padres *huacas* y *vilcas*, antepasados, abuelos y padres nuestros!, *hatunapa hualpi huana tayna apo allasto allento*; acercad el Hacedor a vuestros hijos y a vuestros pequeños, y a vuestra flor, a vuestros hijos, dadles ser para que sean dichosos con el Hacedor, como vosotros lo sois.

<sup>42</sup> Otra oración. *Ibid.*, 74.

Pacha mama! Casillacta quespillacta, capac Inca huahuayquicta marccariy, hayyalliy.

Declaración desta oración

¡Oh, Tierra Madre, a tu hijo el Inca, ténlo encima de ti, quieto y pacífico.

En general, la escritura de las oraciones recopiladas por Molina tiene ciertos vacíos que no dejan claro algunos pasajes del discurso, tanto en quechua como en español. De hecho, la confusión no sólo radica en esos vacíos, también en los sujetos emisores referidos: Viracocha, el Inca, la Mama Pacha o las Guacas, quienes tienen aproximaciones semánticas que aumentan la confusión. Otro rasgo que se merece tener en cuenta reside en la traducción, en ocasiones, distante al original quechua. Las aclaraciones o extensiones de las traducciones, anotadas para que el lector conozca el contexto, no siempre tienen coherencia con lo que dice la oración. Pareciera que la pretensión de traducir se extendiera más allá del significado. Por lo tanto, más que aclarar o fortalecer lo dicho, suele opacar o transgredir el sentido del mensaje.

Como ocurrió con Guamán Poma, Molina pretende reunir —en una sola historia— el universo religioso cristiano con el incaico. Por lo menos, eso es lo que se entiende cuando alude a Viracocha como si se tratara del dios cristiano. Esta observación representa una constante en la crítica debido a que es lo más visible y lo menos cuestionable. Sin duda, las oraciones responden al empuje religioso hispano y a los beneficios sociopolítico y económico que representaba la descalificación y sometimiento del imperio inca.

La confusión manifestada en la fusión de lo inca y lo cristiano se observa, por ejemplo, en la fiesta o pascua llamada *çitua*, aludida por Molina como explicación a la oración 11, la cual está dedicada a las Guacas. Al respecto, Enrique Urbano manifiesta:

La ilusión al Dios que modela y hace de barro, del mismo modo que Dios hizo a Adán en el paraíso es una prueba más de lo dicho. Por otra parte, si bien el cambio de tópico al dirigirse a la divinidad y sus representantes en el mundo terrenal es más propio de la organización textual del quechua, la organización de las oraciones, con apelativos iniciales e intermedios, para llamar a mantener la atención de aquél al que se ruega y el cierre

final de las mismas parecen más bien propios de la estructura textual de las súplicas.<sup>43</sup>

En efecto, la explicación ofrecida por Molina cuenta con información relevante que explica la naturaleza de las fiestas, las ofrendas y los actos religiosos incaicos no aludidos en las oraciones. Señala, por ejemplo: “Era el dicho ganado que para esta fiesta se traía del ganado del Hacedor y Sol y Trueno, que por todas las provincias del Perú repartido tenían; y, acabado de comer con mucho regocijo, hacían sus *taquis* y bebían por la orden que el día pasado”.<sup>44</sup> Esas fiestas, vinculadas a rituales de diverso tipo, convergían con las “partidas” que llegaban de los cuatro suyos. Así, la fiesta que se remitía a la valoración de las Guacas cobraba un significado relevante en la concepción nativa. La memoria y la vida actual, las Guacas, los dioses y hombres vivos, inmersos en una fiesta que duraba cuatro días.

Como se señaló anteriormente, las oraciones presentan una estructura relativamente estable. Están divididas en dos. En el primer impulso, el emisor enumera las cualidades que caracterizan al “hacedor” o supremo; en el segundo, se señalan las obras del personaje para luego solicitar su intervención a fin de lograr paz, salud, alimentos y “buena gobernancia”. Se observa la ausencia de los dioses quechuas, a excepción de ciertas nominaciones.

Por los rasgos que se pudieron observar es probable que la versión quechua que conocemos a través de su *Relación* haya sufrido reajustes para adaptarse al pensamiento evangelizador cristiano. Además, las versiones de las oraciones son únicas, carecen de la presencia de sujetos nativos que generalmente aparecen en poemas y cantos quechuas que dan razón histórica a su contexto.

## II. Oraciones o plegarias quechuas en *La relación de antigüedades deste Reyno del Pirú, de Santa Cruz Pachacuti*



### NOTICIAS DEL AUTOR

#### Y LAS MOTIVACIONES DE SU ESCRITURA

En torno a *La Relación de antigüedades deste Reyno del Perú* y su autor, don Joan de Santacruz Pacha Cuti Yamki Salcamaygua —llamado por los autores Santacruz Pachacuti o Salcamayhua simplemente—, se posee limitada información. En la primera página del libro, el autor informa que es un indio quechua natural de Santiago de Hanan guaygua, de Orcosuyu, cerca de Canchis, Cusco. Hijo legítimo de don Lope Condorcanqui y de doña María Guavotari. Al igual que Molina y Guamán Poma, durante años se dedicó a recoger testimonios de los nativos, por lo que su obra se sostiene en una serie de relatos orales donde, además, incluye su propia experiencia como indio cristianizado.

La obra estuvo extraviada durante mucho tiempo. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid con el número 3169. En 1879, Marcos Jiménez de la Espada la incluyó en sus *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Sobre la fecha de publicación no existe un consenso. Si bien se considera que 1613 pudo ser la fecha de publicación del manuscrito, lo cierto es que la propia conformación del texto complica su datación. Rosario Navarro Gala se aventura a lanzar una hipótesis basada en la historia de vida del cronista y su propio nombre

<sup>43</sup> Urbano, “Introducción”, LXXI.

<sup>44</sup> Molina, *Relación*, 79.

castellanizado. Resulta factible, nos dice, pensar que “el manuscrito de esta Relación se escribiera durante la estancia del padre cuzqueño en Chuquisaca (1618-1633)”,<sup>1</sup> la actual Sucre (Bolivia). Por lo tanto, Pachacuti habría elegido el nombre de una ciudad cercana para hispanizar su nombre.

Las incógnitas relacionadas al texto son paralelas a los vacíos en torno a la historia de su autor. Lo poco que conocemos sobre Pachacuti se sabe por su propia obra. Se trataba de un indio ladino, es decir, un indígena que recibió una educación con miras a coadyuvar en la extirpación de idolatrías; también se conoce que el texto no fue escrito directamente por él, sino que fue dictado al extirpador de idolatrías, el padre Ávila, y este lo dictó a un escribiente. A pesar de la oscuridad en torno al autor y la obra, el interés de la crítica académica por su legado ha ido creciendo a partir de que, a finales de la década de 1970, Luis Millones publicara una serie de comentarios sobre la obra de Pachacuti. Fue, quizás, el primero en entrever el valor histórico y, sobre todo, cultural de la obra de un “curaca mediano” en los Andes coloniales.<sup>2</sup> Las lecturas de la crítica han versado sobre temas puntuales que caracterizan —y problematizan— a las crónicas coloniales elaboradas por indígenas: la transculturación —o aculturación—, la autoría realmente indígena, la motivación de la escritura, la relación entre los referentes cristianos y los andinos, entre otros.

Verónica Salles-Reese (1995) señala que la motivación del texto responde a un tópico de la época y que, por tal razón, elige utilizar un género discursivo también muy propio de la Colonia. El texto de Pachacuti tiene un objetivo muy claro: se trata de una respuesta a una acusación de idolatría, de ahí que haya sido escrito conforme al estilo de los textos legales de la época. Este aspecto revela por qué el autor

<sup>1</sup> Nicolas Beauclair, “La Relación de Santa Cruz Pachacuti Yamqui: un reflejo de la ética andina”, *Lexis* 40, núm. 1 (2016): 144.

<sup>2</sup> Verónica Salles-Reese, “Yo Don Joan de Santacruz Pachacuti, Yamqui Salcamaygua... Digo”, *Revista iberoamericana* 61, núm. 170 (1995): 107.

insiste constantemente en mostrarse como un indígena proveniente de una familia cuyo cristianismo es bastante antiguo. Esta lectura, en consecuencia, resulta contraria a la realizada por César Itier (1992), quien había señalado que la obra del cronista, lejos de manifestar la visión andina, constituye una especie de apócrifo cuya intención radica en hacer pasar por andino un texto que, en realidad, revela la idea-mundo de los europeos. Por tanto, a partir de analizar el contexto lingüístico y cultural de los Andes coloniales, asegura que la crónica de Pachacuti es obra del pensamiento religioso ocupado en demostrar que los antiguos jefes andinos eran una suerte de pre-cristianos y, por ende, ya conocían, bajo otro nombre y otra representación, al Dios que los españoles exigían obediencia y culto. Como se advierte, la relación entre el texto pachacutiano y su trasfondo religioso representa uno de los aspectos más controvertidos.

Otro grupo de artículos se centra en aspectos lingüísticos que revelan el rasgo transculturado y transculturante de la prosa de Pachacuti. Rosario Navarro Gala (2002) y Azucena Palacios (1998) demuestran que, si la prosa del cronista indígena resulta engorrosa y confusa, ello obedece a que se trata de un quechuahablante que escribe en español y, por consiguiente, emplea un español totalmente quechuizado. Artículos como estos, centrados en los aspectos lingüísticos, abren otro punto de discusión en torno a la idea tradicional de los Andes coloniales, al demostrar que tanto copistas como autores de origen indígena modificaron la lengua del conquistador para construir un habla propia: el español-quechuizado.

El subtexto religioso y la modificación de la lengua española permiten vislumbrar que el otro punto fundamental en el estudio de la obra de los cronistas andinos no puede ser sino el de la transculturación, mismo que implica el movimiento cultural de ida y vuelta y que, en el caso colonial, se observa en la preponderancia de quien la impone. Los cronistas de arraigo indígena, instruidos en las formas y el pensamiento occidental, ¿se limitaron a repetir acríticamente las enseñanzas del

mundo occidental o, por el contrario, habrían utilizado esas herramientas intelectuales para ejercer una suerte de resistencia cultural? Nicolas Beauclair (2016) señala que, en tanto el cronista es un indio ladino, no puede afirmarse que su obra presenta únicamente la cosmovisión andina; la mentalidad europea también se plasma en la crónica, prueba de ello es que emplea un género discursivo eminentemente occidental: el texto legal. Por lo tanto, el autor nos recuerda que en la crítica no existe un consenso en torno a considerar a Pachacuti como un cronista andino o uno aculturado. Fabián Andrés Torres Chacón (2019) va un paso más allá al afirmar que, si la crónica del indígena fue empleada como fuente histórica, entonces su valor reside en mostrar la visión contrahegemónica de la Conquista y la Colonia. Pachacuti “no era ajeno al conflicto colonial de la época, pues él como sujeto indígena revive los mitos y relatos del pasado andino que le han sido transmitidos a través de la oralidad y sus ancestros en su crónica”.<sup>3</sup> Si bien no existe un acuerdo en torno a identificar a Pachacuti como autor plenamente indígena, sí es posible afirmar que su relato representa la visión nativa a partir de formatos narrativos y herramientas occidentales.

En los últimos años ha habido un cambio en torno a la interpretación de algunos aspectos históricos y simbólicos plasmados por Pachacuti en su obra. Por ejemplo, Clementina Battcock (2013) analiza las palabras del cronista en torno a la guerra que los incas llevaron a cabo en contra de los chancas desde una perspectiva no canónica. Tradicionalmente, ese pasaje ha sido estudiado como una fuente de datos históricos que permite comprender el desarrollo y consecuencias de ese evento bélico. En este caso, la investigadora pone su atención en los aspectos simbólicos de los instrumentos musicales y las armas; lo cual le permite advertir que, más allá de la relación de una guerra, el pasaje refiere a un mito fundacional de la cultura andina.

<sup>3</sup> Fabián Andrés Torres Chacón, “La fundación del Cuzco incaico a través de las crónicas coloniales: un estudio a partir de Juan de Betanzos (1551) y Juan de Santa Cruz Pachacuti (1613)”, *Ciencias Sociales y Educación* 8, núm. 16 (2019): 30.

El texto consigna que Inca Yupanqui ingresó al templo, cuyo acceso sólo se permitía al gobernante y donde se encontraban los símbolos de poder y autoridad. Su ingreso fue acompañado por música de carácter ritual, interpretada con instrumentos como la caja (o tambor), los *pillullu* y *uaylla quipas* (o trompetas de caracol) y las *antaras* (o zampoñas, también llamadas flautas de Pan).<sup>4</sup>

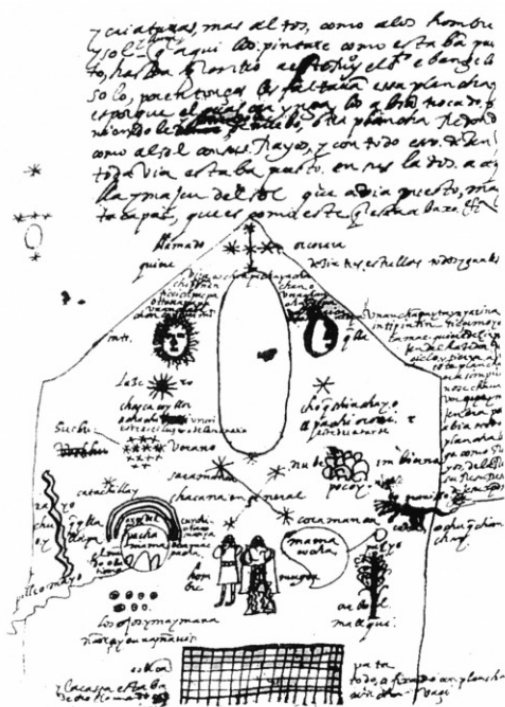
En esa misma línea de investigación, Rita Fink se ha interesado en el análisis de los aspectos andinos presentes en el famoso dibujo cosmológico referido por Pachacuti en su obra. Así, a partir de advertir que tanto los aspectos espaciales —el óvalo central, la figura de la “casa”— como la organización de los elementos no refieren a la simbología cristiana —la lectura tradicional—, revela que la obra se fundamenta en la cosmovisión andina:

La estructura general de un elemento central dominante rodeado por parejas de elementos arreglados simétricamente en orden descendente en jerarquía puede verse en santuarios andinos; por ejemplo, en los santuarios de los mallki-s del área de Cajatambo descritos anteriormente. Aunque la descripción es del siglo XVII, estos santuarios eran descubiertos en los pueblos viejos de los ayllu-s reducidos, y representan más probablemente el modelo precolombino del santuario de los antepasados.<sup>5</sup>

En síntesis, la obra de Pachacuti ha sido analizada desde distintas perspectivas; cada una de ellas se enfoca en aspectos que pueden ser controversiales o, al menos, sobre los cuales es imposible llegar a un consenso. ¿El texto de Pachacuti fue una herramienta de dominación o una vía para construir un pensamiento de resistencia cultural?

<sup>4</sup> Clementina Battcock, “Santa Cruz Pachacuti: mitos fundantes y elementos simbólicos en el relato de una guerra”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 57 (2013): 282.

<sup>5</sup> Rita Fink, “La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kan e ha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salea Maygua”, *Histórica* 25, núm. 1 (2001): 64.



Dibujo de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua

Facsimil del original. En Don Juan de Santa Cruz Pachacuti,

*Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (Lima: Ediciones lector, 2019), 174.

¿La redacción del español revela un manejo pobre del idioma o es la prueba de la paulatina creación de una variante quechuzada de la lengua del conquistador? ¿Los datos plasmados en la obra deben leerse desde un punto de vista histórico o se trata de elementos simbólicos que exigen el establecimiento de otras conexiones semióticas y culturales? Acaso la respuesta a estos cuestionamientos puede encontrarse al comparar las semejanzas y diferencias entre Pachacuti y otros cronistas indígenas con intenciones y proyectos similares. Obviamente, nos referimos al caso de Guamán Poma de Ayala.

Si bien sus motivos resultan dispares —librarse de una acusación por idolatría y demandar la intervención real para restituir unas

tierras—, Pachacuti y Guamán Poma resultan personajes no sólo semejantes sino, sobre todo, complementarios. Ambos autores permiten acceder a la visión andina de la Conquista, la Colonia y la historia andina anterior a la llegada de los españoles.

A partir del texto sabemos que Pachacuti provenía de dos pueblos ubicados en la región del Quila Suyu: Hanan Guayua y Hurin Canchin de Orcosuyu. Además, descendía de un linaje que incluía al Inca Yupanqui. Como sucede con otros cronistas —principalmente, con Guamán Poma—, estas aseveraciones tienen como finalidad el legitimar su discurso. Se trataría de un noble andino, aspecto fundamental para ser considerado voz autorizada para llevar a cabo un reclamo o una aclaración legal. Por tal motivo, el objetivo del texto estaba pensado para demostrar que la veracidad de sus palabras no puede ser puesta en duda. El texto legal, género discursivo en el cual se inserta el relato de Pachacuti, funcionaba de modo adecuado para el caso.

Una argumentación semejante la encontramos cuando alude a la religión profesada por su familia. Pachacuti dice descender de un alto linaje andino, aspecto que sin duda lo vincularía con la idolatría. Sin embargo, asegura pertenecer a la quinta generación de una familia cristianizada. Esta particularidad también es un acuerdo. Se trataba de demostrar que, si bien era un indígena de una familia políticamente importante, ello no implicaba que fuese idólatra. Esto servía, de manera velada, para elucubrar el argumento de la “negación de la conquista espiritual”, una peculiaridad también presente en Guamán Poma.

Si bien tanto el linaje como la religión tradicionalmente atribuidos a Pachacuti podrían ser producto de una serie de convenciones genéricas, en realidad su lengua materna no fue el español; sin embargo, tampoco es factible afirmar que haya sido el quechua. Los pueblos de *Hanan Guayua* y *Hurin Canchin* de *Orcosuyo* se encuentran entre las provincias de *Canas* y *Qanchis*, una región de habla *aymara*: “Como su etnia habló aimara hasta alrededor de 1600, Pachacuti era

probablemente de lengua materna aimara, pero hablaba también el quechua”.<sup>6</sup> Este elemento resulta fundamental a la hora de analizar el por qué su prosa resulta tan confusa y de difícil entendimiento.

Otro aspecto relevante a través de esa prosa abigarrada lo representa el contexto en el cual se desarrolla el autor. Como indio ladino hablante de aymara y quechua que había aprendido el idioma del colonizador, su español es en sí mismo uno transculturado. En ese sentido, su actitud hacia el español contrasta con la de Guamán Poma, quien escribe su *Corónica* en

ese estadio previo al seseo definitivo, en el que el hablante se siente inseguro, luchando entre tendencias opuestas. [...] En cambio, Juan Santa Cruz Pachacuti, seguramente más joven que su coterráneo, representa al hablante indígena que no conoce, con toda probabilidad, otra articulación que la seseosa, triunfante ya en la época.<sup>7</sup>

En suma, Guamán Poma y Pachacuti son nativos que, si bien han sido educados conforme a los dictados de la mentalidad europea, lejos están de ser personas pasivas que limiten su accionar a repetir acríticamente y mecánicamente las indicaciones de los conquistadores. A su manera, cada uno de ellos emplea la formación recibida con la finalidad de dominar al mundo andino para llevar a cabo una defensa de su cultura. Ahora bien, el texto pachacutiano presenta un problema inexistente en la obra guamanponiana debido a que este sí redacta su obra: ese problema está relacionado con las diversas oralidades plasmadas en la escritura final llevada a cabo por un copista.

<sup>6</sup> Beauclair, “La relación”, 144.

<sup>7</sup> Rosario Navarro Gala, “Trueques seseo-ceceosos en las crónicas de Huamán Poma de Ayala y Juan Santa Cruz Pachacuti”, *Lexis* 26, núm. 1 (2002): 177.

## LA ESCRITURA Y LOS ESCRITORES ANEXOS

El género discursivo utilizado por Pachacuti evidencia que el motivo detrás del texto es demostrar la injusticia de la colonización a través de establecer un recurso legal. En ese sentido, conforma un texto análogo al de Guamán Poma. También inicia con una afirmación de su identidad señalando su nombre, su linaje; resalta el carácter testimoniante de su discurso. Esta configuración no es arbitraria o producto de una intención estilística; el autor ciñe su discurso a las convenciones de un género discursivo bastante establecido en la época: el escrito legal. Como señala Salles, “la comparación del texto de Santacruz Pachacuti con otros escritos legales (probanzas y peticiones) de la época colonial así lo confirman”.<sup>8</sup> En este orden de ideas, el texto pachacutiano resulta plenamente identificable con las crónicas coloniales de Guamán Poma o la de autores hispanos como Molina, cuyo fundamento son los testimonios de origen indígena.

