

Pachakutiy taki

Canto y poesía quechua de la transformación del mundo¹

Martín Lienhard (Suiza)

Universidad de Zurich



Tradición oral y modernidad en el área quechua del Perú

En el área andina, como en otras áreas análogas de América Latina, la actividad literaria aparece como irremediabilmente escindida entre dos prácticas por lo común independientes la una de la otra. La primera, práctica escritural realizada en definitiva dentro de las tradiciones europeas u occidentales y expresión a veces disidente de los sectores dominantes europeizados, se autoproclama "peruana", "boliviana" o "ecuatoriana". La segunda, conjunto de prácticas verbales orales de arraigo más o menos local, casi siempre difíciles de disociar de su contexto artístico (música, danza) y social (rito), tiene su tronco central en las narraciones, los cantos y otros "discursos" de las culturas andinas. Esta se expresa ante todo en quechua y en aymara, aunque también en español. La primera, gracias a su modo de producción internacionalizado, se suele considerar como plenamente moderna, mientras que la segunda, calificada -a veces con cierto menosprecio- de "tradición oral", se ve como un vestigio de tiempos más que pasados.

Es cierto que para un letrado europeo o europeizado resulta difícil imaginar una literatura oral bajo otro aspecto que el de una práctica cultural anticuada, repetitiva, incapaz de enfrentarse artísticamente con un mundo cada vez más complejo y múltiplemente dependiente. Estamos acostumbrados, desde la antigüedad helénica, a considerarla como la etapa más arcaica de una expresión verbal humana que evoluciona inexorablemente hacia formas cada vez más sofisticadas de la escritura o, actualmente, de la producción audiovisual. La cultura oral, en una palabra, se nos figura incompatible con la modernidad.

Tal convicción -que no pasa de ser perjuicio- se debe en primer lugar al hecho de que nosotros, en nuestra mayoría, no conocemos las prácticas literarias de la "oralidad" sino a través de las pocas y casuales transcripciones que se publican -si es que se publican- años o decenios después de su *performance* o actualización oral. Es decir, nos acercamos a ellas como a los objetos extraídos de su contexto y expuestos en un museo etnográfico; objetos cuyos creadores han muerto hace tiempo o viven en regiones muy "periféricas" para nuestra concepción del mundo.

La "literatura oral" -nuestro grafocentrismo no nos permite siquiera nombrarla sin recurrir a nuestras categorías letradas- se basa, como se sabe, no en textos fijados una vez por todas mediante un sistema de notación gráfica, sino en la memoria de la colectividad o la de sus especialistas literarios. Latente en la memoria de sus portadores, el texto verbal, que no es sino un aspecto de un texto múltiple -verbal, musical, gestual-, se actualiza de viva voz, en general públicamente, y es memorizado en tal oportunidad por una nueva generación de depositarios de la tradición. Ahora, estos textos se renuevan constantemente y son siempre otros en cada *performance*. Se modifican porque lo quiere su "autor", por la presión de las circunstancias o, todavía, por las características del público, del lugar, etcétera. A partir o en contra de las convenciones, además, se van constantemente creando nuevos textos o discursos (géneros) que enriquecen el patrimonio oral latente. Sin embargo, en la cultura oral, contrariamente a lo que sucede en la escritural, la innovación en sí no representa ningún valor particular. Por eso mismo, la evolución de los discursos suele resultar, en la esfera de la oralidad, mas lenta que en la cultura escritural.

No cabe duda de que la producción literaria oral -como la escritural- reacciona, con mucha sensibilidad, a las rupturas históricas. Aunque nos falten archivos para documentar la evolución de los discursos literarios andinos en los últimos cuatro siglos, podemos afirmar, a partir de las transcripciones más o menos casuales que existen, que la producción actual no es en absoluto la repetición de la del siglo XVI ni de la del siglo XVIII. En las últimas décadas, a raíz de la mayor integración (conflictiva) de la población andina a la sociedad global, las innovaciones en el campo de la "tradición oral" deben de haber sido particularmente significativas. En el área quechua del Perú (espacio al cual dedicaremos estas páginas), hace tiempo que nuevos grupos de creadores, mayormente jóvenes de formación "occidental", han venido interviniendo con sus propias motivaciones en la

producción o modificación de los textos orales. A menudo, los textos nuevos pasaron por una elaboración en parte escritural. Las mayores innovaciones que se descubren a partir de una observación muy fragmentaria de la producción oral actual parecen indicar un cambio en la comunicación entre emisores y destinatarios. Los textos nuevos, en efecto, suponen una audición menos "ritual" y más "consciente" o "política". Fuera del espacio de las comunidades andinas, en las ciudades de la sierra y de la costa, los "migrantes" hicieron surgir, por otro lado, una nueva poesía quechua, escrita, destinada a un "auditorio" de tipo urbano.

Es interesante constatar, al oír o leer las expresiones poéticas actuales, la presencia casi obsesiva de un núcleo de motivos vinculados a un difuso "mesianismo" o "profetismo" andino. Apuntamos, sin querer definir de antemano esas actitudes discursivas ante la historia y la evolución social, a la expectativa -presentada como poco menos que inevitable- de un "cataclismo" histórico-social.