La posible motivación del relato también lo vincula con la tradición. Pachacuti elige someter su estilo narrativo a la forma del escrito legal por una cuestión sencilla: su objetivo es denunciar legalmente, ante el rey español, la injusticia imperante en el Ande colonial. El fundamento de su discurso reside en la negación de la conquista espiritual. Se trataba, en pocas palabras, de demostrar que, en tanto los pueblos andinos ya habían sido cristianizados antes de la llegada de los españoles, la conquista militar y la espiritual eran innecesarias. Este aspecto resulta fundamental para los cronistas de arraigo indígena.

La “Oración de Manco Cápac al Señor del cielo y tierra” no es un texto indígena sino misionero y tiene como objetivo demostrar que el primer rey inca había llegado a concebir, con la ayuda de la Providencia, de su razón natural y del recuerdo de la primera evangelización del Perú por Santo Tomás, la necesaria existencia de un dios creador y por lo tanto

<sup>8</sup> Salles, “Yo Don Joan”, 108.

único, invisible, universal y extramundano. La oración pretende a la vez demostrar el primer y el quinto artículo de la fe cristiana y refutar la divinidad de los ídolos.<sup>9</sup>

Por otra parte, la configuración del texto parece revelar que está motivado por una acusación de idolatría: “Como la segunda y tercera partes de la Relación se concentran mayormente en aspectos religiosos y rituales propongo que el alegato tiene que ver precisamente con la defensa de su calidad de cristiano”.<sup>10</sup> En ese sentido, no es un dato menor el que la primera campaña de extirpación de idolatrías haya sido instituida en 1610, época de redacción del texto y, sobre todo, que el primer visitador general fuese Francisco de Ávila, el *otro* autor de la crónica. Quizá por ello el autor intenta reiteradamente señalar que:

En el folio 13v de la *Relación* aparece un dibujo del altar mayor del Quri Kancha. Según el autor, este altar fue construido por Mayta Qapaq Inqa alrededor de una plancha de oro que simbolizaba a la deidad mayor Tikzi Qapaq Wira Quchan Pacha Yachachiq. Mayta Qapaq Inqa está descrito en el texto como un reformador religioso, quien se opuso al culto de las vvakas y los ídolos, incluso al del sol y la luna, acentuó el culto del hacedor Tikzi Qapaq Wira Quchan Pacha Yachachiq, y aún pronosticó el advenimiento del cristianismo.<sup>11</sup>

Y si bien el autor parece empeñado en demostrar que proviene de una familia cristiana, existe una sospecha bien fundamentada que permite advertir que la supuesta cristianización no era sino una fachada necesaria en un contexto donde lo cristiano era absolutamente hegemónico:

<sup>9</sup> César Itier, “Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: ‘La oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra’ de la Relación de Santa Cruz Pachacuti”, *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines* 21, núm. 1 (1992): 193.

<sup>10</sup> Salles, “Yo Don Joan”, 111.

<sup>11</sup> Santa Cruz, *Relación*, f.12r-f.14r.

La división de los componentes del dibujo en parejas laterales de elementos opuestos y una fila vertical con una presentación doble de una pareja revela amplios contextos asociados con cada una de ellas. El conjunto es una sinopsis o un compendio de las relaciones dentro de la naturaleza y del lugar del Hombre dentro de ella. La información transmitida a través del dibujo es una información andina.<sup>12</sup>

Tal y como se ha asentado en las páginas anteriores, la *Relación* de Pachacuti responde a las motivaciones y a las formas narrativas de su época; sin embargo, su propia configuración plantea un cuestionamiento a la figura del autor, ya que Pachacuti, el autor del texto, no escribió el relato. Esto nos obliga a reconfigurar la noción de copista y la de amanuense.

Si bien la crítica ha establecido que el texto está conformado por tres distintas escrituras: la de Pachacuti (A1), la de Francisco de Ávila (A2) y la del transcriptor (A3), la discusión en torno a la auténtica autoría por parte del cronista es ardua. Por ejemplo, para César Itier está claro que, en tanto Pachacuti no redactó él mismo el escrito, la libertad —y autoridad— de la que gozaban tanto el narratario (Ávila) y el amanuense, propician que estos deban entenderse como coautores e incluso autores de la obra: Pachacuti “más bien dictó su texto —como era costumbre en la época— a dos amanuenses, dejando A2 transparentarse muchas veces algunos de sus hábitos articulatorios en la transcripción de los términos quechuas dictados por el autor”.<sup>13</sup> Esta perspectiva relega a Pachacuti de autor del discurso a mero informante y, por tanto, coloca a Ávila del papel de narratario-auditor/inquisidor a autor del texto. No es preciso un análisis profundo de la situación para entrever que esta lectura se sustenta en el famoso fetichismo de la escritura, en otras palabras, que otorga un valor superlativo a la

<sup>12</sup> Fink, “La cosmología”, 68.

<sup>13</sup> Itier, “Discurso”, 179.

redacción. Pachacuti no es el autor simple y llanamente porque no escribió el texto.

No obstante, la autoría de Pachacuti no está puesta en duda, sin que por ello se reste importancia a la figura de Ávila, en tanto autoridad religiosa, y al transcriptor, responsable de la configuración escritural del doble discurso oral: el de Pachacuti a Ávila y el de Ávila al transcriptor. Si bien “el 70% sería de la mano de Pachacuti”,<sup>14</sup> las anotaciones insertas al margen de la obra, así como partes completas del texto habrían sido obra del extirpador de idolatrías, Francisco de Ávila. Incluso es posible identificar la mano del transcriptor, quien también habría insertados párrafos completos en aras de dotar de sentido las partes que no logró comprender o le parecieron oscuras.

Afirmar que el texto, como tal, sería obra de otros autores resulta un argumento contradictorio. Si el texto es la traslación de un discurso oral B (Ávila) que reorganiza lo dicho en un discurso A (Pachacuti), los equívocos usos del español debieron haber desaparecido. En primer lugar, porque el discurso de Ávila no debió haber contenido tales manejos anómalos de la norma castellana; en segundo, porque el transcriptor debió eliminar los usos orales que indudablemente caracterizaron al discurso del extirpador de idolatrías. Si la escritura presenta esos usos particulares del castellano —el modo andino en que se expresaba la lengua castellana—, ello sólo puede ocurrir porque tanto el autor B como el autor C no se asumieron como tales. Si para Itier al texto lo “constituyen un *corpus* de oraciones seudoinkaicas que no fueron recopiladas por el autor de la Relación sino elaboradas por algún misionero quechuista”,<sup>15</sup> tal vez se debería cuestionar si ese abigarrado español no resulta tal en virtud de ser usado por un quechuhablante que, por tal motivo, lo utiliza de una forma distinta a la de los hispano-

<sup>14</sup> Beauclair, “La Relación”, 145.

<sup>15</sup> Itier, “Discurso”, 180.

hablantes. Dicho de otro modo, deberíamos sospechar que se trata de un español quechuizado.

Para comprender mejor estos fenómenos lingüísticos, debemos tener presente el hecho de que Santacruz Pachacuti fue un hablante bilingüe cuya lengua materna era el quechua y es este hecho, en mi opinión, el que potencia que los pronombres en la crónica cumplan distintas funciones puramente gramaticales y puedan ser plurifuncionales precisamente por tratarse de un hablante bilingüe, cuya segunda lengua es el español.

Como puede apreciarse con una lectura rápida de la crónica que nos ocupa, Pachacuti no es un bilingüe con un dominio absoluto del español, su competencia lingüística del español es inferior a la que tiene de su lengua materna, el quechua. Esto nos lleva a buscar posibles interferencias lingüísticas de su lengua materna (quechua) en su lengua segunda (español).<sup>16</sup>

Quizá la forma de entender la configuración del texto exige quitar preeminencia a la noción escritura o dejar de pensar a Pachacuti como mero informante cuya autoridad sobre su texto es nula. Rosario Navarro Gala establece que no existe prueba alguna de que Pachacuti se haya limitado a realizar un discurso oral que, más tarde, sería re-elaborado y dictado por Ávila a un escribiente. Si bien Pachacuti no escribe la obra, ello no implica que dejase el trabajo de redactar el relato exclusivamente a Ávila:

Aunque no se puede asegurar que Pachacuti Yamqui escribiera de su puño y letra la Relación, por no presentar rúbrica alguna, no hay por qué desechar su posible autoría. Muy por el contrario, la mayor participación del segundo amanuense, que se permite, además, hacer correcciones tanto en lo escrito por él como en lo que pertenece al escribiente que empieza la obra, hace presumible que Pachacuti Yamqui comenzara confiando

<sup>16</sup> Azucena Palacios, “Santa Cruz Pachacuti y la falsa pronominalización del español andino”, *Lexis*, 22, núm. 2 (1998): 136.



la escritura de este borrador en sus primeros folios a algún escribano, tal vez próximo a su círculo familiar, para acabar concluyéndolo él mismo.<sup>17</sup>

Además de los problemas de autoría-escritura que caracterizan a esta obra, cabe señalar que el propio texto plantea una comprobación a la idea occidental de escritura. No se trata solamente de un relato oral transcrito al papel; sobre todo, el texto constituye el producto de una compleja relación semiótica donde lo lingüístico no tiene primacía sobre lo visual. Es necesario recordar que la información contenida en el texto no se limita a lo meramente lingüístico. Como sucede en la *Corónica* guamanponiana, la escritura queda complementada por una serie de dibujos e ilustraciones. Principalmente, nos referimos al llamado dibujo cosmológico señalado páginas atrás, el cual se encontraba en uno de los muros del Coricancha, un templo incaico situado en el Cusco.

La obligación de re-interpretar la relación escritura-dibujo resulta análoga a la necesidad de re-interpretar el sustrato cristiano que configura la obra. Es cierto que en el texto de Pachacuti “hay una constante denigración de la religión andina, de sus ritos y ceremonias”,<sup>18</sup> pero los motivos de ello deben ubicarse en la propia motivación del relato y en la situación del autor. Más que una negación de la religiosidad andina, se ve una convención literaria exigida por el contexto desde el cual escriben los cronistas. Además, la amenaza de idolatría es lo suficientemente fuerte como para que estos autores exhiban mucho cuidado al referirse a temas religiosos. Por tanto, más que una negación del pasado, lo que existe es un cuidado y una postura apropiada para desenvolverse ante la ortodoxia colonial. Ahora bien, es justo cuestionar si ese exagerado sentimiento cristiano no enmascara una actitud contrahegemónica. Al menos, Beauclair así lo señala al respecto del famoso dibujo cosmológico inserto en el texto por Pachacuti:

<sup>17</sup> Rosario Navarro Gala, citado en Beauclair, “La relación”, 145.

<sup>18</sup> Salles, “Yo Don Joan”, 114.

Pachacuti muestra durante todo su discurso un gran conocimiento de lo andino prehispánico, pero lo disfraza en gran parte detrás de la doctrina cristiana, un poco como muchos pueblos disfrazaron sus ritos detrás de fiestas cristianas. Un ejemplo de esta manipulación se encuentra en el dibujo cosmológico. Como ya hemos dicho, un óvalo que representa a Viracocha está por encima de todos los otros elementos del dibujo y Pachacuti afirma que lo pusieron ahí para que se “despreciase” a los elementos terrenales menos importantes que Viracocha, que es asociado a Dios. Esta explicación de Pachacuti no desacredita el valor prehispánico de la disposición del dibujo, solo dice lo que se quiere hacer oír a un cristiano (probablemente Ávila); en realidad, la posición de Viracocha mostraría que es el nexo entre los diferentes elementos duales del dibujo (sol y luna, lucero de la mañana y lucero de la tarde, verano e invierno, etc.).<sup>19</sup>

Como ya se ha señalado, el dibujo cosmológico no es una mera ilustración, sino un elemento cuyo significado entra en diálogo con el contenido del texto. Si esta configuración resulta contraria a la impuesta por los conquistadores —fetichismo de la escritura—, entonces también resulta factible que la propia interpretación del texto sea distinta. Dicho de otra forma, obligados por la ortodoxia a enmascarar su cosmovisión andina, el cronista oculta, tras la apariencia occidental, un discurso netamente anticolonialista. El artilugio consiste en que el discurso o el dibujo se presenta bajo una apariencia que es incapaz de levantar sospechas de idolatría.

En general, la lectura del texto de Pachacuti exige emplear una visión no hegemónica de la escritura. Lo oral y lo visual no pueden ser entendidos como simples apoyos de la escritura alfabética; por el contrario, los cronistas indígenas emplean las herramientas aprendidas en su contexto —la escritura— para plasmar la configuración del discurso andino —oral y visual— mediante las graffías de la escritura europea.

<sup>19</sup> Beauclair, “La relación”, 161.

La idea del relato no se limita a la escritura ni se entiende a las diversas expresiones artísticas —música, dibujo, arquitectura, etc.— como elementos separados que significan de manera independiente. Como señala Battcock, “es necesario tener presente que en el mundo andino hay una vinculación y un diálogo entre el sonido y el espacio, de modo que la reiteración de un sonido en determinado sitio tal vez podría representar una forma de conjuro o ritualización”.<sup>20</sup> A esta particular forma de concebir la relación entre las expresiones artísticas se debe aunar el aspecto señalado líneas arriba: la necesidad de encubrir el verdadero significado —lo andino—. Precisamente es lo que ocurre con el dibujo cosmológico. Si bien los elementos que lo conforman parecen corresponder a la visión occidental cristiana, un análisis más profundo revela significaciones andinas tanto en la configuración de los distintos elementos como en la organización de estos.

Las parejas presentadas en el dibujo del altar no son accidentales; su aparición tampoco es única, ya que los elementos apareados se presentan juntos en tradiciones registradas en la época post-colonial temprana y en el siglo xx. Las parejas no son oposiciones simples o complementos de una sola característica (como por ejemplo blanco versus negro); cada pareja se relaciona con contextos o temas más amplios, como la multiplicación del ganado o los orígenes del agua. La relación interna hanan-hurin dentro de una pareja se preserva en varias tradiciones que la describen de maneras diferentes (es decir a través del género, dominio o las relaciones espaciales).<sup>21</sup>

En todo caso, las supuestas anomalías no son producto de una falta de pericia escritural o poder de enunciación; más bien, se trata de la conformación de un relato a partir de la lógica propia de la poética andina anterior a la Conquista, es decir, un acto de resistencia cultural.

<sup>20</sup> Battcock, “Santa Cruz”, 282.

<sup>21</sup> Fink, “La cosmología”, 61.

Las historias y relatos a los que se refiere Santa Cruz Pachacuti deben ser producto de una larga tradición oral andina, que él ha recibido y colocado en el código escrito europeo. Ahora bien, estos relatos orales que suponemos fueron de los que se valieron los cronistas en cuestión para hacer sus escritos, deben estar encuadrados dentro de una memoria que le daría consistencia y coherencia a esas historias que hemos analizado en las obras de Betanzos y Santa Cruz Pachacuti.<sup>22</sup>

#### APROXIMACIONES A LAS ORACIONES DE JUAN SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCA MAYGUA

Respecto a la falta de traducciones de los textos quechuas en la *Relación* han habido hipótesis varias que pretenden explicar las razones de dicha situación. Jan Szeminski<sup>23</sup> las anota y evalúa su pertinencia, considerando el contexto sociohistórico en las que fueron escritas. Así, manifiesta que la hipótesis de Duviols e Itier (1993), consistente en justificar que su traducción no fue necesaria debido a que el público sabía la lengua nativa, resulta viable. Además, la *Relación* estaba destinada a caciques cristianos que no necesitaban traducción por ser alfabetos en castellano. De los extirpadores de idolatrías se dice que requerían conocer la versión quechua a fin de desterrar las idolatrías. Claro, existe también la posibilidad de que el autor la haya escrito de memoria. Por lo que las correcciones se hacían sobre ese texto.

Considerando lo señalado, Jan Szeminski plantea otras posibles razones que justificarían la ausencia de la traducción señalando que:

<sup>22</sup> Torres, “La fundación”, 36.

<sup>23</sup> Jan Szeminski, “Estudio introductorio”, en *Don Juan Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua* (Lima: Ediciones lector, 2019), 54.

si las oraciones no fueron compuestas después de la Conquista, sino antes de ella, su lenguaje, la manera de recitarlas, imágenes inequívocas, pueden ser lo suficientemente difíciles de entender para que don Juan de Santa Cruz Kuti Yamki Salqa Maywa, los interprete profesionalmente y, además, no se sintiese seguro de entenderlas suficientemente.<sup>24</sup>

Como se puede observar, las traducciones no determinan ni son puerta abierta al conocimiento y entendimiento del entramado argumentativo quechua; en tal sentido, la única versión original quechua es el legado que se debe estudiar, con el apoyo de traducciones posteriores. Bajo este prospecto nos acercaremos al universo interior de las oraciones de Santa Cruz Pachacuti a fin de esclarecer que el problema de la traducción está estrechamente vinculado con el contexto discursivo histórico. No se trata sólo de discutir sobre el significado de vocablos aislados, sino de abordarlos también considerando su contexto argumentativo. Como en el caso de Molina, este ejercicio permitirá aproximarnos al sentido histórico cultural de las oraciones.

Veamos la oración primera cuando dice:

1	
¡Sayk'uyñiy!	¡Cansancio mío!
kaypitaq qhipariy,	quédate pues aquí
unquyñiypas hinataq.	mi enfermedad también igualmente <sup>25</sup>

Breve y conciso. El término ¡Sayk'uyñin! abre la oración con una introspección dialógica: “mi cansancio” —con el que pretende hablar—. Esa extenuación, convertida en sujeto otro, representa al “individuo interior” que explica, en un primer momento, el estado físico y mental del emisor. De hecho, cuando señala *kaypitaq qhipariy* (quédate pues aquí) otorga otra información valiosa, pues el sujeto emisor detiene

<sup>24</sup> Szeminski, “Estudio”, 54.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 55.

su marcha y reconoce un lugar indefinido, tal vez una *apacheta* —lugar de descanso donde el viajante deja piedras en forma de un cúmulo organizado con desarrollo hacia arriba—. Para el personaje probablemente se trate del momento más difícil en la caminata de la vida, ya que le exige desprenderse del cuerpo para dejarlo limpio del cansancio. No explica la razón de su agotamiento, pero sí del lugar indefinido. Se puede sospechar que el cansancio deriva del viaje y que este se ha recrudecido con la enfermedad a la que también reconoce como un “otro” que debería quedarse. Así, libre de cansancio y de enfermedad, el hombre se renovaría. La liberación de ambos no implicaría la muerte sino la renovación y, tal vez, el rejuvenecimiento del viajante. El texto no conforma una oración de despedida; es, como el territorio señalado, el apoyo verbal donde se detiene a decidir: el lugar de la vida. Se trata de una oración que, en su corriente interna, conserva el sentido cosmogónico de la vida y la renovación en el mundo andino.

Por otro lado, la oración segunda —a similitud de la oración primera registrada por Molina— refiere a Wiracocha como el creador del hombre y la mujer:

<i>Ah, Wiraqocha tiqsi qhapaq</i>	¡Ah Wiraqocha, de todo lo existente el poder!
<i>kay qari kachun</i>	que esta sea hombre.
<i>kay warmi kachun</i>	que esta sea mujer (dijiste),
<i>Wilka ulka apu</i>	Sagrado señor.. <sup>26</sup>

Dicha creación del hombre y la mujer representa la unión iniciadora de la familia. La relación de opuestos complementarios reafirma la concepción dualista manifestada como rasgo fundamental en la explicación de su contexto. Esa dualidad, incluso más allá del significado espacial, se representa en el dibujo del autor.

Las interrogaciones que continúan se inscriben en ese mismo espíritu, pues hacen juego con los extremos espaciales que explican o

<sup>26</sup> Szeminski, “Estudio”, 116.

profundizan la posible ubicación del personaje. Además, de modo subrepticio permite que la concepción dual del espacio sea reconocida por el lector.

<i>Wilka ulka apu</i>	sagrado señor
<i>Hinantinman achikcha</i>	de toda luz naciente
<i>Kamaqmay</i>	el hacedor
<i>pin kanki</i>	quién eres
<i>maypim kanki</i>	dónde estás
<i>manachu rikaykiman</i>	no podría verte?
<i>hananpichu</i>	¿en el mundo de arriba
<i>urinpichu</i>	o en el mundo de abajo
<i>kinrayninpichu</i>	o a un lado del mundo
<i>qhapaq usnuyki</i>	está tu poderoso trono?
<i>hay nillaway “¡Jay!”</i>	dime solamente
<i>hanan qocha mantarraya</i>	desde el océano celeste
<i>urin qocha tiyankayqa</i>	o de los mares terrenos que habitas. <sup>27</sup>

“¿No podría verte?” interroga el emisor. Con ello sugiere la ubicación del trono de Wiracocha en el mundo de arriba y en el de abajo; luego plantea un extremo sin par —“a un lado del mundo”— que sale de la lógica bipartita de la concepción quechua. Sin embargo, insiste y vuelve a plantear la alternativa: el océano celeste —arriba— o los mares terrenos —abajo—. No se trata de anunciar el arriba y el abajo como conceptos abstractos sino como materia celeste o terrena. El emisor está consciente de lo que señala. El pedido se ve, entonces, intervenido por el autorreconocimiento del sujeto hablante como personaje impuro al que sus ojos manchados lo develan:

<i>Pachacamac</i>	Pachacamac
<i>runa wallpaq</i>	creador del hombre
<i>Apuy yanaykikuna</i>	Señor, tus siervos,

<sup>27</sup> José María Arguedas, *Obra antropológica* (Lima: Horizonte, 2012), 41.

<i>qanman</i>	a ti,
<i>allqa ñawynwan</i>	con sus ojos machados
<i>rikaytam munayki</i>	deseo verte.
<i>Ripupty</i>	Cuando pueda ver,
<i>yachapty</i>	cuando pueda saber,
<i>hamut'apty</i>	cuando sepa señalar,
<i>rikuwanki</i>	cuando sepa reflexionar,
<i>yachawanki</i>	me verás <sup>28</sup>
<i>me entenderás.</i>	

El emisor se autoacusa por sus propias manchas, quizá por haber visto lo indebido del mundo impuro. El sujeto dependiente se atreve entonces a señalar que llegará el día en que podrá entender lo que en ese momento le parece nebuloso. Las interrogantes tienen por respuesta el vacío, el silencio. La capacidad de ver, saber, conocer, señalar y reflexionar del sujeto emisor flotan como una posibilidad. A similitud de otros casos, no existe un mediador que permita comunicación entre el hombre y el supremo Pachacamac, el Wiraqocha.

En la concepción quechua se considera que el mundo está en permanente movimiento y proceso de cambio, la movilidad del cosmos proviene de cada sujeto siempre vivo que lo compone. El silencio, en este caso, podría ir a contracorriente de ese principio; sin embargo, constituye el otro lado del sonido que también se oye, por lo que completa la idea bipartida del mundo quechua.

<i>Intiqa killaqa</i>	El sol, la luna,
<i>punchaoqa tutaqa</i>	el día, la noche,
<i>poqoyqa chirauqa</i>	el verano, el invierno
<i>manam yanqachu</i>	no están libres,
<i>kamachisqam purín</i>	ordenados andan:
<i>unanchasqam</i>	están señalados

<sup>28</sup> Arguedas, *Obra*, 41-43.

<i>tupusqamanmi</i>	y llegan
<i>chayan</i>	a lo ya medido.
<i>Mayqanmi</i>	¿Adónde, a quién
<i>topa yaurita</i>	el brillante cetro
<i>apachamarqanki</i>	enviaste?
<i>hay, nillaway</i>	“¡Jay!”, dime solamente,
<i>uyarillaway</i>	escúchame
<i>manaraqpas</i>	cuando aún
<i>saykuptiy</i>	no estés cansado,
<i>wañuptiy</i>	muerto. <sup>29</sup>

Si el mundo está ordenado en cuatro suyus, si ese mismo universo se explica a través de los extremos coadyuvantes de la dualidad, la correlación sol y luna, día y noche, no podía sino ser parte de ese universo armónico que explica el funcionamiento del imperio. En la oración tres se lee:

<i>Runa huallapacc</i>	—De Pachacamac—
<i>Pachaccamaccpa</i>	Creador del mundo
<i>yanamasin</i>	coadyuvante suyo en el amor (a él)
<i>ccahuaricuy.</i>	considerate.
<i>Chay ari</i>	Por tanto:
<i>yuyallahuay</i>	recuérdame,
<i>Ccoscco ccapacc</i>	—Oh señor—, que por rey del Cusco
<i>churatamunqquey, Apu</i>	me colocaste.
<i>Tarapaca, Tonapa,</i>	¡Oh Tarapaca, Tonapa,
<i>paccta huañuptiypas</i>	no sea que cuando yo muera
<i>ccapacc ruratamusccayquita</i>	al poderoso (inca) que has creado
<i>cconccahuaccracc.</i>	lo olvidés!
<i>Huañuptiyri</i>	Cuando me muera.
<i>yuya conayta</i>	recuerda mi requerimiento,

<sup>29</sup> Arguedas, *Obra*, 41-43.

<i>callpachanquitaccmi</i>	y lo reforzarás
<i>payllanquitaccmi</i>	y también lo rescatarás. <sup>30</sup>

Este fragmento de la oración permite escuchar la voz del Inca cristianizado. En ella se observa la conjunción de dos poderes sacros: Pachacamac y “el otro”, el no aludido, el tácito que aparece en la apertura de la oración. “*Runa huallapacc Pachaccamaccpa yanamasin ccahuaricuy / —De Pachacamac— Creador del mundo, coadyuvante suyo en el amor (a él) considérate*”.

El sujeto emisor reconoce el poder compartido entre los dos dioses, mientras que él, el Inca, es el tercer poder, por debajo de ellos. “*Chay ari yuyallahuay Ccoscco ccapacc churatamunqquey, Apu. Tarapaca, Tonapa, paccta huañuptiypas ccapacc ruratamusccayquita cconccahuaccracc. / —oh señor—, que por rey del Cusco me colocaste. ¡Oh Tarapaca, Tonapa, no sea que cuando yo muera al poderoso (Inca) que has creado lo olvidés!*”

El ruego, la imploración para que se acuerde del Inca, a quien ungió como rey del Cusco, marca un punto singular en la oración debido a que se conoce (escuchamos) la voz del Inca y la del otro, el Dios T’unapa. Así, Pachacamac y T’unapa convergen en el poder, pero también en la designación del supremo. Para un mejor entendimiento de la participación de T’unapa vale recurrir al mismo Santa Cruz Pachacuti cuando anota: “—Siguiré su planteamiento— Decía que en el tiempo de *Purun pacha* (tiempo bárbaro): las naciones del *tawantinsuyo* bajaron hacia arriba de Potosí, tres o cuatro ejércitos en forma de guerra”. La inseguridad frente a los encuentros violentos le obligaba a vivir en tierra baldía y sin agua. Por tal razón los *hap’i ñuñu* (los que agarran y maman) decidieron darse por vencidos. Posterior a ese incidente, llega un hombre “barbudo, mediano de cuerpo, y con cabellos largos, y con camisas largas. Y dicen que ya era hombre pasado más que de mozo,

<sup>30</sup> Teodoro Meneses, “Himnos quechuas del cronista indio colla Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua”, *Lienzo*, núms. 3/4 (1982): 120-121.

que traía más que las canas [...] con tocar a los enfermos los sanaba” y que hablaba todas las lenguas mejor que los nativos. “Y le nombraban *T'unapa* o a este varón le llamaban *Tara Paka* (*Tara Paka* quiere decir águila). Había duda si es o no el apóstol Santo Tomás”.<sup>31</sup>

Considerando lo señalado, Pachacamac, el organizador del mundo, está en similar condición que *T'unapa*, el posible apóstol Santo Tomás. Sin embargo, quien decide es *T'unapa*. Le pide al Inca que no lo olvide. Esto implica no abandonarlo en las condiciones críticas de su gobierno, pues —como se observa— el Inca está dividido entre *Pachacamac* y *T'unapa*, representantes de los mundos en intrincada convivencia. Su inclinación por *T'unapa* cobra relevancia cuando señala que desearía conocer la imagen de la muerte, de aquel que como un fantasma aplasta, vence y aterra y que probablemente sea él: *T'unapa*.

Finalmente, la oración cierra señalando su vejez y la curvatura de su espalda, aspectos que implican senectud y cansancio —¿metáfora del decaimiento del mundo inca?—. Esto le lleva a rogar para ser recordado y no vencido por la fuerza de la edad. Su frágil condición de sujeto hecho de simple barro revela la transitabilidad humana y su apego a la tradición bíblica cristiana, como insinúa Molina.

*Reccsichillahuanquiman*  
*pichum carcana*  
*ichacus ccanchum*  
*canquiman hapiñuñu*  
*llasacc, aticc, manchachicc.*  
*Riccsillayman, yachallayman;*  
*allpamanta Camaaquey,*  
*llutaaquey*

Por favor si me hicieras conocer  
quién es el de la imagen de la muerte;  
¿o será posible que  
tú fueses el fantasma  
aplastador, del vencedor, el aterrador?  
¿Oh Creador mío del simple barro,  
mi modelador,

<sup>31</sup> Arguedas, *Obra*, 43-45.

*ricullahuay maypim canqui*                    mírame, ¿dónde estás?  
*ñaupacc cumu machum cani*                yo soy un viejo muy encorvado.<sup>32</sup>

Más adelante, en la oración cuatro, pareciera que el emisor hiciera eco de la voz del Inca. La presencia tácita del soberano y la ausencia de su voz real dan lugar a un emisor que media para predecir la indudable audición del señor Todopoderoso. Se establece, por tanto, la soberanía de uno y la dependencia del otro.

*Kusi simiraq kusi*                    Con regocijada boca  
*qalloraq*                                con regocijada lengua  
*punchao*                                del día  
*kay tuta*                                 y esta noche  
*waqyankitaq*                        ayunando  
*sasikuspa*                              cantarás  
*tuyanki*                                 con voz de calandria  
*icha taqqas*                            y quizá  
*kusinchikpi*                            en nuestra alegría  
*quillpunchikpi*                      en nuestra dicha  
*maymantapas*                        desde cualquier lugar  
*runa wallpaq*                        del mundo el creador del hombre<sup>33</sup>

Debía cantar como una calandria, predictora y viajera entre la vida y la muerte,<sup>34</sup> debía cantar armonizando el mundo, la alegría del colectivo seguidor desde cualquier lugar, hasta que el gran señor lo escuche (“¿Jay!, te dirá”) en señal de atención.

<sup>32</sup> Meneses, “Himnos”, 120-121.

<sup>33</sup> Arguedas, *Obra*, 41-43.

<sup>34</sup> Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el mundo* (México: El Colegio de México/UNAM, 2004), 236-238.

<i>Apu tiqsi qhapaq</i>	el creador del hombre
<i>uyarisunki</i>	te escuchará
<i>“hay”? nisunki</i>	“¿Jay!”, te dirá
<i>qantaq</i>	y tú
<i>mayñiqmantapas</i>	donde quiera que estés.
<i>Hinataq wiñaypas</i>	Y así para la eternidad
<i>kay kamayoqllama</i>	sin otro señor que él
<i>canki.</i>	Vivirás, serás. <sup>35</sup>

La oración cinco replica lo señalado en la oración primera al hablar de la creación del hombre y la mujer mediante la palabra performativa divina. Se trata sin duda a un argumento semejante al observado en la oración uno de Molina.

<i>Hanan pachap</i>	Del mundo de arriba
<i>hurin pachap</i>	del mundo de abajo
<i>qocha mantarayaqpa</i>	del océano extendido
<i>kamayinkipa</i>	el hacedor
<i>tukuy atipakoqpa</i>	del vencedor de todas las cosas
<i>sinchi nañiyoyqa</i>	del que mira espléndidamente
<i>machay timyocpa</i>	del que hierve inmensamente
<i>kay qari kachun</i>	que este sea hombre,
<i>ñispa kamaspa</i>	que este sea mujer
<i>sutin warmiqa</i>	diciendo, ordenando a la mujer verdadera
<i>kamachiyke</i>	te formé
<i>pin kanki</i>	¿Quién eres?
<i>may kanki</i>	¿Dónde estás
<i>imataq ñinki</i>	¿Qué arguyes?
<i>rimayña</i>	¡Habla ya! <sup>36</sup>

<sup>35</sup> Arguedas, *Obra*, 41-43.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 45-46.

La perspectiva del emisor, sin embargo, es distinta. Ahora se trata del mismo soberano que habla. Desde el primer momento, la enumeración recupera la visión dual del mundo quechua: arriba-abajo u hombre-mujer. El hacedor de todas las cosas, el que no sabe de derrotas, aquel que da vida con sólo nombrar, pareciera reconocer que no todo está bajo su control. Por ello interroga a la mujer que ha creado; le inquiere por su identidad y lugar de ubicación, pregunta, además, por las razones de su ausencia o rebeldía. La solicitud de su argumentación muestra que no todo se halla bajo su dominio. La mujer tiene otro poder. No sabemos su identidad, a excepción de su silencio. Forzar, gritar —“*rimayña ¡habla ya!*”— denota signo de incapacidad para dominarla. Su silencio es, pues, una respuesta a la imposición y una muestra de la existencia de otras perspectivas del mundo e intereses que escapan al poder único. Por igual, puede representar una reacción temerosa a la mujer, quien simboliza la posibilidad de crear vida. En ese sentido, la mujer madre también es creadora de la existencia.

Por otro lado, el lenguaje hablado al que no se le presta atención constituye el instrumento primero de los dioses. Se sirven de este para crear a los seres y al mundo. Es distinto al silencio, cuyo significado se manifiesta a través del vacío. Si la mujer hablara revelaría su facultad divina, también habría la posibilidad de que pudiera crear al hombre y a la mujer, tal y como lo hacen los dioses.

En cambio, si nos acercamos a la oración seis, se observa que presenta la misma estructura que las registradas en las oraciones de Molina. La enumeración de las cualidades extraordinarias del sujeto es seguida por el embeleso y la posterior petición de favores:

<i>Hamuyraq</i>	Ven aún
<i>hana chiqaq</i>	verdadero de arriba,
<i>urin chiqaq</i>	verdadero de abajo
<i>apo</i>	Señor,
<i>hinantinmá</i>	del universo

<i>llutaq</i>	el modelador.
<i>tiqsi qhapaq</i>	Poder de todo lo existente,
<i>runa walpaqlla</i>	único creador del hombre;
<i>chunka muchaykusqayki</i>	diez veces he de adorarte
<i>allqa ñañiywan</i>	con mis ojos manchados. <sup>37</sup>

La oración pasa a una siguiente etapa: la petición con halago. El emisor le asegura la posibilidad de adorarlo con sus ojos manchados. Reconoce que no hay transparencia en los ojos, prueba de que sabe la imposibilidad de conocerlo todo, como lo haría el supremo. Este *haylle* interpretado en el “Qorikancha, templo del sol durante las fiestas con que Inca Ruka, celebra el nacimiento de su hijo Yawar Waqaj”,<sup>38</sup> pretende demostrar su total disposición para, así, conseguir los favores supremos. Como si señalara la cuenta más gruesa del rosario que divide las decenas, manifiesta la posibilidad de adorarlo diez veces: “Los ríos las cascadas y los pájaros son invocados como intermediarios que pueden causar que el invocado lo entienda todo, y comience a ver lo de arriba”. *Hanan* (arriba), por sus “asociaciones con el cielo y la alusión temporal, puede referirse a la eternidad”.<sup>39</sup> Al respecto, “los dones de los ríos, cascadas y pájaros compensan la imperfección de los *allqa ñawi*”.<sup>40</sup>

<i>¡chipic! nispa</i>	¡Qué resplandor!, diciendo
<i>ullpusqayki</i>	me prosternaré ante ti;
<i>rikullaway</i>	mírame, Señor, adviérteme.
<i>mayukuna pakchakunari</i>	Y vosotros, ríos y cataratas,
<i>pisqokunari</i>	y vosotros pájaros,
<i>callpallatiqchiway</i>	dadme vuestras fuerzas,

<sup>37</sup> Meneses, “Himnos”, 126.

<sup>38</sup> Arguedas, *Obra*, 45-46.

<sup>39</sup> Jesús Lara, “La poesía de los Incas”, Conferencia, 12 de septiembre de 1961, La Habana, 119.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<i>hinantaraq</i>	todo lo que podéis darme;
<i>qapariysiyway</i>	ayúdame a gritar
<i>llapa kunkayquiwanraq</i>	con vuestras gargantas,
<i>munayllayquiwanpas</i>	aun con vuestros deseos,
<i>yuyayuspalla</i>	y recordándolo todo
<i>kochokúllasun</i>	regocijémonos,
<i>kusikullasun</i>	tengamos alegría;
<i>ancha jinallataqchá</i>	y así, de ese modo, henchidos,
<i>rispa ñikusun.</i>	yéndonos, nos oiremos. <sup>41</sup>

Postrarse ante la luz que representa al supremo lograría demostrar su fidelidad. Ese compromiso, sin duda, tendría suficiencia y contentamiento con la participación de los otros seres de la naturaleza —ríos, cataratas, pájaros—, quienes harían posible la audiencia del supremo (“dadme vuestras fuerzas”). Sólo de ese modo, complacidos por dar lo que desea el supremo, podrían partir recordando: “henchidos, yéndonos nos iremos”.

La oración siete conforma una de las que llama la atención de modo singular. Por su contenido, pareciera haber sido recogida antes de la llegada de los españoles. Se sabe que en el territorio Inca habitaban diversas culturas y lenguas sometidas a este y que la lucha por el dominio y expansión fueron constantes. Una muestra de esto fue la guerra de los incas con la confederación Pokra-Chanka (1440), contienda en la que los incas salieron vencedores. En la región sur andina peruana, lugar de las batallas, las consecuencias se manifiestan hasta el momento a través de una velada tensión entre los pobladores de ambas regiones, misma que implica una marcada división identitaria. Muchos de los lugares donde se desarrolló aquel conflicto fueron renombrados por los súbditos del Inca, evocando su victoria, la cual sirve para recordar también la muerte de la población y de los líderes de la confederación vencida.

<sup>41</sup> Arguedas, *Obra*, 45-46.



Ahora bien, en el caso de la oración siete se advierte un tratado de paz singularmente registrado:

<i>Ccam Ccoscco ccapacc</i>	Tú el poderoso del Cusco,
<i>ñucca ccolla ccapacc</i>	yo el poderoso del Collao:
<i>upyasun</i>	bebamos,
<i>micusun</i>	comamos
<i>rimasun</i>	(y) convengamos
<i>ama piri muchuchunchu</i>	que ninguno (de nos) padezca.
<i>ñucca ccollquetiya</i>	Yo aferrado a la plata,
<i>ccam chuquitiya,</i>	tú aferrado al oro;
<i>ccam Huiracocha</i>	tú —adorador— de Huiracocha
<i>pacha yachachicc muchacc</i>	el conservador del mundo
<i>ñucca</i>	yo
<i>Inti muchacc</i>	el adorador del Sol. <sup>42</sup>

Jan Szeminski, al referirse a esta oración, se interroga: “¿Hasta qué grado la mala gramática del texto sirve para expresar la falsedad de la igualdad pretendida por parte del rey Qulla? En fin, el autor del texto, don Juan de Santa Cruz Pacha Kuti Yamki Salqa Maywa estaba convencido de la superioridad del *Qusqu* y su rey, cultivo de maíz y el culto a *Wira Qucha Pachayachachi*”.<sup>43</sup> La pregunta sin duda invita a pensar en el papel decisivo de la gramática, ya que esta posibilita la construcción del significado de la palabra; sin embargo, en todo esto es preciso señalar también el peso singular del tono que habita en la emisión verbal, misma que le otorga sentido al texto. Por ello, en la oración vertida por el rey Ccolla, se observa que este pretende nivelarse con el rey del Cusco. En ese sentido, comer y beber forman parte de un ritual que implica convergencia de intereses mutuos. Por lo menos, así lo plantea el rey Ccolla.

<sup>42</sup> Meneses, “Himnos”, 128-129.

<sup>43</sup> Szeminski, “Estudio”, 75.

Es evidente que, en la historia conocida, el Cusco representa el centro del mundo quechua, el lugar desde donde el Inca gobernaba su imperio. También, es sabido que toda contienda parte por considerar que los bandos enfrentados se reconocen iguales o superiores al otro. Por consiguiente, la invitación del rey Ccolla parece indicar que este pretende establecer la paz. Recuerda que, si bien el Inca adora a *Huiracocha pacha yachachicc*, la otra venera al sol. Dependiendo de la tradición mítica que sustente la concepción del emisor, Huiracocha puede ser el dios creador del mundo o el sol.<sup>44</sup>

Podría considerarse que el rey Ccolla, el emisor de la oración, no propone ni cede nada; sin embargo, el pasaje en que señala que él se aferra a la plata y el otro al oro, parecería una aceptación. Representa una estrategia diplomática que le permite reconocer su lugar en la propuesta. El oro y la plata, si bien simbolizan la riqueza, aluden a otros conceptos. El primero tiene mayor validez y significado en el universo inca, porque —como lo señalara el Inca Garcilaso— este representa el color del sol, su sangre dorada se manifiesta mediante la miel o el brillo de la luz. Por el contrario, la plata en sí no es un metal significativo frente al oro.

Para cerrar este apartado nos referiremos al texto nueve de Santa Cruz Pachacuti en su integridad. Para proceder al análisis se ha dividido el texto en cuatro partes.

En el apartado uno se observa que, en el contexto del discurso, la traducción no siempre se ajusta al significado aislado de los vocablos. Por ejemplo, *llulla* es un término que refiere al que miente (mentiroso) y *huaticca* al que otea, al que observa con disimulo. Estos seres (en plural) incógnitos son aludidos de modo directo, sin regodeos. Se les caracteriza como fantasmas probablemente por su labor enigmática y

<sup>44</sup> Son muchos los textos que aluden al Sol como ancestro soberano de los Incas. El imperio, a similitud de otras culturas de su tiempo, era politeísta. Entre los dioses principales están el Sol (*Inti*) y la Luna (*Killa*), las estrellas, el dios trueno (*Illapa*), la diosa de la tierra (*Pachamama*).

porque se manifiestan desde lo escondido, desde las sombras. Reconocidos, además, como *supay*, personajes que en el contexto aludido por el cronista probablemente refiera a un grupo de *wakas*.<sup>45</sup> *Supay* también significa diablo, ya que genera desgracia y extravío para el emisor, como más adelante se observará.

<i>Llulla huaticca</i>	¡Oh seres invisibles, fantasmales,
<i>haucha aucca,</i>	tentadores tramposos,
<i>supay,</i>	terribles enemigos
<i>chiquiymanta</i>	...
<i>pallcoymantam</i>	de mi desgracia,
<i>chirmañiyantam</i>	de mi extravío <sup>46</sup>

El *chiqui* (lexema base del término *chiquiymanta*: mi mal augurio) bien se podría asociar con un ave de mal agüero, el que dice y sabe de la vida futura. Dicho papel, por lo general, se atribuye al *tuku* o búho; sin embargo, vinculado con el *supay*, toma un cariz distinto. El *supay*, traducido como diablo, no existía en el sistema lingüístico de la época. Al menos no existen registros de él en el léxico prehispánico. Esto hace pensar que el texto posthispánico conserva información antiquísima que pudo haber sido reajustada después de la llegada de los españoles.

<i>Ccamccam,</i>	A ustedes, los enemigos
<i>Ccoscco ccapaccpa</i>	del poderoso (Inca) del Cusco
<i>auccancunata</i>	les adoré
<i>mucharccayqui</i>	con todas mis potencias,
<i>callpa aysayhuan,</i>	con todas mis energías,
<i>callpa ricuyhuan,</i>	haciendo sacrificio con banquetes
<i>aspasayñiyhuan.</i>	y también con holocaustos humanos. <sup>47</sup>

<sup>45</sup> Szeminski, “Estudio”, 78.

<sup>46</sup> Meneses, “Himnos”, 130.

<sup>47</sup> *Ibid.*

El apartado dos del texto —la primera subdivisión— está marcado por el término quechua *Ccamccam*, la duplicación de *Ccam* (tú). La repetición manifestada en un solo vocablo pareciera darnos la pauta oral de la enumeración “tú” y “tú”, como si el emisor señalara a sujetos distintos. La imagen generada da lugar a pensar en un plural. La acusación no es para uno, sino para varios o para sujetos simbólicos de índole colectivo o disidentes. En adelante, el texto se dividirá en dos —pasado y futuro—, pues el emisor, seguidor del Inca del Cusco, muestra arrepentimiento tras reconocer como enemigos a quienes adoró “con todas las potencias” y energías e “incluso haciendo holocaustos”. De hecho, el tiempo pasado pareciera contener un peso determinante en su accionar; lo que antes fue luz y armonía, ahora es oscuridad, miedo —por los *supay*— y arrepentimiento. El hecho se explica con el reconocimiento de los fantasmas que traicionan al “amigo”, convirtiéndose en *aucca* (guerrero traidor) los que en la primera fase fueron señalados como “*Auccancunata*” (sus enemigos). Se trata de sujetos que no se satisfacen ni con banquetes ni holocaustos.

La siguiente subdivisión, que inicia con “*Ccamccam illu*”, permite reconocer a los enemigos como “golosos ladrones, mascadores de coca”, adjetivos mediante los cuales se les identifica, rebaja y estratifica. Estos “mascadores de coca”, a quienes el emisor indudablemente conoce, son a los que eventualmente el Inca abandonará. La identificación de los “coqueros” posibilita reconocer al enemigo, probablemente nativo, que traicionó una determinada causa. La adjetivación tiene la intención de rebajar a su oponente y detener su accionar. Sin duda al fondo del enunciado habita la fuerza amenazadora del emisor, adorador del Inca.

<i>Ccamccam illu</i>	A ustedes golosos ladrones,
<i>ichapas ccamccam hacuccunatacca</i>	a ustedes mascadores (de coca), quizá,
<i>runa huallpay qquipa (pi)</i>	más tarde mi creador,

*haucha aucca* (vuestro) enemigo terrible,  
*ñacattamuscca canquichic* les dejará (por siempre) malditos.<sup>48</sup>

En el fragmento citado, abandonar implica dejar sin resguardo al sujeto, a la deriva, sin cabeza (la cabeza es el Inca) o sin posibilidad de razonamiento. Entonces, el enemigo *haucha* (terrible) probablemente sea maldecido por el supremo debido a sus traiciones como *supay*, es decir, por ser alguien que no sabe de dignidad ni de respeto y rompe con los acuerdos de convivencia.

*Chicallatacc hinallatacc* Asimismo (deseo) que prestamente  
*mitaycuna huillacaycunapas* mis descendientes y nietos  
*ccamcuna huacata rimachun* a ustedes “las huacas” les digan  
*cancan cunata.* quemantes imprecaciones.<sup>49</sup>

El mal augurio que vierte el emisor desconocido implica una respuesta. Espera que la profecía sea replicada por sus nietos e incluso por las *huacas* (templos, dioses sagrados), quienes maldecirán a aquellos que traicionaron convirtiéndose en *supay* (fantasmas).

*Ari Tonapa Tarapaca* Pues ya el Tonapa Tarapaca  
*Huiracochan Pachayachachip* el renombrado siervo  
*yana niscacca* —de Huiracocha Pachayachachi—  
*chiccnisuccanqui.* les habría repudiado.<sup>50</sup>

El emisor asegura que su predicción es certera. Considera que, por razones de traición, el *Tonapa Tarapaca*, siervo de *Huiracocha Pachayachachi*, ya les habría maldecido.

En general, en las oraciones de Santa Cruz Pachacuti existe un claro intento por representar parte de la memoria y la cosmovisión nativas.

<sup>48</sup> Meneses, “Himnos”, 130.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, 130-131.

Su arraigo oral se observa en las referencias cosmogónicas que recuperó; sin embargo, pesa en los textos el espíritu cristiano, lo que le otorga un sentido religioso prohispano. Efectivamente, se tratan de oraciones que se adscriben a su época sin renunciar a la memoria y al recuerdo como lugares críticos de razonamiento respecto de su tiempo.

Indudablemente, el momento político debió ejercer presión en los quehaceres de la escritura y el ejercicio de la memoria. Hay, en los diversos pasajes de las oraciones, huellas de la voz del inquisidor. Las oraciones son testimonio de la intrincada convivencia sociocultural que traduce las insalvables tensiones socioculturales y la soterrada lucha o resistencia del pueblo sometido.

### III. Cantos quechuas en las “corónicas” de Guamán Poma



#### LOS CONFLICTOS DE UN “IDÓLATRA”

Guamán Poma o Waman Puma (San Cristóbal de Suintuntu, Ayacucho, 1534-Lima, 1615), autor de *La nueva corónica y buen gobierno* es uno de los cronistas de raigambre indígena quechua más importantes de la Colonia. Sus “corónicas” nos aproximan a la abigarrada realidad sociocultural inca y su tenso vínculo con los conquistadores. Su obra es, en sí, una extensa carta al rey de España Felipe III. Considerado cacique y “protector de yndios”, tiene una vida compleja. Sobre todo, lo signa su participación como extirpador de idolatrías al lado de Cristóbal de Albornoz. No obstante, los beneficios que significan su actividad, el autor rompe su vínculo con los extirpadores para tomar una posición contraria a favor de los indios.<sup>1</sup>

Se desconoce en realidad el motivo que empujó a Guamán Poma a cambiar de parecer. Lo cierto es que el universo sociocultural de su momento era en absoluto conflictivo. El observar a una sociedad heterogénea y politeísta altamente desarrollada y organizada habría desencajado a los españoles monoteístas y violentos. En ese entorno, Guamán Poma, convertido en “extirpador de idolatrías”, era otro más que consideraba “ydólatras” a sus semejantes, quienes practicaban sus rituales conforme a su tradición. Recordemos que Guamán Poma era

<sup>1</sup> Rolena Adorno, “La redacción y enmendación del autógrafo de la *Nueva corónica y buen gobierno*”, en Guamán, *El primer*, XL-XLI.

descendiente de la realeza yarovilca, una sociedad sometida por los incas; por lo tanto, tachar de idólatra a la sociedad inca no sólo legitima sus reclamos territoriales, también le permite negar la necesidad de la conquista espiritual y, por ende, la militar. En ese sentido se entiende que Guamán Poma haya hecho coincidir la historia quechua-andina con la bíblica, de tal manera que los primeros hombres andinos, de acuerdo con su lectura, descendían del Noé bíblico; por consiguiente, las religiones andinas sometidas por los incas ya presentaban una forma de monoteísmo que encajaba a la perfección con la visión cristiana-europea. Y esto, obviamente, justificaba que el buen gobierno propuesto por Guamán Poma debía erigirse sobre la concepción quechua.

Siguiendo lo anotado por Rolena Adorno, se puede señalar que en el mapamundi de Guamán Poma puede percibirse el modelo del orden andino antiguo y el patrón medieval cristiano que, mediante símbolos, da forma y sentido a la historia de la humanidad.<sup>2</sup>

Guamán Poma elabora, pues, un discurso donde lo cristiano se plantea como superior a lo andino; sin embargo, en la valoración total de sus corónicas se observa un discurso contrario debido a que recupera y demuestra la valía de la sociedad y cultura sometida que los españoles y aliados estaban destruyendo. Si lo cristiano parece superponerse a lo andino se debe a que el discurso hegemónico occidental había establecido que en el Nuevo Mundo existían solamente unos cuantos regímenes indígenas que, obviamente, configuraban universos homogéneos y pacíficos. La realidad es que, anterior a la llegada española, en los Andes se había establecido un régimen que superpuso su cosmovisión a la región mediante el poder militar. En otras palabras, los Andes lejos estaban de ser un espacio cultural homogéneo y pacífico. Para Guamán Poma esto resultaba fundamental, pues su intención, entre

<sup>2</sup> R. Adorno, “El fin de la historia en la Nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala”, *Letras* 85, núm. 121 (2014): 27.

tantas otras, era demostrar que los incas habían usurpado un poder que correspondía a culturas como la yarovilca, de la cual descendía. Si bien su discurso pareciera continuar con el látigo idolátrico, toma una dirección contraria con la valoración de los aportes incas a partir de la reconstrucción de su historia.

#### LA ESCRITURA DE LAS CORÓNICAS Y SU CONTEXTO

La lectura de *Las corónicas* no es sencilla. El texto presenta una forma compleja en la que la lengua dominante —el español— se entrecruza con lenguas originarias —quechua y aymara, principalmente—, aspecto que revela la pugna entre la escritura conquistadora y la oralidad nativa. A ello debemos sumar los dibujos realizados por el cronista. Debido a esto, los estudios de *Las corónicas* se han realizado desde distintas áreas disciplinares: la etnolingüística, la historia, la sociología, la antropología, la semiótica, la literatura, etcétera. El texto permite conocer el universo indígena que aún persiste. Dicho de otro modo, el estudio de la obra guamanponiana no supone solo el acceder al conocimiento de un mundo “perdido”; es, sobre todo, una vía de acceso a la región andina actual. Como señala Ugarelli,<sup>3</sup> los dibujos e incluso la tipografía empleada en la corónica guamanponiana conforman parte del imaginario popular peruano, aspecto plenamente demostrable a partir de múltiples imágenes y textos diversos que replican, imitan o aluden con claridad al estilo utilizado por Guamán Poma. Este hecho demuestra que la cultura andina, lejos de haber sido arrasada por el impulso colonialista europeo, se mantiene viva y en constante reconfiguración.

<sup>3</sup> Mariangela Ugarelli, “La tentación de la imagen: El hipertexto de la Nueva Crónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala en el imaginario gráfico del Perú contemporáneo”, *Latin American Literary Review* 48, núm. 97 (2021): 75.

En el detalle de su producción histórico literaria se vectorizan las huellas de otra modernidad, distinta pero equivalente, que no ha cesado en su desarrollo pese a la tormenta en la que se ha visto inserta desde su creación. Esta otra modernidad no es posmoderna porque el indio no se conduce por medio de grandes ideales civilizatorios. Esta otra modernidad se articula entre la apropiación y el intercambio, en un movimiento de resistencia y reexistencia, que opera saboteando afirmativamente y que rememora sus propias trayectorias en un ejercicio de supervivencia y recreación reflexiva respecto de su identidad cultural mediante una narración con carácter filosófico.<sup>4</sup>

Guamán Poma es un indio que conoce ambas realidades, un indio ladino. Esa característica le permite ejercer como un mediador entre los mundos en conflicto; su obra evidencia, pues, el testimonio de que la Conquista no fue un hecho consumado. Lejos estamos de esa noción. *La Nueva Corónica* forma parte, evidentemente, de la escritura contrahegemónica donde se planteaba una versión alternativa tanto de la Conquista como del orden colonial. Se trata de un documento que aporta información importante sobre la historia del Ande. A través de la pluma de Guamán Poma y de su profundo conocimiento de la realidad andina, se expresa la voz de todos aquellos que la Conquista había silenciado. La pluma del cronista indio:

nos lleva a considerar otra faceta de la sorprendente originalidad de nuestro autor: y es que, como andino autóctono, se atreve a proponer una etnografía del invasor, volviendo el mundo al revés (frase muy suya) para convertirlo en el Otro. Mediante diversas estrategias, el cronista crea una tipología cultural binaria que subvierte la oposición escolástica de vicios

<sup>4</sup> Alejandro Viveros Espinosa, “Aproximaciones al contenido filosófico político de la noción de indio en Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui (1570) y Felipe Guamán Poma de Ayala (1615)”, *Diálogo andino*, núm. 49 (2016): 366.

y virtudes, privilegiando éticamente al indígena virtuoso y enjuiciando sin piedad al español vicioso.<sup>5</sup>

Precisamente su origen indígena es lo que diferencia a Guamán Poma de los escritores europeos. Su propio estatus de ser partícipe de dos mundos, el indígena de donde surge y el europeo donde se forma y labora, le permite presentarse como un puente entre los mundos en conflicto. El otro aspecto distintivo es análogo a su conformación de ser partícipe de dos mundos. Su “carta”, que conforma finalmente las “corónicas”, constituye un documento híbrido donde las formas europeas aprendidas durante su labor como extirpador de idolatrías se entremezclan con la tradición oral y la tradición iconográfica indígena. Así, *Las corónicas* no es un libro ilustrado; sino uno donde la escritura y el dibujo se complementan. Tampoco uno que fue escrito en español donde se relata la historia del Ande; sino el libro donde las diversas voces del Ande —el español, el quechua, el aymara y las demás lenguas de la región— se complementan.

La obra de Guamán Poma está marcada por la “veracidad” de los hechos que recoge, en un intento de hacer visible aquello que, a su entender, se oculta. Por eso, sus imágenes son marcadamente polémicas, porque lejos de la idealización de las imágenes sobre el Imperio de los Incas, las escenas del apartado “Buen Gobierno” e incluso las imágenes de las ciudades del virreinato, tienen un marcado sentido moralista y un significado simbólico, que reflejan la actitud, la mirada particular que imprime el autor a la realidad descrita.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Mercedes López-Baralt, “‘Escribirlo es llorar’: la crónica visual de Felipe Guamán Poma de Ayala”, Raquel Chang Rodríguez y Carlos García-Bedoya M. (coords.), *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia* (Lima: PUCP/Casa de la Literatura/Ministerio de Educación del Perú, 2017), 415.

<sup>6</sup> Andrés Garay Albújar y Víctor Vélez Moro, “Testigos Visuales de Cambios en el Mundo Andino: las miradas de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín Chambo”, *Revista de Comunicación*, núm. 14 (2015): 157.

Para registrar lo señalado, Guamán Poma debió utilizar las herramientas que le proveía su tiempo. Por ello, su argumentación, tendiente a presentar soluciones prácticas para la instauración de un buen gobierno en “nuestro reyno”, se apoya en referencias históricas que, a los ojos de los estudiosos del siglo xx, resultarían carentes de solidez. Ocurre que Guamán Poma echa mano de los discursos históricos tanto europeos como andinos de su tiempo.

Sin que sea necesario cuestionar la visión sincrética del tiempo claramente identificada en la *Nueva corónica*, en una fusión, nuevamente ahí en parte consciente, entre relatos de carácter histórico-europeo y otros de índole mítico-prehispánico, la dimensión no solamente enunciativa, sino también crítica del acápite de las *corónicas pazadas* nos parece constituir una referencia valiosa, además de todo lo desarrollado en las líneas anteriores, para proponer la existencia de una consciencia histórica en Guamán Poma. De todo ello, se desprende la posibilidad de leer la visualidad de inspiración tardomedieval de la *Nueva corónica* como una intención de enmarcarse en una tradición del pasado y así reforzar el peso histórico de su obra.<sup>7</sup>

En las corónicas resulta notorio que el rasgo histórico se entremezcla con lo mítico y lo simbólico. Así, el esfuerzo por hacer encajar los tiempos míticos de la Biblia con la genealogía andina tiene como finalidad el establecer una explicación que conjunte las dos cosmovisiones. Después de todo, Guamán Poma no desea volver a la época anterior a la llegada de los españoles; lo que intenta es reformular el mundo contradictorio y caótico que le tocó vivir.

E trauxado de auer para este efecto las más uerdaderas rrelaciones que me fueron pocibles, tomando la sustancia de aquellas personas, aun-

<sup>7</sup> Cécile Anne Michaud, “Modelos tardomedievales, herencia prehispánica: hacia una intención estilística en la visualidad de Guamán Poma de Ayala”, *Histórica* 42, núm. 2 (2018): 27.

que de uarias partes me fueron traídas, al fin se rredugían todas a la más común opinión. Escogí la lengua e fracis castellana, *aymara*, *colla*, *puquina*, *conde*, *yunga*, *quichiuaynga*, *uanca*, *chinchaysuyu*, *yauyu*, *andesuyo*, *Condesuyo*, *collasuyo*, *cañari*, *cayanpi*, *quito*. Pasé trauajo para sacar con el deseo de presentar a vuestra Magestad este dicho libro intitulado *Primer nueva corónica* de las Yndias del Pirú.<sup>8</sup>

El Ande representado en *La nueva corónica* no representa, en ningún sentido, la idealización de un pasado de esplendor mancillado por la conquista española. Guamán Poma demuestra que el mundo andino anterior a la llegada de los europeos era la suma de culturas en conflicto y en mutua influencia. Esto lo demuestra su reiterada intención por achacar a los incas los males del politeísmo y el despotismo de ciertas sociedades andinas —en especial de aquellas con las cuales disputó y perdió sus tierras—. Esta conformación heterogénea de la región andina explica por qué la llegada de los españoles terminó por dinamitar dicha situación:

El fracaso jurídico constituía un texto subyacente que se manifiesta, breve pero repetidamente, a lo largo de la *Nueva corónica* y buen gobierno por medio de temas como la ilegitimidad de los chachapoyas y la nobleza del linaje de Guamán Poma. Aunque estos temas no son los componentes principales del texto, nos ayudan a entender las condiciones de producción de su libro y apoyan una de sus advertencias más sobresalientes: la situación en Perú es un “mundo al revés”.<sup>9</sup>

Como ya se ha mencionado, uno de los tópicos en *La nueva corónica* es la denuncia de los malos manejos por parte de los encomenderos. El mundo andino anterior a la Conquista no estaba exento de violencias y sometimientos. De hecho, resulta más acertado mencionar que la

<sup>8</sup> Guamán, *El primer*, 7.

<sup>9</sup> Galen Brokaw, “Texto y contexto en la *Nueva corónica* y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala”, *Letras* 91, núm. 133 (2020): 74.

hegemonía incaica descansaba sobre un volcán de descontentos por parte de las sociedades que más tarde se sumarían a las huestes españolas. El poder europeo instaurado en el Ande se situó en lo más alto de la pirámide social impuesta desde el periodo incaico, por lo que el conflicto y la violencia no desaparecieron de la región. Razón por la cual los esfuerzos guamanponianos adquieren tanto valor. Su propuesta —como ya se asentó líneas arriba— no tenía como finalidad el regreso a un pasado idealizado; su intención era proponer un nuevo pacto social —y político— mediante el cual esas culturas diversas e incluso antitéticas pudiesen coexistir. El proyecto, por tanto, es político, emplea los discursos oficiales —la carta, por ejemplo—, para proponer alternativas que permitan gobernar esa nueva realidad. Guamán Poma se presenta, de esta manera, como un portavoz de los menesterosos que apela a la voluntad del rey para solucionar dicha situación. En su “Carta del Autor”, dirigida al rey Felipe III, expone la gran dificultad que debió afrontar la escritura de su *Nueva corónica*.

Muchas veces dudé. Sacra Católica Real Magestad, azeptar esta dicha ynpresa y muchas más después de auerla comensado me quise volver atrás, jusgando por temeraria mi entención, no hallando supgeto en mi facultad para acauarla conforme a la que se deuía a unas historias cin escritura ninguna, no más de por los *quipos* [cordeles con nudos] y memorias y rrelaciones de los indios antiguos de muy biejos y viejas sabios testigos de uista, para que dé fe de ellos, y que ualga por ello qualquier sentencia jusgada.<sup>10</sup>

Otro aspecto que identifica a Guamán Poma como un puente entre dos mundos lo representa su propia poética. La *Corónica* conforma un texto híbrido —texto e imágenes— y diglósico —castellano y lenguas indígenas—. El hecho demuestra que el cronista piensa que el

destinatario del texto es doble. Por una parte, el público letrado, europeo y mestizo; por otra, el público indígena, oral y visual.

Además, aparece otra dicotomía fundamental para el texto: el olvido y el recuerdo. Dicha contraposición, obviamente, resulta análoga a la de oralidad-escritura. La primera se vincula, desde la perspectiva europea, como el ámbito de la mentira; la verdad, tal y como lo demuestra el sistema jurídico o histórico, pertenece a la escritura. A partir de estas contraposiciones se puede manifestar que el registro de la memoria colectiva que Guamán Poma intenta reconfigurar, se construye desde un punto de enunciación identificado con el no-poder. Guamán Poma recupera, desde su propia memoria —y la de sus ancestros— y la de los sometidos —su labor como extirpador de idolatrías, sin duda, contribuyó a esto—, la historia del Pirú o Virú antiguo para explicar por qué la realidad actual experimentada por el autor configura una inversión del orden cósmico.

El proyecto de Guamán Poma podrá haber sido construido desde un punto de enunciación del no-poder; sin embargo, esto no implica que la *Corónica* no realice una crítica al sistema a partir de la lógica del propio sistema. Si bien la tradición oral forma parte esencial del texto, el cronista se apoya también en documentos y testimonios históricos, es decir, en la escritura. Tal rigor le permite, además, formular una crítica rotunda a los cronistas o escritores carentes de cualquier justificación letrada:

Sacó muy moradas de falta de auiriguación en algunas cosas que escriuen de que ay testigos de vista hasta agora que como son señores, príncipes y principales que duraron de sus uidas más de tiempo de ducientos años, como el príncipe y señor don Martín de Ayala, padre el autor de este libro, que uido y comió con *Topa Ynga Yupanqui*, *Guayna Capac Inga*, *Tupa Cuci Gualpa Guascar Ynca*.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Guamán, *El primer*, 5.

<sup>11</sup> Guamán, *El primer*, 997.



Con el paso del tiempo, las aseveraciones históricas de Guamán Poma han sido puestas en entredicho. Por ejemplo, la reconstrucción temporal de los hechos bíblicos considera que la sociedad andina es paralela a la sociedad cristiana. Este hecho, a fin de cuentas, representa la “racionalidad” de su tiempo. Como señala John Murra, “el precio coyuntural que pagamos para obtener la información válida no me parece alto”.<sup>12</sup> En suma, leer los datos que sustentan la *Corónica* como errores y falsedades implica un desconocimiento tanto de la lógica discursiva cristiana como la de la andina, dos enunciaciones que, si bien refieren aspectos históricos, poseen una motivación y una finalidad mítica.

Detengámonos un momento en otro caso que explica la manera en que Guamán Poma emplea los dos discursos míticos de su época: el relato bíblico y el relato andino. Establece, por ejemplo, que los humanos andinos descienden directamente de Noé. Así, la genealogía andina que debió iniciar con los *purun runa wary* y terminar con los hombres del incanato, se entremezcla con la genealogía bíblica.

Y sus hijos y deficaron la torre de Babelonia; por mandado de Dios tuvieron de deferentes lenguages que antes tubieron una lengua. En esa edad uiuieron los hombres quatrocientos o trecientos años.

Mandó Dios salir desta tierra, derramar y multiplicar por todo el mundo De los hijo de Noé, destos dichos hijos de Noé, uno de ellos trajo Dios a las Yndias; otros dizen que salió del mismo Adán. Multiplicaron los dicho[s] yndios, que todo lo saue Dios y, como poderoso, lo puede tener aparte esta gente de yndios.<sup>13</sup>

Hay que mencionar que tales vínculos son invenciones o fantasías carentes de toda justificación histórica, es un sinsentido. En primer lugar, si bien en la actualidad ningún historiador tomaría al pie de

la letra lo que se dice en la Biblia, en la época de Guamán Poma esa misma escritura mítica era la principal fuente de rigor histórico. Evidentemente, estamos hablando de una concepción de la Historia muy distinta a la moderna. En segundo lugar, llamarle exagerada a esa forma de concebir la genealogía andina expone una ingenuidad atroz por parte del lector. Se olvida que la intención de Guamán Poma es negar la existencia de la conquista militar y, sobre todo, negar la existencia y necesidad de una conquista espiritual. No son exageraciones; son recursos retóricos de su época.

Como he mencionado anteriormente, la *Corónica* tiene una finalidad esencial: negar la necesidad de una conquista militar y espiritual. Si los incas reconocían la autoridad del monarca español no hay necesidad de ninguna conquista; si los indígenas conocieron al dios cristiano antes de la llegada de los conquistadores —para Guamán Poma, las idolatrías provenían de la cultura incaica—, entonces no era necesaria ninguna conquista espiritual. Todo ello llevaría a sostener que los conquistadores, tanto militares como religiosos, no eran sino unas bandas de forajidos obsesionados con explotar las riquezas naturales y humanas de la región. Por tanto, la exigencia de configurar un buen gobierno indígena súbdito del monarca español resultaba indiscutible.

La obra de Guamán Poma se plantea como una crítica al sistema colonial apoyada, precisamente, en los fundamentos de la sociedad cristiana europea: la mitología cristiana y la legalidad. Por ese motivo, Guamán Poma entrelaza la religión cristiana con la cosmovisión indígena, la autoridad del rey español con la autoridad indígena. Esto explica por qué, cuando describe a los *wary runa* —los primeros hombres—, señala, en la parte “de segundo gente”:

Yayan yllapa [su padre, el rayo]; el segundo, *chaupi churin yllapa* [su hijo del medio, el rayo]; el cuarto le llama *sullca churin yllapa* [su hijo menor, el rayo]. Questos dichos tres personas eran y creyían que en el cielo

<sup>12</sup> John Murra, “Waman Puma, etnógrafo del Mundo”, Guamán Poma, *El Primer Nueva Corónica y buen Gobierno* (México, Siglo XXI, 1980), XIII.

<sup>13</sup> Guamán, *El primer*, 18.

era tan gran magestad y señor del cielo y de la tierra y acá le llamauan *yllapa*.<sup>14</sup>

Y Después por ellos los *Yngas* sacrificaron al rrayo y temieron muy mucho. Primero no le sacrificaron, cino llamauan a boces, mirado al cielo todos los yndios deste rreyno.<sup>15</sup>

Estos pasajes demuestran que, lejos de ser un error histórico, la vinculación entre los dioses andinos y los dioses cristianos cumple una lógica puntual: la creación de una mitología donde esos contrarios se fundan. Guamán Poma une al Dios cristiano con el *yllapa* (rayo). Además, esta simbiosis no resulta ajena a la mentalidad andina. Los propios incas habían eliminado al *yllapa* durante su imposición socio-cultural-económico-militar. De manera que la reunión de dioses en nuevos conceptos y la imposición de nuevas autoridades a través de imponerlas militarmente no eran aspectos ajenos a la región. De hecho, tal inversión de valores es representada con un concepto: *pachacútec*. Así, la imposición española no sería sino un nuevo periodo de reacomodo y revolución. El proyecto del buen gobierno, por tanto, no intenta retornar a un pasado idílico; es un intento por hacer frente a las circunstancias experimentadas durante la Colonia, una sociedad caracterizada por la pugna entre cosmovisiones antitéticas.

#### LA ESCRITURA DE GUAMÁN POMA

La imposición de la autoridad real española y de la religión católica está acompañada por la obligación de utilizar la lengua castellana como oficial y hegemónica. Dicha acción, si bien resulta lógica para la sociedad conquistadora, es simplemente imposible de llevarse a cabo en la realidad. En otras palabras, reconocer al monarca español como rey legítimo y a la religión católica como la verdadera, no exige

mucho tiempo. Basta con responder un simple “acepto”. En el ámbito lingüístico, sin embargo, la situación es más compleja. La imposición de la lengua española resultaba inoperante porque era ajena a la realidad que pretendía representar y, sobre todo, debido a que los habitantes de una sociedad no pueden volverse hispanohablantes de un día para otro. Por tal motivo, la obligación real de emplear el castellano y la necesidad de representar esa nueva realidad construyeron un escenario caracterizado por la transformación y la hibridación lingüística.

La lengua empleada por Guamán Poma representa, en sí misma, un ejemplo perfecto de la existencia de una reformulación del castellano en la región. Si bien el cronista es un indio educado en la cultura occidental y, por tanto, en la escritura —de un idioma que, además, carece de una normativa—, su origen le permite configurar una lengua castellana particular, es decir, un castellano entremezclado con voces y conceptos provenientes de las lenguas originarias del mundo andino. Por ejemplo,

Cuando el cronista andino representa la utilización de la coca como una práctica deleznable, suele valerse de tópicos demonológicos que pueden verificarse en diferentes fuentes textuales y pictóricas europeas (manuales antisupersticiosos, actas de concilios eclesiásticos, xilografías occidentales). Algunas de estas concepciones demonológicas son la noción del diablo como amo manipulador y engañador de sus súbditos, el concepto de los idólatras, supersticiosos y hechiceros al servicio del diablo y la idea del desorden social provocado por el demonio y sus sirvientes (e. g. hechiceros, brujos, idólatras, etc.).<sup>16</sup>

Así, la escritura de Guamán Poma tiene dos efectos por demás distintos, ya para el mundo hispano, ya para el mundo indígena. En esto, su labor de traductor es necesaria, pues su cariz indígena le permite

<sup>14</sup> Guamán, *El primer*, 46.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Giovanni Salazar-Calvo, “Los que comen coca son hicheros: demonología y la coca en la obra de Guamán Poma de Ayala”, *Letras* 91, núm. 133 (2020): 258.

“traducir” la cosmovisión indígena a la mentalidad occidental. Por ejemplo, “el agüero del zorro que lleva un insecto o reptil en su hocico, al que Guamán Poma llama *supay*, es una de las pocas ocurrencias de esta palabra quechua en la Nueva corónica y buen gobierno. Pero el cronista no lo traduce al castellano”.<sup>17</sup> Por su parte, su empleo del castellano le exige modificar dicha lengua con la inserción de vocablos y conceptos provenientes de las lenguas originarias andinas. Esto resulta por demás notorio en el apartado “El Sesto Ynga / Inga Roca y su hijo”:

Este dicho Ynga tenía su *llauto* encarnado y su pluma de quitasol *masca paycha* [borda real]. Con la derecha mano tenía su hijo y con la ysquierda tenía su *conga cuchuna* [hacha] y su *uallanca* [escudo]. Y se llamaua el hijo se llamaua *Guamán Capac Ynga*. Era muy querido hijo y acá no le dexaua de la mano porque era muy niño y menor....<sup>18</sup>

Gracias a las “explicaciones” insertas entre corchetes, se observa que la labor de traducción no fue sencilla. La solución ideada constituye la conformación de una lengua híbrida donde el castellano es paulatinamente modificado por las lenguas indígenas. Ese sistema diglósico conforma, por otra parte, una representación lingüística de la realidad experimentada en el Ande. La Conquista no fue la mera imposición de una cultura sobre otra; fue una continua y mutua influencia de culturas.

Así, la transgresión tiene que ver también con reprimir la lengua materna, aprender una lengua foránea, mezclar lenguas, recuperar lenguas, hacer hablar a otras lenguas o naturalizar una lengua. Bien se puede decir que, en el lenguaje, el indio ladino es permeable al “mestizaje lingüístico”

<sup>17</sup> Rocío Quispe-Agnoli, “El silencio de Guamán Poma de Ayala ante Supay: de duende, espíritu y fantasma a diablo”, *Letras* 85, núm. 121 (2014): 53.

<sup>18</sup> Guamán, *El primer*, 83.

o a lo que he llamado la translingüistización como correlato de la transculturación.<sup>19</sup>

Un ejemplo idóneo de este conflicto lingüístico se halla en la recepción de los sermones religiosos por parte de la población indígena. Como señala Guamán Poma, la población teme a los sacerdotes debido a que los asemeja con un demonio.

Churi allilla oyari! Cay aymarata carcuspa, uarcuspa, rupachispa, camta, comenderotauan, corregidortauan *pacha auachiscaymanta canpichiscaymanta*, solterasconata *uacillaypi pusacachiscaymanta quexauanqui...*

[Hijos, ¡óigame bien o más! Ya he expulsado a ese *aymara*, lo he colgado, lo he quemado, pero por lo que se refiere a ustedes, se me han ido quejar al encomendero y al corregidor porque hago tejer ropa y tejidos finos y porque hago hilar a las solteras en mi propia casa...].<sup>20</sup>

Además de evidenciar la situación de violencia y opresión vivida por los indios, el pasaje permite identificar la necesidad de incorporar conceptos que revelen el atroz sufrimiento experimentado por la población sometida y, sobre todo, de manera eficaz al emisor del discurso. Esto propicia la aparición de vocablos compuestos por partículas provenientes de lenguas distintas como “comenderotauan” o “corregidortauan”, conceptos castellanos quechuatizados.

La configuración de una lengua diglósica, castellano-quechua principalmente, tiene implicaciones en la escritura, sobre todo del castellano andinizado. Ahora bien, ese no es el único ámbito donde las sociedades en conflicto entran en mutua influencia. El origen de esa hibridación proviene del enfrentamiento entre la mentalidad escritural occidental y la mentalidad oral indígena. No es raro que la lectura

<sup>19</sup> Dorian Espezuía Salmón, “El lenguaraz Felipe Guamán Poma de Ayala y las murallas lingüísticas de la resistencia cultural”, *Letras* 91, núm. 133 (2020): 84.

<sup>20</sup> Guamán, *El primer*, 580.

de la *Corónica* despierte en el lector la sensación de estar escuchando un discurso oral. Pero eso no se debe al artificio escritural de un experto en construir discursos escritos que imiten al discurso oral; en realidad, ello ocurre porque buena parte de lo escrito proviene de las entrevistas realizadas durante su labor de extirpador de idolatrías en la región andina. Guamán Poma guardó en la memoria el testimonio de sus entrevistados y, después, los vertió a la escritura. En ese sentido, Guamán Poma también es un escritor-puente que traslada a la escritura un discurso originado en la oralidad. Evidentemente, su intención no es la “traducir” ese discurso oral a la lógica de la escritura; más bien, intenta “trasladar” esa lógica oral a la escritura, es decir, pretende que el discurso no sea modificado por las reglas escriturales, sino que las reglas escriturales sean modificadas por la lógica de la oralidad.

Quizá debido a esto el cronista recurra a los dibujos para “complementar” el discurso:

Este problema de interpretación, en el que es difícil decidir cómo explicamos el paso repentino de singular a plural, no me interesa como un error o una falta de coherencia en el texto, sino como la posibilidad de que haya una fuerte relación entre distintas partes del texto escrito y el dibujo que lo acompaña (una relación entre texto escrito y dibujo tan fuerte que pueda crear interrupciones en la coherencia lineal del texto escrito). Y esto me interesa, sobre todo, como punto de partida para cuestionar el hecho de que la coherencia lineal sea el mejor modelo para analizar este texto.<sup>21</sup>

La escritura guamanponiana no evidencia la falta de pericia del cronista; lo que en verdad revela son tanto las dificultades experimentadas por los escritores puente como el problema de traducir vocablos

<sup>21</sup> Belén Bistué, “Traducción multilingüe en Hispanoamérica colonial: un posible contexto para el estudio de Felipe Guamán Poma de Ayala”, *Boletín de Literatura Comparada*, núm. 37 (2012): 55.

propios de una cosmovisión a otra muy distinta. Por consiguiente, si el español guamanponiano no se corresponde con el empleado en la Península ello obedece a que el cronista está haciendo suyo —y, por tanto, modificando— un idioma al tiempo que busca una forma de representación gráfica.

#### POESÍA, MÚSICA Y DANZA QUECHUAS EN GUAMÁN POMA

Acercarnos a la poesía, música y danza del universo cultural quechua a través de los textos recogidos por Guamán Poma exige observar algunos recursos estéticos y lingüísticos (sonoros y semánticos) utilizados en los mismos. En particular, se pretende demostrar la existencia y la validez de la poesía quechua, desde antes de la llegada de los españoles, ligada de manera estrecha a la música y a la danza. Con tal fin, se sostiene que cada vertiente musical contiene una determinada forma poética, la cual está basada en expresiones verbales que van tomando significados particulares —polisemia—. Su diversidad temática y configuración poética responden a la heterogeneidad sociocultural del mundo inca, el mismo que más tarde incluirá a la lengua castellana que se afincará y fortalecerá en el medio. Se recuperan pasajes importantes de las condiciones de vida de los nativos quechuas y aymaras, principalmente; se hace incapié en las actividades sociales festivas y rituales de diversos tipos —religioso, agrícola o militar—. Además, se exhiben los principios morales y éticos que organizan la sociedad quechua-aymara, tan importante como la hispana.

Desde un principio se observa que las diversas manifestaciones poético, musicales y dancísticas del *Tahuantinsuyu* articulan el tejido cultural cosmogónico. En tal sentido, se analizan algunas de las más importantes a fin de aproximarnos a la rica gama creadora de los *haravicus* (poetas) del imperio inca. De hecho, es preciso señalar que la práctica de estas expresiones poético, musicales y dancísticas se

manifestaban con cierta particularidad en los cuatro *suyus* (parcialidades). Entre ellas, Guamán Poma anota a “las pascuas y dansas de los *Yngas* y de *capac apoconas* [señores poderosos] y principales y de los indios comunes destos rreynos, de los Chinchay Suyos, Ande suyos, Colla suyos, Conde Suyos”.<sup>22</sup> Todos estos eran fruto del regocijo: “los quales dansas y *arauis* [canción] no tiene cosa de hechicería ni ydúlatras ni encantamiento, cino todo huelgo y fiesta rregocixo. Ci no ubiese borrachera, sería cosa linda”.<sup>23</sup>

Desde ya se percibe que la descripción de Guamán Poma desconoce los adjetivos hispanos y los descalifica. En tal sentido, ni “hechicería” ni “ydulatría” se traducen en “huelgo” y “fiesta” sana. Sin embargo, esa actitud cambia cuando “los dichos yndios estando borracho el más cristiano, aunque sepa leer y escribir, trayendo rrosario y bestido como español, cuello, parece santo”,<sup>24</sup> blasfemaban y pecaban. La embriaguez les inducía a perder el miedo llegando a volver a practicar sus rituales ancestrales sin temor a ser calificados como “ydólatras” que hacían pacto con el demonio: “mocha [reverencia] a las *guacas* ydolos y al sol, *pacaricos*, [celebración ritual] *oncoycunamanta uanocmantapas pacaricoc* [velorio con ocasión de enfermedades o una muerte], *uarachicoc* [investidura de taparrabos], *cusmallicoc* [investidura de camión], *uacachicoc* [lamentos rituales] y otras hechesirías”.<sup>25</sup> Esta actitud era muestra del “retroceso” a lo “primitivo y pecador”.<sup>26</sup> Entre las expresiones poético musicales y dancísticas que Guamán Poma recupera están

<sup>22</sup> Guamán, *El primer*, 208.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, 809.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Existen diferencias en el registro escrito de las versiones que ofrecen las ediciones de las corónicas de Guamán Poma. Además del registro escrito, en ocasiones los signos de puntuación difieren de lugar en una y otra versión; esto de alguna manera modifica el sentido de lo escrito. Para muestra compárese, por ejemplo, el apartado /863[877] / INDIOS / en Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980), con el libro que utilizamos en este trabajo.

el “*taqui* [danza ceremonial], *cachiua* [canción y danza en corro], *haylli* [canto de triunfo]. *Araui* de las mosas, *pingollo* [flauta] de los mosos y fiesta de los pastores *llama miches* [pastor de llamas], *llamaya* [cantar de los pastores de llama]”, a los que agrega la de los “labradores *pachaca*, *huarauayo* [cántico], y de los *Collas*, *quirquina*, *collina*, *aymarana* [canción y dansas aymaras], de las mosas, guanca, de los mosos *quena* [canciones y dansas aymaras]”.<sup>27</sup>

Sin duda, las señaladas por los cronistas y las que más adelante al autor irá agregando son fruto de un largo proceso histórico de formación y configuración. Si cada una de ellas tiene rasgos particulares en su articulación poética, musical y dancística —versificación y ritmo—, entonces no hay duda de pasaron por un largo proceso de decantación armónica y sonora, manifestada desde mucho antes de la conformación del imperio Inca. En la configuración de este conjunto cultural de inimaginable valor jugaron un papel primordial los *haravicus* (poetas). Con los rasgos polisémicos que caracterizan a toda poesía antigua o moderna, articulaban —como hasta ahora— imágenes de diverso tipo que se “dibujaban” (*qellqa*) con palabras inicialmente orales, luego escritas.

Guamán Poma consideraba que los *harawis* eran manifestaciones de una comunidad “*wakcha*” con “pobreza espiritual” que se podía revertir con la cristianización. En esto la poesía, la música y la danza jugaban un rol singular. En tal sentido, como se verá más adelante, su vínculo con la religión, la política y el aparato militar resulta evidente. Servía para diversos fines como el amor, los rituales de diverso tipo, las actividades agrarias, los conflictos sociales, etcétera. Decía Concolorcorbo que el autor indígena de la Colonia, al denunciar la idolatría superviviente entre los suyos, informa que en ella se conserva la antigua tradición, misma que se va transmitiendo por medio de su idioma en

<sup>27</sup> Guamán, *El primer*, 288.

cuentos y cantares, como ha sucedido en todo el mundo.<sup>28</sup> A este respecto, los poemas cantados a los que nos referimos también guardaban páginas de la historia inca, entre ellos su derrota y descalificación como “ydólatras”, bárbaros que amaban la “falsa religión”.

El arte se convirtió en el lugar de la memoria, en especial allí donde el recuerdo se manifestaba a través de la poesía, la música y la danza. Cada vertiente tenía su carácter estético. Había diferencia poética, musical y sonora entre los dedicados al amor y los de corte épico o agrario. La palabra, el símil, la imagen y la metáfora estaban dotados de un carácter envolvente que podía representar los momentos complejos del universo y sus habitantes: su espacio, su tiempo. El Inca Garcilaso comenta que los incas conocieron la poesía, la música, el teatro: “De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas”. Dio a conocer que los *haravicus* se componían sobre una diversidad de temas: el amor, la religión, la historia y “otras muchas maneras de versos”.<sup>29</sup> El autor señala que, en el universo inca, los *haravicus*:

[...] supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de los Reyes y de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y la imitases. Los versos eran pocos, porque la memoria los guardase; empero muy compendiosos, como cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos. Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española que llaman redondillas.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Concolorcorvo, *Lazarillo de ciegos caminantes* (Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1908), 250.

<sup>29</sup> Jesús Lara, “La poesía de los Incas”, Conferencia, 12 de septiembre de 1961, La Habana, 111.

<sup>30</sup> Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales* (México: Porrúa, 1990), 86.

Como se señaló anteriormente, el idioma *runa simi* es aglutinante —agrupa o desagrupa morfemas pospuestos o antepuestos (afijos) teniendo como base lexemas fijos—; comparte este carácter con otras lenguas como el aymara. Por lo anotado, reconocer que los *haravicus* componían poemas con versos cortos y largos no era novedad, pues fue parte de su tarea creativa que, dicho sea de paso, estaba vinculada con la música y la danza. Así, reconocer la naturaleza de la lengua quechua les servía para armonizar el discurso siguiendo el ritmo del zapateo, el toque de tambor y otros.

En efecto, los poemas cantados reunidos por Guamán Poma abordan temas distintos. Algunos son líricos; otros, épicos. Existen también aquellos que se ocupan de tópicos agrarios o dramáticos. En buena parte cuentan con retornelos o versos —estrofas cortas— que hacen de estribillos, los cuales aparecen al principio, en el intermedio o al final, con el fin de facilitar la memorización y su transmisión oral. En muchos casos, las finalizaciones hacen una especie de rima con vocablos cercanos en su significación. Se trata de establecer dobles, repeticiones que aproximan vocablos similares u opuestos: *Kuyakuykim* (te quiero), *wayllukuykim* (te amo); día, noche; lejos, cerca, etcétera. Se remite de alguna manera a los pares poéticos que, además, marcan el ritmo y el sentido de los poemas cantados. La relación dialógica representa un rasgo fundamental de su poética.

Por otro lado, Garcilaso señalaba que había una semejanza con las redondillas (octosilábicas) de arte menor.<sup>31</sup> Sin embargo, vale precisar que la lengua quechua o aymara no siempre cuenta con los sonidos que representa el alfabeto. En tal sentido, las famosas rimas de corte hispano no necesariamente funcionan a la perfección. Por ello, los

<sup>31</sup> En general su rima es abrazada y consonante, aun cuando también hay aquellos que son asonantes (abba) y otros (abab). Un ejemplo típico lo constituye el poema “Hombres necios que acusáis” de Sor Juana Inés de la Cruz, cuya primera estrofa dice: “Hombres necios que acusáis / a la mujer, sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis”.

poemas cantados en su mayoría apostaban por el verso libre. El número de sílabas se sometía al tiempo melódico de la canción, el cual solía alargarse o interrumpirse dependiendo de la tonada —morada o espacio donde se movía la palabra tejida—. En su mayoría se componía en verso libre, por lo que su relación con la oralidad fue natural. Este rasgo estaba vinculado, además, con el lenguaje del cuerpo que ayudaba a configurar el sentido poético de la emisión verbal pensada con fines artísticos. Por esa razón, Garcilaso de la Vega consideraba que la poesía estaba vinculada con el “tañer de la flauta”:

Una canción amorosa compuesta en cuatro versos me ofrece la memoria, por ellos se verá el artificio de la compostura y la significación abreviada, compendiosa, de lo que su rusticidad quería decir. Los versos amorosos hacían cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta. Holgara poner también la tonada en puntos de canto de órgano, más la impertinencia me excusa del trabajo.<sup>32</sup>

La canción que al autor lleva a la memoria es la siguiente:

<i>Caylla llapi</i>	Al cántico
<i>Puñunqui</i>	dormirás
<i>Chauptuta</i>	media noche
<i>Samúsac</i>	yo vendré. <sup>33</sup>

Si se observa la métrica de la versión original quechua, advertiremos que los versos constan de cuatro, tres, cuatro y tres sílabas respectivamente, lo que resulta similar a la versión en castellano; sin embargo, la aproximación al sentido del poema quechua es forzada, puesto que el traductor trató de equilibrar los números silábicos dejando de lado la naturaleza de la lengua quechua. Por ejemplo, *samúsac* significa

“vendré” y no “yo vendré”, porque en el quechua el sujeto se incluye en el verbo. El mismo autor, al verse confrontado con la particularidad de la lengua nativa, señala que el verbo final tendría que traducirse como vendré “sin el pronombre yo haciendo tres sílabas del verbo, como las haze el indio, que no nombra la persona, sino que la incluye en el verbo, por la medida del verso”.<sup>34</sup> Una palabra de la lengua quechua puede contener lo que una expresión española lograría con muchos vocablos. Si bien se puede señalar que la poesía quechua se fue nutriendo de la española, también apuntar que, en el universo quechua prehispánico, se practicaba la poesía y que esta tenía configuraciones particulares dependiendo de su contexto y el soporte melódico que lo acunaba.

Debido a que los poemas cantados son básicamente orales, algunos transcritos por Blas Valera y Garcilaso de la Vega parecerían estar alejados de la lógica de la escritura; sin embargo, lo señalado por Garcilaso cuando refiere al trabajo de Valera aporta datos importantes para pensar que algunos de estos fueron registrados mediante una escritura ideográfica:

La fábula y los versos, dice el padre Blas Valera que halló en los nudos y cuentas de uno de los anales antiguos que estaban en hilos de diversos colores, y que la tradición de los versos y de la fábula se la dijeron los indios contadores, que tenían cargo de los nudos y cuentas historiales, y que, admirado de que los amautas hubiesen alcanzado tanto, escribió los versos y los tomo de memoria para dar cuenta de ellos.<sup>35</sup>

De acuerdo con lo señalado, el idioma quechua habría tenido una escritura de carácter ideográfico basado en nudos (*kipus*). Empero, los datos que hasta ahora se conocen al respecto no parecen ser suficientes. Frente a tal situación, Laura Larencich Minelli ha realizado diversos estudios. Fruto de sus indagaciones ha llegado a sostener que

<sup>32</sup> Garcilaso, *Comentarios*, 91.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Garcilaso, *Comentarios*, 121-122.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 92.

existía una escritura quechua. En “La escritura de los incas a la luz de dos documentos jesuíticos secretos recién descubiertos”<sup>36</sup> explica la existencia de diversas formas de escritura en *kipu* denominados “numérico”, “extra numeral”, “*miraypakipu*”, “ordinal”, “de escritura”, “*capackipu* o real”, “*pachakipu* o calendarial”, y otros. Argumenta que los documentos jesuíticos *Exsul Immeritus Blas Valera populo suo* (1618) e *Historia et Rudimenta linguae Pirunanorum* (final del siglo XVI-1638) —el primero de mano del Padre mestizo Blas Valera y el segundo de los italianos H. Antonio Cumis y P. Anello Oliva pero con el cierre del P. Pedro de Illanez (1737)— nos proporcionan dos fuentes recién descubiertas en Italia (1994-1997) sobre el significado de los *kipus* como escritura e incluye fotografías del documento hallado. Sin duda, el estudio de la escritura del *kipu* representa un campo poco analizado; se espera más trabajos que demuestren tal aseveración, por lo que en esta ocasión no nos detendremos en ese asunto.

Volviendo a la tarea—poesía, música y danza en las corónicas de Guamán Poma— debemos redundar que el universo poético, musical y dancístico del mundo quechua incluye distintas vertientes ligadas a prácticas culturales en regiones diferentes. Veamos:

#### UACO

Pareciera que esta vertiente poético musical fue mayormente practicada por mujeres y hombres jóvenes que en la fiesta de los *Chinchay Suyu* participaban tocando el tambor e intercalando sus voces:

<i>Mana turuscha riccho</i>	[Si no pasa un venado
<i>Maquillayquip uaucuyaconqui</i>	Tú danzas el wayku en tu mano
<i>Mana luycho amicho</i>	Si no hay algo como un siervo

<sup>36</sup> Laura Laurencich Minelli, “La escritura de los incas a la luz de dos documentos jesuíticos secretos recién descubiertos”, *IHS. Antiguos jesuitas en Iberoamérica* 4, núm. 1 (2016): 71. La autora incluye fotografías del documento original.

*Cincallayquip*  
*Uaucuyaconqui*  
*Uayayay turilla*  
*Uayayay turilla*

Tú danzas el wayku en tu nariz  
 ay hermanito  
 ay hermanita]<sup>37</sup>

La ilustración de Guamán Poma respecto de esta fiesta da cuenta de la participación de dos damas, quienes aparecen en el extremo izquierdo tocando un tambor. El vestido de fiesta de ambas da una presencia singular al entorno. Entre tanto, en la parte central se encuentra el Apu, señor gobernante, vestido por igual con indumentaria de fiesta y tocando, encorvado, una cabeza de venado. Al otro extremo, otro Inca hace lo mismo, pero en posición vertical. La fiesta en mención se habría practicado en *Guanoc Pampa* y *Paucar Pampa* —noreste del Cusco—.



Folio /326 [328] “Fiesta Chinchay Suyu / Uauco taqui, vacon”.

<sup>37</sup> Guamán, *El primer*, 294.



Cuando se hace una lectura cruzada entre el texto cantado y el dibujo, observamos que entre los ejecutantes del *Uaco* existe una estrecha comunicación y confianza. Se trata de la interpretación de *Uaco* entre personajes de alcurnia. El diálogo cantado es iniciado por la mujer diciendo “*Mana turuscha riccho / “Cincallayquip uacuycaconqui”*, [si no pasa un venado, tú danzas el *wayku* en tu nariz]; el hecho compromete al varón a identificarse con la música y su contenido. De tal manera que intercalan la ejecución de la cabeza de venado con el canto como respuesta a las damas:

<i>Uaco, uaco</i>	Waku, waku
<i>Chicho, chicho</i>	Preñada, preñada.

El *uaco*, instrumento y música hecho con la cabeza del venado, podría estar relacionado con lo masculino. Por ello, Anna Gruszczynska Ziótkows la señala que probablemente la práctica del *uaco* se remita a un ritual de fecundidad.<sup>38</sup> La teatralización del diálogo nos plantea que la resignificación poética pasa por el plano del lenguaje corporal, lo que le da un sentido particular a lo expresado. De manera que el término “*uaco*” no funciona sólo como interjección, sino que alude a un conjunto de sonidos que, en su proceso de semantización, se carga de significados con rasgos poéticos. En todo esto contribuye el lenguaje corporal, aspecto que caracteriza a la oralidad.

De hecho, al observar el ritmo propuesto por el texto, se reconoce que los acentos que dan impulso al canto insinúan una interacción más cercana. La respuesta de los varones diciendo “*Panoyay pano / panoyay pano*” [conviértete en *pano, pano*],<sup>39</sup> así lo demuestra. Seguidamente, una voz masculina se despliega cantando en solitario:

<i>Yahahaha, yahaha</i>	[Yahahaha, yahaha
<i>Cuci patapi, acllay</i>	En Kusi Pata, mi elegida,
<i>Uarmi ricoclla</i>	Viendo mujeres,
<i>Huacay patapi</i>	En el Haykay Pata,
<i>Llanca pata ricoclla</i>	En Haykay Pata,
<i>Llanca pata ricoclla</i>	Viendo el Llank’ay Pata
<i>Yahaha, chaha</i>	Yahaha, chaha] <sup>40</sup>

Al respecto, Bernabé Cobo ofrece un testimonio distinto al de Guamán Poma. Manifiesta que se trata de una danza de varones enmascarados a quienes se les nombra *uacones*. Llevan en sus manos algún animal disecado.<sup>41</sup> Por su parte, la teatralización le otorga al *uaco* un significado vivo que tiene efecto en su interlocutor, por lo que este procura emitir una respuesta. El poema canción de los *uacones* demuestra que ha sido aprendido y transmitido vía oral, de tal manera que la memorización de lo interpretado fue socializada entre los moradores del poblado.

#### CANCIONES LABORALES

Sin duda, entre las actividades colectivas frecuentes en las que se cantan y bailan están las laborales. Como ya se señaló, los poemas cantados responden a fechas festivas y al carácter del espacio en los que se interpretan, me refiero a las regiones, al piso ecológico y al carácter de este. Guamán Poma alude a algunos, entre ellos al *Yapuyu yapo* entonado en Yauyos. La expresión probablemente sea un desprendimiento del nombre del pueblo: Yauyos. También presta atención a las practicadas por los labradores hombres y mujeres, quienes se juntan para entonar una canción, diciendo: “*Hara uayo, hara uayo; hara uayo, hara uayo*”. Por su parte, los pastores de llamas [*llamamichis*] entonan una

<sup>38</sup> Anna Gruszczynska Ziótkowska, *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 1995), 105.

<sup>39</sup> Guamán, *El primer*, 234 (traducción nuestra).

<sup>40</sup> Guamán, *El primer*, 296.

<sup>41</sup> Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo* (Madrid: Editorial Atlas, 1964), 271.

que dice: “Llamayay, llama; ynya aylla llama”. El mismo es seguido por una respuesta interpretada por hombres y mujeres “Sauca taqui, cocha taqui, ayaua, Ayauaya, ayauaya”.<sup>42</sup>



Folio 1153 [1163] Travaxa: Hailli chacra iapvicvi pacha.

Por la naturaleza de la cadencia que proponen las canciones se puede señalar que fueron preparadas para el mejor rendimiento en el trabajo y memorizadas para darle dinamicidad a la labor colectiva. No cuentan con traducción, se trata de expresiones cortas preferentemente bisilábicas:

<sup>42</sup> Guamán, *El primer*, 296.

Son recursos que sirven de puntos de apoyo mnemotécnicos para motivar el recuerdo, una suerte de estribillos que pautan campos estético-verbales en permanente renovación y establecimiento de lazos entre el cosmos y el hombre. Sin duda, en ellos se plasman preferencias estéticas compartidas, acorde con sus necesidades colectivas.<sup>43</sup>

### Haylle

Sin duda el *haylle* o *haylli* representa una expresión musical dedicada a exponer dos momentos fundamentales en la vida quechua andina. Aquellos destinados a reconocer la participación y triunfo de los incas, curacas, personajes relevantes del imperio en batallas por mantener y engrandecer al imperio y, los *haylles* designados a la agricultura, sobre todo a la barbecha (*chacra yapuy*), que supone preparar la tierra para nuevas siembras en el mes de agosto: “En este mes haze *halle* [cantos de triunfo] y mucha fiesta de labranza el Ynga y en todo el rreyno y beuen en la *minga* [prestación colectiva de trabajo a una autoridad] y comen y cantan *haylli* y *aymaran* [canto al romper la tierra], cada uno a su natural *haylli*”.<sup>44</sup>

Ya se dijo que los poemas cantados y sus danzas tienen interpretaciones particulares en cada región. Al respecto, Guamán Poma alude al *haylle aymaran* o *aymarana* que, de acuerdo con el autor, probablemente tenga su origen en la zona altiplánica. A eso se debe que las letras de este *haylle* estén en aymara.

Como si se tratara del *ayla*, canto y danza de enamoramiento en noches de luna, este *haylle* de los *Conde Suyos* se caracteriza por ser interpretado por un colectivo en pleno movimiento, intercambiando voces de mujer y hombre: “*moyoristi tomanimama tumiriste aruini mama.*”

<sup>43</sup> Carlos Huamán, “Música, poesía y danza en las corónicas de Guamán Poma”, en Mauro Mamani Macedo (ed.), *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales* (Lima: UNMSM/Pacarina ediciones, 2016), 44.

<sup>44</sup> Guamán, *El primer*, 255.

[“El que gira peregrinará, señora, el que peregrinará, señora”]. Seguidamente el hombre responde “*chuna*”, al que la mujer replica diciendo: “*Oy, uayta, oy, canto, oy*”.<sup>45</sup>

Respecto al carácter del colectivo que participa en su interpretación no hay datos mayores, a excepción del dibujo de Guamán Poma y las aseveraciones del Inca Garcilaso, quien manifestó que el *haylle* refiere al triunfo. Cuando se trata de trabajos agrícolas, estos son interpretados en grupos de siete u ocho. El triunfo al que aluden de modo simbólico es sobre la tierra dadora de vida a la que barbechan. En efecto, la relación del hombre con la tierra refiere también al vínculo estrecho del hombre con la mujer que más tarde dará vida, a similitud de la tierra: La palabra *haylli* —dice Garcilaso— significaba triunfo, “como que triunfan de la tierra barbechándola y desentrañándola para que diese fruto. En estos cantares estremecían dichos graciosos, de enamorados discretos y de soldados valientes [...] así el retruécano de todas sus coplas era la palabra *haylli*”.<sup>46</sup> Por su parte, Jesús Lara señala que “el *jailli* heroico era conocido con el nombre de *Jaich’a* y también con el de *atiy jailli*. Los cronistas, comenzando de Cieza de León y acabando con Guamán Poma, nos llegan ricos en referencia acerca de la profusa poesía con que los quechuas celebraban sus victorias y las hazañas de sus héroes”.<sup>47</sup>

Por otro lado, si se observa el verso “*oy, uayta, oy, canto oy*”, percataremos que aparece un vocablo español (“canto”). La mezcla de voces aymaras con hispanas, en este y otros casos, constituye una muestra del proceso de rearticulación y reacomodo lingüístico. Es probable que el intento de traducción del término “*q’uchu*”, que significa ‘canto’ en lengua aymara, haya sido desplazado y eliminado. Mismo fenómeno se observa en las fiestas del *Chinchay Suyu / Uauco taqui, vacon* cuando dicen: “*Mana turuscha riccho / Cincallayquip uacuycaconqui*”,

<sup>45</sup> Guamán, *El primer*, 300.

<sup>46</sup> Garcilazo, *Comentarios*, 218.

<sup>47</sup> Lara, “La poesía”, 120.

[si no pasa un venado, tú danzas el *wayku* en tu nariz]. El término “*turuscha*” probablemente venga del vocablo “toro”, el cual se fue insertando en las enunciaciones posthispanicas. Como las corónicas fueron escritas luego de la llegada de los españoles, se puede inferir que la versión de Guamán Poma ya cuenta con esa influencia y, es posible, sea una marca de prestigio.

En esa lógica se debe leer lo relacionado con las cementeras. Ahí se pone atención en la conquista sobre la tierra y el fruto de esta:

- |                                   |                                      |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| 1) <i>Ayau haylli yau haylli</i>  | [Ayaw haylli yaw haylli              |
| 2) <i>Uchuyoccho chacrayqui</i>   | ¿Tienes ají en tu sementera?         |
| 3) <i>Uchuy tunpalla samusac.</i> | Vendré disfrazado de ají.            |
| 4) <i>Ticayoccho chacrayque?</i>  | ¿Tienes flores en tu sementera?      |
| 5) <i>Ticay tumpalla samusac.</i> | Vendré disfrazado de flor] (p. 293). |

Inicia con un llamado al sujeto *Haylli* con quien establece una conversación. Plantea luego una interrogación acerca del ají en la cementera: “*Uchuyoccho chacrayqui*”. La interrogación vive al fondo del mensaje quechua; no es necesario el signo que haga que la expresión interrogue. El emisor confía; eso se advierte en el tono con que más adelante empieza su advertencia: “*Uchuy tumpalla samusac*, Vendré disfrazado de ají, *Ticayoccho chacrayque, ticay tumpalla samuaq*, vendré disfrazado de flor”.<sup>48</sup> De hecho, cuando el emisor dice “*Yau*”, al empezar la estrofa, está planteando el tono directo que el oyente deberá reconocer. El emisor tiene la determinación de ir a la cementera del otro. No manifiesta razones; sin embargo, al señalar al ají o a la flor de su chacra, le advierte que esté preparado para defenderlas. Como si se tratara de burlar al opositor, le dice en el verso tres: “*Uchuy tunpalla samusac*, Vendré disfrazado de ají”,<sup>49</sup> le da señales acerca de cómo iría a la “conquista de la sementera, “*Ticayoccho chacrayque? / ticay tumpalla*

<sup>48</sup> Guamán, *El primer*, 293.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 293 (traducción nuestra).

*samusac*. ¿Tienes flores en tu cementera? / vendré disfrazado de flor].” El uso particular del verbo “vendre” —tiempo futuro— hace que el lector se confunda, pues no dice “iré”. Esto supone que el emisor ya está en la cementera y que, por eso, advierte al oyente. En fin, la clave guardada en el verbo indica que el oyente ya no debe prepararse para resistir; la chacra ya está ocupada. La estrofa siguiente revela el diálogo cantado entre hombre y mujer:

- |                          |                        |                                  |
|--------------------------|------------------------|----------------------------------|
| 6) Dize el hombre:       | <i>Chaymi Coya.</i>    | [Aquí está, Reina.               |
| 7) Responde la muger     | <i>Ahaylli.</i>        | Ahaylli.                         |
| 8) [Dize el hombre:]     | <i>Chaymi palla.</i>   | Aquí está, señora.               |
| 9) [Responde la mujer:]  | <i>Ahaylle, pata</i>   | Ahaylli, encima no más, ahaylli. |
| 10)                      | <i>Llanki ahaylle.</i> |                                  |
| 11) [Dize el hombre:]    | <i>Chaymi, ñusta.</i>  | Aquí está, princesa.             |
| 12) [Responde la mujer:] | <i>Ahaylle.</i>        | Ahaylli.                         |
| 13) [Dize el hombre:]    | <i>Chaymi, Ciclla.</i> | Aquí está, florecita.            |
| 14) [responde la mujer:] | <i>Ahaylle.</i>        | Ahaylli.]                        |

La estructura compositiva de ambos momentos —el fragmento arriba citado y el actual— considera que el tono o la estructura melódica del *Haylle* indica un giro significativo en el segundo, el cual da paso al diálogo intercalado del hombre y la mujer. La *Coya*, la reyna identificada como tal, intercala su regocijo e indica el lugar: “*Ahaylli pata*” (borde del *ahaylli*). Mientras tanto, el varón la reconoce como flor. Una suerte de triunfo que la delicada flor representa.

### *Araui*

Así como existieron poemas canciones épicos, también hubo aquellos ocupados en aludir a momentos críticos de los individuos, aquellos que revelaban el mundo nebuloso y triste de los sujetos. Esos poemas canciones eran los *arauis* o *araui*. En la actualidad, esta vertiente musical se sigue practicando, sobre todo en las partes altas del universo

quechua andino peruano. Mayormente interpretados por mujeres. Se trata de canciones lastimeras que viajan impresas en un tono triste, agudo y alargado.

Guamán Poma manifiesta que el *araui*, “canción lastimosa, lírica y trágica”, es interpretado tanto por mujeres como por varones. Existen cantos individuales y colectivos. Estos últimos implican sociabilización y memorización. En general los *arauis* eran compartidos cuando los acontecimientos trágicos o tristes los unía un mismo sentimiento.

Para ejemplificar su contenido triste y trágico, se analizará un *araui* que en su primer verso alude a “*Morcotollay morcoto*” (Morcoto, mi morcotito). Para empezar, el *araui* tiene una estructura organizada y definida. En su primera parte o apertura, se plantea la existencia de un amor no correspondido. Se trata de una relación prohibida. La segunda está dedicada a la caracterización del poder y a la belleza de la mujer cuyo “olvido” (a su amor prohibido) hace que, en la tercera y última parte, Morcoto se observe en la cárcel y ruegue por su libertad.

<i>Camca, Coya cam[c]a,</i> señora	Tú reina, tú, señora,
<i>Mananchi yuyariuanquichu</i>	¿No me vas a recordar?
<i>Cay sancaypi</i>	En esta cárcel
<i>Poma atoc micouaptin</i>	mientras me come el león y el zorro,
<i>Cay pinaspi uichicasca</i>	en esta prisión encerrado
<i>Quicasca tiapti</i>	[?]
<i>Palla</i>	¡Mi elegida!] <sup>50</sup>

Como se puede comprobar, Morcoto, el sujeto poético, probablemente pertenece a una familia noble. Su nombre, sin traducción posible, envolvería en su significado a individuos de cualquier estrato social. En el poema, el personaje tierno, *llullu*, habría cometido un error sentimental al enamorarse de una mujer “prohibida” por las diferencias de clase. Cuando son descubiertos, la mujer la *Coya*, princesa, lo niega.

<sup>50</sup> Guamán, *El primer*, 294.

Por lo que Morcoto pregunta “¿*Mana soncoyqui, queucicho?*” (¿No se te retuerce el corazón?).<sup>51</sup> Se sabe que la mujer, al ser reina y flor, simboliza la delicadeza de la dama; sin embargo, ese carácter no le exceptúa de su traición. La belleza, entonces, no representa siempre la fidelidad. El río de lágrimas (“*Unoy uiquellam a pariuan*”) que le arrastra no se puede detener, por lo que el sujeto no encuentra consuelo ni con la manta o la falda que la mujer dejara en el lecho de amor. Hombre y prendas de vestir son, pues, símbolos del abandono por sobre cualquier valor material que suponga el amor. Así, la condición de Morcoto se esclarece. El enamorado traicionado está en la cárcel, “*cay sancaypi*” (en esta cárcel), comido por animales que representan a sujetos hispanos del mal.

Haciendo un símil del acontecimiento, Guamán Poma ofrece dibujos que simbolizan los castigos como controladores de la vida y la moral al interior del universo conquistado. En ese sentido, el cronista cataloga a los personajes del universo sociocultural colonial y los asocia con animales según su papel en la opresión y muerte de los nativos.



Imagen 1 Folio /302[304]/ Castigo, jvsticia/ sancai [cárcel perpetua].

<sup>51</sup> Guamán, *El primer*, 293.



Imagen 2 Folio /694[708]/ Pobre de los indios / de seis animales que comen/.

La lista del cronista está conformada por seis animales: el tigre (españoles del Tambo), el gato (el escribano), el león (el encomendero), el zorro (el cura aldeano, doctrinero), el ratón (el cacique principal) y la serpiente (el corregidor), “no teme[n] a Dios”.<sup>52</sup> Por el carácter de los animales, se les atribuye un determinado comportamiento. Sobre todo, cuando estos representan codicia, abuso y discriminación hacia los indios. El león y el zorro que aparecen mencionados en el *araui* son, pues, animales simbólicos de la impiedad. Probablemente mediante ellos se alude a curas y militares.

El recuerdo doloroso del personaje central no hace que desconozca la alcurnia de la mujer; sin embargo, destapa las rígidas normas morales que condena el amor prohibido. Gracias a los dibujos de las descripciones de Guamán Poma nos enteramos de que, quienes poseen a las doncellas sin consentimiento o rompiendo las normas de la

<sup>52</sup> Guamán, *El primer*, 217.

sociedad, son castigados hasta la muerte. En este aspecto, Morcoto estaría sufriendo una condena mortal. La misma norma también es aplicada a las mujeres. Pueden ser “colgado bibo de los cauellos de una peña llamado *arauay* (horca) de una *Antaca Caca de Yauar Caca*. Allí penan hasta morir”.<sup>53</sup>

Si el pecado era compartido, entonces la pena era para los dos, previo “asote” con *chocclo copa*, “un asote de cabuya, en la punta hecho pelota, de dentro tiene piedra que le muele las entrañas”.<sup>54</sup> El perdón sólo era posible en casos extraordinarios. Obedecía a la intervención de dioses, semidioses o personas con alto cargo político o religioso.

Yaya cóndor apauay,  
tura guaman pusauay,  
mamallayman uillaypuuay.  
Nam pisca punchau  
mana micosca, mana upyasca,  
yaya cacha puric, quilca apac

[Padre cóndor, llévame,  
hermano gavián, guíame,  
intercedan por mí ante mi padre.  
Ya estoy aquí por cinco días  
sin comer, sin beber,  
caminando como mensajero de mi

chasqui puric.

[padre  
que lleva instrucciones, que corre  
[como mensajero.

Cimillayta soncollayta apapullauay.

Lleva, te ruego, mis palabras y mi  
[corazón.

Yayallayman mamallayman

Intercede ante mi padre, ante mi  
[madre]

uillapullauay.

Pero vayamos más al fondo del mensaje de Morcoto. Preso, el personaje reconoce a los miembros de su otra familia, la del mundo que le rodea, la de la comunidad. Así, el cóndor, que es su padre, y el gavián,

<sup>53</sup> Guamán, *El primer*, 283.

<sup>54</sup> *Ibid.*

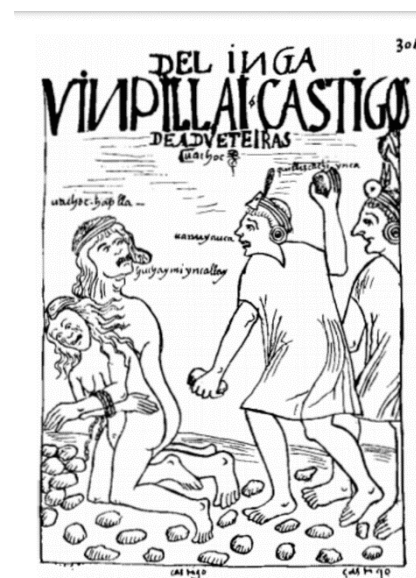


Imagen 1 Folio /308[301] Del Inca anta caca araway [horca] Castigos de vírgenes.



Imagen 2 Folio /306[308] / Del Inca Vinpillai [horva, GH, p. 353], Cánticos de adúlteras.

que es su hermano, serían los llamados en su ruego. Los dioses andinos son convocados para interceder ante su padre, que también es otro dios. De ese modo, Morcoto abre la ventana oculta de su memoria y, en su dolor, recurre a su cosmovisión. Ahí sobrevuelan su padre cóndor y su hermano gavián. La jerarquía mística andina se explica como referente ético y moral que rige en su sociedad. El dios de las alturas, el cóndor, el dios guerrero, el gavián, son convocados como si lo hiciera el pueblo castigado por su “heregía”. Se entiende entonces que las aves mediadoras entre el hombre y el dios montaña tienen su lugar privilegiado en la concepción religiosa andina. Morcoto no habla del dios llevado por los españoles; habla de las dos familias, la de sangre o familia directa y la de la colectividad, a la cual está unido por lazos históricos culturales.

Las aves, dado dioses del *Hanan pacha*, representan la libertad y la vida; pero también, la muerte. Si el cóndor y el gavián llevan su ruego, entonces Morcoto lograría su salvación (vida). Sólo así el padre podría perdonar su falta. Por estrategia o por temor al castigo, Morcoto acepta su error. En la cárcel, con cinco días sin poder comer ni beber, cinco días devorado por el león y el zorro, Morcoto no tiene alternativa. Así, sus hermanos culturales, como “*chaski*” (emisario del Inca), deben correr y volar para pedir la intervención de su padre. Por lo tanto, llevar y entregar la palabra y el corazón significa la razón de la existencia, la recuperación de la palabra como recurso de verdad y la del corazón como fundamento de la razón interior de todo ser humano.

El mensaje aún no ha terminado. Los dos últimos versos resultan determinantes en el ruego, pues guardan la fuerza de la razón y el sentimiento ante sus padres biológicos. Cuando dice “*Mamallayman uillaypuuay*” (Dile a mi madrecita... amada),<sup>55</sup> el ruego trasciende el significado literal de “*mamallayman*” (a mi madrecita) y “*iullapullaway*” (dímelo por favor). No sólo significa lo literal, además permite que,

al interior del mensaje, Morcoto despliegue el ruego íntimo y propio donde el “mi” (mi madre) sobresale —como en altorrelieve— para pedir la prolongación de la vida. Esta intensidad poética llega a su nivel cumbre cuando dice: “*Yayallayman mamallayman uillapullauay*” (Intercede ante mi padre, ante mi madre).

Resulta que “*yaya*” significa padre, señor, dios. Es con quien el cóndor y el gavián se encontrarían para darle la noticia y el ruego a su padre. “*Willapullaway*” intensifica la palabra [Dímelo, dile de mi parte] que encarna el dolor y el amor. [...] Dímelo por favor. La palabra en su significación tampoco se limita al pedido; a su interior se mueve el ruego más extremo y delicado que un reo puede expresar cuando ya no tiene alternativa. Se trata de la última palabra en la que debe confiar como si su vida dependiera de ella.

En general, el poema cantado, el *arawi* de Morcoto, toca un asunto de corte prehispánico. Considérese que la *Colla* (esposa del Inca), el Inca y la *Palla* (hija del Inca y la *Colla*) son personajes activos en el drama cantado; sin embargo, en tiempos de la Colonia, estos ya habrían perdido su condición de padres. Cuando Guamán Poma recogió este *arawi*, ya habría tenido mucho tiempo de haber sido cantado y memorizado. Probablemente, en la Colonia, haya sufrido ajustes; no obstante, como se observa, conserva muchos elementos cosmogónicos que ayudan a acercarnos al mundo quechua de su tiempo.

#### *Uaricza*

*Diamantes y pedernales* constituye una novela corta que José María Arguedas publicó en 1954. En ella, Arguedas se detiene en un pasaje que ejemplifica la relación del hombre con la naturaleza. Nos referimos al fragmento en que el arpista oye el lenguaje del agua:

La noche del 23 [...] ¡sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en el lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene

<sup>55</sup> Traducción nuestra.

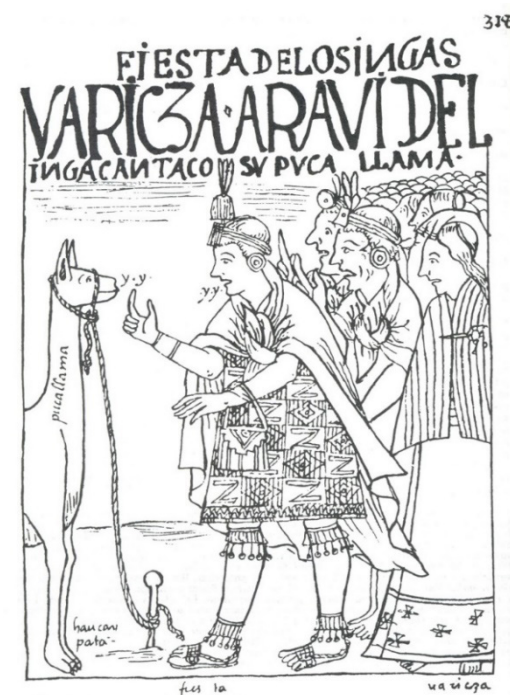
su pak'cha secreta. Se echa de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras: algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente y durante todas las fiestas de laño, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón el río les dicta música nueva.<sup>56</sup>

Este pasaje remite, desde lejos, a lo que ocurre con la *uaricza* colonial. El Inca y la llama, la *puca llama*, dialogan cantando en un encuentro particular que duraba aproximadamente media hora. Se iniciaba escuchando a la llama; en otras, el balar del carnero. Entonces el Inca, siguiendo el sonido y la pauta melódica escuchada, articulaba una respuesta. Cuando la llama o el carnero decía “Y, y,” el *Ynga* respondía “yn”.<sup>57</sup> En ese proceso, el sonido iba cobrando cuerpo semántico en tanto que el Inga, en cada respuesta, soltaba coplas “muy muchas”. En ese sentido, la emisión sonora del animal se convertía en estímulo para la creación verbal y poética. La respuesta representaba la manifestación creativa e improvisada de coplas que el pueblo oía y reproducía posteriormente. Se trataba, entonces, de creaciones donde se renovaba el mundo y se fortalecía la tradición identitaria y artística, encabezada por su máxima autoridad.

Es importante señalar que Guamán Poma ofrece en su descripción datos que ayudan a entender el *tinkuy* o encuentro como un ritual de creación y renovación poético musical. La *uaricza* se caracterizaba por identificar el eje melódico y sonoro de la emisión del animal; el Inca responde, inicialmente, con sonidos e inflexiones melódicas para luego articular su respuesta con coplas nuevas. Como se aprecia en la lámina de Guamán Poma, detrás de él están otras autoridades, seguidas por el pueblo —aquellos que no tienen distintivos en la cabeza—, quienes escuchan y transmiten el acontecimiento. En la reproducción oral de los recuerdos del *tinkuy* está el diálogo cantado entre el animal

<sup>56</sup> José María Arguedas, *Diamantes y pedernales* (Lima: Horizonte, 1954), 46-47.

<sup>57</sup> Guamán, *El primer*, 293.



Folio 318[320] / Fiesta de los Ingas / Varicza, Araui [bailes] del Inga, canta con su puca llama [llama roja]. En Guamán, *El primer*, 292.

y el hombre. Una suerte de reafirmación del vínculo de ambos. El hecho demuestra que la práctica de la improvisación poético verbal llevada a cabo, por ejemplo, por los decimeros de nuestra actualidad, no es algo novedoso. La *uaricza* representa un antecedente fabuloso que demuestra la alta capacidad creativa de los *haravicus*, incluido el Inca, quien —como vimos— también la practicaba.

#### *Aray haraui*

Es otra de las vertientes poético-musical sustentada en el diálogo cantado entre el hombre y la mujer. Se trata de improvisar versos como



provocación y respuesta. Se practica en tiempo de pesar y muerte. En ese escenario, el hombre inicia: “*Araui aray araui yau araui*”.<sup>58</sup> El canto es fortalecido por la voz del colectivo, que hace eco. Ellos “Uan diciendo lo que quieren y todos al tono de *araui*”. Ante lo manifestado por los hombres, las mujeres responden: “*Uaricza ayay uaricza chamay uaricza, ayay uaricza*”.<sup>59</sup>

Como se advierte, la cadena discursiva está dotada de vocablos cortos de dos o tres sílabas. Estas dan la pauta a la secuencia musical. Rasgo que favorece la articulación melódica y permite la participación colectiva con facilidad.

#### *Uarmi uaca*

Practicada en las fiestas de los “Ande Suyos, desde el Cusco hasta la montaña y la otra parte hacia la mamar [*sic*] del Norte es sierra”.<sup>60</sup> La parcialidad señalada es reconocida también por gente infiel. En especial, quienes habitan la parte selvática dicen cantando: “*Caya, cayaya caya, caya, cayaya caya, cayaya caya*”. Esta es respondida por las mujeres, quienes dicen: “*cayaya caya, cayaya caya*, y aun tocando una flauta que llaman pipo”.<sup>61</sup> Los participantes, hombres y mujeres, llevan una indumentaria básica consistente en una túnica que sólo cubre las partes íntimas.

Los participantes masculinos en la fiesta son reconocidos por el uso de una diadema. En especial, el personaje principal, quien ocupa la parte central del dibujo, porta una con siete plumas. Es distinto al otro, que sólo tiene una y se encarga de tocar un instrumento compuesto por siete cañas. Se observa, a su vez, la portación de una especie de sonajas colgantes poco después de las rodillas. Guamán Poma

<sup>58</sup> Guamán, *El primer*, 293.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 293.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 298.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 293.

manifiesta que estas le dan cuerpo sonoro a la música, lo que les otorga fuerza épica. Así, “el que tañe tanbor [dice]: “*Uarmi auca chiuan uaylla uruchapa panas catana anti auca chiuan uaylla*”.<sup>62</sup> Esto quiere decir que el *uarmi auca* cuenta con la parte cantada. De acuerdo con las anotaciones de Guamán Poma, en la fiesta de los *ande suyos* se interpretaban también otras vertientes musicales venidas de poblados vecinos, como el “*uarmi auca, chiuan uaylla, uruchapa*”.<sup>63</sup> Considerando el dibujo de Guamán Poma, probablemente se haya bailado en círculo.<sup>64</sup>

El autor afirma que en la fiesta de los Ande Suyos se interpretaban también otras vertientes musicales. Sus ejecutantes se podían diferenciar entre ellos: “A estos *antis* o *chunchos* se les conocía también como *Anti runa micoc* (los del Anti, comedores de hombres);<sup>65</sup> son distintos a los indios *Anca Uallos*, quienes eran más civilizados y usaban ropa para cubrir todo el cuerpo. Sobre todo, no eran infieles como los *Antis*.

#### *Quirquiscatan mallco*

Se interpretaba en la fiesta de los Colla Suyos: “*Quirquiscatan mallco* [Cantamos y bailamos, rey] *uirquim capacomo*”.<sup>66</sup> Se difundió desde el Cusco, pasando por “*Cauina, Quispi Llacta, Poma Canchi, Cana, Pacaxi, Charca, Choquiuito, Chuquiyapo y todo Hatun Colla, Uro Colla*”.<sup>67</sup> La base rítmica era pausada por el tambor, lo que daba lugar a la participación cantada de mujeres aymaras, quienes decían:

*Hauisca mallco capaca colla haisaca hila colla sana capaca sana yncapachat tiapachat mallco sana capaca colla sana hila uiri mallco uiri quirquis-*

<sup>62</sup> Guamán, *El primer*, 298.

<sup>63</sup> La separación con comas es nuestra.

<sup>64</sup> Gruscynska, *El poder*, 103.

<sup>65</sup> Guamán, *El primer*, 298.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

*catan mallco aca marcassan pachasan tiusa humpachitan nuestra señora taycasan humpachiucin haisca malco pacha cutipan han illaquimti aca marcasan ychauro quirquiscatam collaypampa sanchalli.*<sup>68</sup>

Manifiesta el cronista que se trata de una reafirmación de su subordinación ante el Colla, el Inca rey. En su canto bailado dicen: “Cayaya caya, cayaya caya, cayaya caya, cayaya caya”.<sup>69</sup> Esta fiesta representa un movilizador social que une a todos los integrantes de la comunidad. Es así como, por ejemplo, en la meseta Colla se interpreta una canción conocida que dice:

[Aymara: [?] rey, sagrado colla [?] hermano Qolla, decía sagrado decía desde el Inca, desde el lado rey decía sagrado Qolla decía hermano [?] rey [?] cantamos y bailamos, rey, este nuestro pueblo, en nuestro espacio, dios [?] nuestra señora, de nuestra madre [?] [?] rey, espacio, cuando viene no tengas pena. Este nuestro pueblo hoy día cantamos, meseta del Qolla [?].<sup>70</sup>

### Saynata

Se trata de una canción en la que se canta en son de burla. Se practica entre los Conde Suyos, especialmente en “[e]l Cusco, yana Uaras, Poma tanbos, Cuzco Conde, Qullaua Conde, Ariquepa”. En su interpretación, los cantantes están protegidos por una máscara, dando lugar a la risa. El intérprete elige a un sujeto oyente de quien se burla y ríe en su canto. Dice González Holguín que este se caracteriza por su actitud desenfadada: “no tiene vergüenza ni empacho ni saluda ni haze acatamiento”.<sup>71</sup> El saynata registrado por Guamán Poma dice:

<sup>68</sup> Guamán, *El primer*, 298.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Diego González Holguín, *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua, o del Inca* (Lima: Runasimipi Qespisqa, 2007), 2015.

Dize acá: “Aya milla saynata.”

Responde el hombre: “A, a, o, a, a, o.”

Dize la mujer: “cayquiro pimanata saynata conarupu manata saynata, a, a, o, a, a, o, minarotipi manata saynata toclo cocharotipi manata saynata.”

Responde el hombre: “Ocaropimanha acaropimanha, halla, halla, ana, ana.”



Folio /328[328]Fiesta de los Conde Svios.

Mediante la risa que provoca la interpretación cantada, el emisor hace una crítica y una burla de algo que caracteriza al sujeto, ya sea mujer u hombre. El canto forma parte de una suerte de carnaval donde se invierten los sentidos del discurso, tiene el fin de ajustar cuentas y generar risa. Por eso, Guamán Poma dice: “le da una rrisa al hombre y

ancí uan cantando y cada aylo [parcialidad]”.<sup>72</sup> De hecho, el cronista, poseedor de un humor particular, rescata sermones de los curas con la finalidad de burlarse del discurso vergonzoso de estos. Debido a ello, la recuperación y registro de la *saynata* en su crónica no puede ser una casualidad. Sobre todo, porque el canto representa la voz de un colectivo que usaba la risa como una de las salidas a la cruda realidad sociopolítica en que vivían.

En suma, Guamán Poma es uno de los cronistas que problematizó el lenguaje oficial hispano. Se trata de un relator contrahegemónico que hizo de las lenguas nativas una herramienta para denunciar la situación imperante en el Ande y, al mismo tiempo, recuperar las expresiones culturales más relevantes. Si bien utilizó un argumento que unía la historia occidental con la quechua-andina, su lenguaje, que inicialmente compaginaba con los intereses políticos hispanos —en especial con la de los extirpadores de idolatrías—, desbordó ese interés. Consideró que para escribir la historia del mundo sometido habría que partir por problematizar su memoria y, por tanto, recuperar su lengua —o lenguas— y sus expresiones artísticas. Razón por la que su escritura conserva el impulso oral, apoyado por elementos mítico-simbólicos de la historia del universo quechua. También explica el que los poemas-canciones recuperados por el autor guarden, a su interior, la rica cadena sonora y musical del mundo quechua en proceso de cambio. Sus corónicas nos hacen testigos de la inserción de la escritura alfabética y los reajustes sonoros sufridos por las lenguas nativas al intentar representarlas —lo que implica además cambiar el sonido del mundo—. Luego de la escritura, el sonido quechua oral ya no fue el mismo.

Para los lectores de hoy la poesía, la música y la danza que el cronista legó constituyen piedras angulares de la memoria inca. Mediante ellas nos enteramos cuál era la situación política y cultural del mundo

<sup>72</sup> Guamán, *El primer*, 300.

sometido y avistamos, además, las formas de recuperación y proyección de la sociedad nativa subordinada. Si se centra la atención en los poemas, canciones y danzas a los que se aludió páginas atrás, percataremos del dinámico movimiento sociocultural y lingüístico que caracterizó a la sociedad andina durante el periodo colonial. Cuando el autor señala que en el *Tahuantinsuyu* se practicaban canciones —cuya naturaleza estilística y lingüística el autor respeta al trasladarlas al papel mediante los caracteres latinos—, hace pensar en la heterogeneidad del mundo quechua andino inca y, sobre todo, en que las expresiones artísticas habían alcanzado un nivel de desarrollo excepcional. Dice el autor que la diversidad de canciones eran en sí poemas que practicaban desde los indios de “Chiriuana” hasta los de “Tucumán y Parauay”. Ellos los cantaban utilizando sus propios vocablos. En algunos casos, estos géneros fueron conocidos con otros nombres, como el *harauí* al que llaman *uanca* o la canción de los “mosos” al que denominaban “*quena*”.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN



La revisión de la escritura y traducción de las oraciones de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma revela que estas tienen rasgos particulares, en algunos casos, compartidos. La de Cristóbal de Molina, por ejemplo, es la más intrincada. Cuenta con inexplicables vacíos que dan lugar a interpretaciones diversas. El fenómeno responde a la participación de secretarios sin preparación suficiente para el registro de textos en lenguas nativas, en especial en *runa simi*, quechua.

Si bien era conocido como un lenguaraz quechuólogo, parecería que el autor dejó los vacíos debido a que no los pudo resolver. Las razones se explican por su búsqueda de catequizar a la población indígena, pues —para él— las oraciones eran instrumento de cristianización. Por esa razón, Viracocha, el Inca, Mama Pacha, la Guacas, tienen similar peso y significación. Por su parte, las traducciones no siempre guardan el sentido real de la versión original quechua; Molina dice haberla recogido de gente relacionada con los momentos más relevantes de la historia inca. La falta de coherencia lo sume en la duda.

Sin duda el aspecto que comparten los tres cronistas reside en la de haber unido, con relativo éxito, la historia del universo cristiano llevado por los españoles con la del mundo quechua andino inca. Así, el éxito de la catequización y la consecuente cristianización supuso beneficios políticos, religiosos y económicos importantes para la Corona española.

Cristóbal de Molina, a pesar de referir la historia de los incas, su riqueza cultural, fiestas, ritos, canciones... no las anota en sus oraciones.

Pareciera que el autor estuviera “limpiando” la historia quechua de acuerdo con sus intereses. Excluye a los dioses a fin de que los nativos no volvieran a comportarse como “yólatras”. En sus registros existen pasajes bíblicos validados como parte de la historia inca. Por ejemplo, la hechura de los hombres con barro. Pasaje que, en la historia religiosa nativa, no aparece —a excepción, claro está, del testimonio del mismo Molina—. Las oraciones, en términos generales, guardan el tono de súplica, de humillación y sometimiento ante el dios cristiano.

Por su parte, las oraciones de Santa Cruz Pachacuti tienen mayor proximidad con las de Guamán Poma por constituir una postura contrahegemónica. Si bien su orientación religiosa cristiana es confesa, su *Relación* pareciera estar hecha para justificar que el autor no es un idólatra y que existe una suerte de conjunción histórica entre la historia hispano-cristiana y la quechua Inca. En su *Relación*, el autor exhibe las tensiones religiosas y políticas de su entorno; sin embargo, en ese intento por cristianizar le otorga peso especial a la historia nativa. Sobre todo, recupera —bajo argumentos varios— la memoria y la cosmovisión nativa. Se concibe a las oraciones como recursos catárticos y purificadores, al igual que los poemas-canciones de Guamán Poma.

En el campo de la escritura, al igual que Cristóbal de Molina, atraviesa por problemas; incluso se llega a pensar que Santa Cruz Pachacuti no fue el autor, sino un mero informante. Se observa, entre otros aspectos, que sus oraciones no tienen traducción. Las razones podrían ser varias. Entre ellas es posible aducir la necesidad de ocultar su visión particular respecto de la religión y el inhumano trato a la sociedad y cultura sometida. En un escenario conflictivo para el autor, sus registros pudieron haber sido catalogados como idolatrías; sin embargo, supo resguardar su obra revistiendo y justificando la cristianización.

Guamán Poma, a diferencia de los cronistas anteriores, escribe por motivación propia. A él no le encargaron el registro de una *Relación*; la

tarea de escribir una carta al Rey de España Felipe III fue tomada por decisión propia. Dicha disposición es consecuencia de su cambio de opinión con respecto a la labor de los extirpadores de idolatrías, con quienes trabajó en un primer momento. En su obra existe un reacomodo sonoro indispensable si se considera que, por ejemplo, el alfabeto hispano cuenta con cinco vocales, mientras que la lengua quechua emplea solamente tres, y una infinidad de variantes alofónicas significativas. Este fenómeno se acrecienta debido al contacto propio de las lenguas vivas. A esto se debe que Guamán Poma escriba a veces con “e” a veces con “i”, con “o” o con “u”: “serimonias”, “yllas”, *haylli*, *haylle*, *cochillos*. Huamán señala que este fenómeno se explica debido a que las lenguas nativas no se sometieron de modo mecánico al registro alfabético español. En ellas mismas hay realizaciones vocálicas y consonánticas alofónicas distintas que resisten. Los poemas-canciones y danzas no se aíslan de ese fenómeno. Son ambientes donde la tensión se manifiesta encarnada, dado que, además de transfigurar el contexto social, político y cultural, también suelen registrar fenómenos no siempre identificables en la comunicación hablada o escrita. Nos referimos, en especial, al sonido y a la palabra.<sup>1</sup>

Por otro lado, cuando estudiamos las oraciones de las distintas Relaciones, encontramos estructuras relativamente estables. Esto difiere de los poemas cantados de Guamán Poma que, al parecer, responden a estructuras propias de cada vertiente musical y dancística. En otras palabras, a su interior podría haber cadencias melódicas que caracterizan a cada expresión musical.

La escritura de sus corónicas —en especial de los poemas cantados— devela la compleja heterogeneidad social y cultural de su entorno. Resalta, en alto relieve, la transculturación como un fenómeno activo desde antes de la llegada de los españoles.

<sup>1</sup> Huamán, “Música”, 55.

En general, la obra de los tres cronistas representa, en diferente medida, la tensión sociopolítica de su momento. Si bien observamos vacíos y “corrupciones” lingüísticas, estos pueden ser evidencia de los afanes catequistas por la conversión de los nativos, pero es indudable que también constituyen registros que resumen las posibilidades de proyección de la cultura inca y la validez universal de su cultura.

## BIBLIOGRAFÍA



- Adorno, Bolena. “El fin de la historia en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala”. *Letras* 85, núm. 121 (2014): 13-30.
- Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales*. Lima: Horizonte, 1954.
- Arguedas, José María. *Obra antropológica*. Lima: Horizonte, 2012.
- Battcock, Clementina. “Santa Cruz Pachacuti: mitos fundantes y elementos simbólicos en el relato de una guerra”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 57 (2013): 277-294.
- Beauclair, Nicolas. “La Relación de Santa Cruz Pachacuti Yamqui: un reflejo de la ética andina”. *Lexis* 40, núm. 1 (2016): 143-166.
- Betanzos, Juan de. *Suma y narración de los incas*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2004.
- Bistué, Belén. “Traducción multilingüe en Hispanoamérica colonial: un posible contexto para el estudio de Felipe Guamán Poma de Ayala”. *Boletín de Literatura Comparada*, núm. 37 (2012): 51-68.
- Brokaw, Galen. “Texto y contexto en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala”. *Letras* 91, núm. 133 (2020): 57-80.
- Burga, Manuel. “Lo andino hoy en el Perú”. *Quehacer*, núm. 128 (2001): 64-68.
- Cabarcas Ortega, Marcelo José. “Occidentalismo en la balanza: colonialidad y modernidad en Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega”. *Revista Adelante-Ahead* 11, núm. 1 (2022): 43-51.

- Calancha, Antonio de la. *Crónicas del Perú, Crónica Moralizada*, vol. 8. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1976.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo. "Escribas semiletrados o iniciadores del castellano bilingüe andino: el caso del copista de Cristóbal de Molina". *Lexis* 40, núm. 2 (2016): 221-242.
- Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Editorial Atlas, 1964.
- Concolorcorvo. *Lazarillo de ciegos caminantes*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1908.
- Espezúa Salmón, Dorian. "El lenguaraz Felipe Guamán Poma de Ayala y las murallas lingüísticas de la resistencia cultural". *Letras* 91, núm. 133 (2020): 81-112.
- Fink, Rita. "La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kan e ha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salea Maygua". *Histórica* 25, núm. 1 (2001): 9-75.
- García-Bedoya, Carlos. "Guamán Poma: de la visión de los vencidos a la fundación del discurso letrado andino". *Letras* 91, núm. 133 (2020): 35-56.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca*. Lima: Runasimipi Qespisqa, 2007.
- Gruszczynska Ziótkowska, Anna. *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1995.
- Garay Albújar, Andrés y Víctor Vélez Moro. "Testigos Visuales de Cambios en el Mundo Andino: Las miradas de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín Chambi". *Revista de Comunicación*, núm. 14 (2015): 138-159.
- Guamán Poma, Felipe. *El Primer Nueva Corónica y buen Gobierno*. México: Siglo XXI, 1980.
- Huamán López, Carlos. *Pachachaka. Puente sobre el mundo*. México: El Colegio de México/UNAM, 2004.

- Huamán López, Carlos. "Música, poesía y danza en las corónicas de Guamán Poma". En Mauro Mamani Macedo (ed.), *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales*. Lima: UNMSM/Pacarina ediciones, 2016.
- Itier, César. "Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: 'La oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra' de la Relación de Santa Cruz Pachacuti". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 21, núm. 1 (1992): 177-196.
- Lara, Jesús. "La poesía de los Incas". Conferencia, 12 de septiembre de 1961, La Habana.
- Laurencich Minelli, Laura. "La escritura de los incas a la luz de dos documentos jesuíticos secretos recién descubiertos". *IHS. Antiguos jesuitas en Iberoamérica* 4, núm. 1 (2016): 68-90.
- López-Baralt, Mercedes. "'Escribirlo es llorar': la crónica visual de Felipe Guamán Poma de Ayala". Raquel Chang Rodríguez y Carlos García-Bedoya M. (coords.). *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, Lima: PUCP/Casa de la Literatura/Ministerio de Educación del Perú, 2017.
- Meneses, Teodoro. "Himnos quechuas del cronista indio colla Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua". *Lienzo*, núms. 3/4 (1982): 113-131.
- Michaud, Cécile Anne. "Modelos tardomedievales, herencia prehispánica: hacia una intención estilística en la visualidad de Guamán Poma de Ayala". *Histórica* 42, núm. 2 (2018): 7-41.
- Molina, Cristóbal de. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Biblioteca Nacional de Madrid, *Manuscrito-03169*.
- Molina, Cristóbal de. *Relación de las fábulas y ritos e los incas*. Lima: Unesco/Universidad San Martín de Porres, 2008.
- Murra, John. "Waman Puma, etnógrafo del Mundo". Guamán Poma, *El Primer Nueva Corónica y buen Gobierno*. México: Siglo XXI, 1980.
- Navarro Gala, Rosario. "Trueques seseo-ceceosos en las corónicas de Guamán Poma de Ayala y Juan Santa Cruz Pachacuti". *Lexis* 26, núm. 1 (2002): 165-180.

- Palacios, Azucena. "Santa Cruz Pachacuti y la falsa pronominalización del español andino". *Lexis* 2, núm. 2 (1998): 119-146.
- Porrás Berrenechea, Raúl. *Los cronistas del Perú (1528-1610)*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1986.
- Quispe-Agnoli, Rocío. "El silencio de Guamán Poma de Ayala ante Supay: de duende, espíritu y fantasma a diablo". *Letras* 85, núm. 121 (2014): 47-62.
- Rojas, Ricardo. *Himnos quichuas*. San Salvador: Universidad Nacional de Jujuy, 1994.
- Salazar-Calvo, Giovanni. "Los que comen coca son hicheros": demonología y la coca en la obra de Guamán Poma de Ayala". *Letras* 91, núm. 133 (2020): 253-278.
- Salles-Reese, Verónica. "Yo Don Joan de Santacruz Pachacuti, Yamqui Salcamaygua... Digo". *Revista iberoamericana* 61, núm. 170 (1995): 107-118.
- Santa Cruz Pacha Cuti, don Juan de. *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Lima: Ediciones lector, 2019.
- Szeminski, Jan. "Estudio introductorio". En *Don Juan Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua*. Lima: Ediciones lector, 2019.
- Szeminski, Jan y Mariusz Ziółkowski. *Mitos, rituales y política de los incas*. Lima: Ediciones lector, 2018.
- Torres Chacón, Fabián Andrés. "La fundación del Cuzco incaico a través de las crónicas coloniales: un estudio a partir de Juan de Betanzos (1551) y Juan de Santa Cruz Pachacuti (1613)". *Ciencias Sociales y Educación* 8, núm. 16 (2019): 23-41.
- Ugarelli, Mariangela. "La tentación de la imagen: El hipertexto de la Nueva Corónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala en el imaginario gráfico del Perú contemporáneo". *Latin American Literary Review* 48, núm. 97 (2021): 75-87.
- Urbano, Enrique. "Introducción a la vida y obra de Cristóbal de Molina". Cristóbal de Molina. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Lima:

- Fondo Editorial Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología, 2008.
- Vega, El Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales*. México: Editorial Porrúa, 1990.
- Viereck Salinas, Roberto. "Felipe Guamán Poma de Ayala: cronista indígena, traductor literal". Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (coords.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 86-91. Roma: Bagatto Libri, 2012.
- Viveros Espinosa, Alejandro. "Aproximaciones al contenido filosófico político de la noción de indio en Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui (1570) y Felipe Guamán Poma de Ayala (1615)". *Diálogo andino*, núm. 49 (2016): 357-369.



*Para hablar necesito viento. Oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 27 de junio de 2024 en el taller de Gráfica Premier, S. A. de C. V., 5 de Febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco, Metepec, Estado de México. La edición consta de 250 ejemplares en papel cultural de 90 gramos. Su composición y formación tipográfica, en tipo Arnon Pro de 12:16 puntos, estuvo a cargo de Irma Martínez Hidalgo. La preparación de archivos electrónicos la realizó Beatriz Méndez Carniado. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Editorial Albatros.

En esta obra se estudian oraciones o poemas cantados y registrados por los cronistas Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma de Ayala. Sus escritos representan, en diferente medida, la concepción estética e ideológica de su momento. Los vacíos y “corrupciones” lingüísticos, observados en su traducción, son evidencia de los afanes catequistas para la conversión de los nativos; también resumen las posibilidades de proyección de la cultura inca y la validez universal de su cultura.

ISBN 978-607-30-9095-7



**CIALC**  
Centro de Investigaciones sobre  
América Latina y el Caribe