En la tradición quechua antigua, tales "cataclismos" se solían denominar *pachakutiy* o "vuelta-del-mundo-tiempo". A los poemas o los cantos (*taki*) que manifiestan una actitud "mesiánica" atribuiremos, inspirándonos en esa tradición, el

nombre de *pachakutiy taki*. Dentro de la cultura quechua, la presencia de las actitudes "pachakutistas" no se limita, en realidad, al género *taki*. Bajo diversas formas, ellas se manifiestan también en diversos géneros de relatos: mito de Inkarrí, cuentos sobre la destrucción de un pueblo por un "viejo sarniento", cuentos de "condenados". En el famoso mito de Inkarrí (Arguedas, 1956), el Inka descabezado por los españoles se

recompone a partir de su cabeza debajo de la tierra; en algunas de sus versiones se sugiere que al final de este proceso, el Inka resurgirá para enderezar un mundo puesto al revés por la conquista. La vuelta por el pasado como camino hacia el futuro es, en general, el principio básico de la discursividad "mesiánica" o "profética".

Por motivos de coherencia privilegiaré, en lo que sigue, las expresiones poéticas del "profetismo" andino. No es lo mismo, en efecto, "narrar" o "gritar" la revolución cósmico-social. En las narraciones, la expectativa de un *pachakutiy* resulta de las pautas que ofrece la tradición y no compromete la práctica social de la comunidad "oral", mientras que los cantos (orales) y los poemas (escritos) parecen, más bien, querer acompañar un movimiento "revolucionario" en marcha. Dadas las condiciones de marginalidad, de casi clandestinidad de la expresión verbal quechua, no sabemos hasta qué punto los pocos ejemplos que discutiremos a continuación son representativos de una tendencia más general. Pensa-

Hoy no somos ya como en el tiempo pasado ya no estamos delirando ni durmiendo



mos, sin embargo, que algunos sectores "quechuas" -rurales o urbanos- se reconocen en estos textos.

Pachakutiy taki

El lenguaje-acción: Rumitake (Canas, Cusco, 1921)

Los "versos de escarnio de los indios contra los mistis" (Valencia, s/f: 112-114), de los cuales reproducimos un fragmento significativo, fueron pronunciados en el contexto de un enfrentamiento violento entre hacendados y campesinos cusqueños; ellos fueron seguidos, luego, de una respuesta *misti*² de análoga tonalidad. La "puesta en escena" más verosímil del acto comunicativo entre indios y *mistis* es la disposición frontal de los dos bandos antagónicos. En cuanto a la "puesta en voz", se puede pensar en una recitación colectiva "a gritos". La modalidad del "contrapunto", frecuente por ejemplo en los cantos de carnaval y en los discursos de insultos que acompañan las actuales batallas rituales en las comunidades andinas, parece indicar el carácter ritual del texto. La poética de los versos, bastante libre y espontánea, no remite directamente a la de los cantos quechuas:

[...]

**Kunan punchaymanta
chayqa karaqo tukukapun
tukuyta qonqanayki
Suwa suwarunakuna
Maytaq chakrayku
maytaq uywayku
Suwa allqu mistikuna
kunan makiykupi wañunkichis
Kunan manañan
ñaupañachu kayku
manañan muspaykuchu
ni puñuykuchu
Kunanqa allintam rikcharyku
Karaqo**

[...]

*Desde el día de hoy
esto carajo se terminó
has de olvidarlo del todo
Ladrón hombres ladrones
Dónde están nuestras chacras
dónde nuestros animales
Ladrones perros mistis
Hoy en nuestras manos van a morir
Hoy no somos ya
como en el tiempo pasado
ya no estamos delirando
ni durmiendo
Hoy pues empezamos a despertar del todo
carajo¹*

Un "nosotros" exclusivo (*ñoqayku*) se opone a un "vosotros" calificado de ladrón (*suwa*), perro (*allqu*) y *misti*,

epítetos que aparecen como sinónimos. El grupo "nosotros" no lleva epíteto, pero posee un rasgo distintivo: es propietario colectivo de chacras y de animales domésticos. La comunicación va, pues, del dueño colectivo legítimo al ladrón. La función principal de estos "versos" fue sin duda doble: levantar el ánimo de los campesinos y provocar la ira de los hacendados. El triunfalismo sarcástico (subrayado por la repetición rítmica de un carajo tomado en préstamo de los *mistis*) que domina la tonalidad de estos versos es característico de los discursos que acompañan los ritos de guerra andinos. Lo encontramos, ya, en los monólogos que Titu Cussi Yupanqui atribuye a su padre Manco Inca (Yupangui, 1985 [1570]), como en los cantos que acompañan las batallas rituales modernas entre dos comunidades:

**Ama wayqey manchankichu
fulano hermano
rumi chiqchi chayaqtinpas
fulano hermano
sara hank'allan ninki
fulano hermano
yawar unu puriqtinpas
fulano hermano
ayrampu unullan ninki
fulano hermano
(Chiarake y Toqto, Cusco)**

*No temas hermano
fulano hermano
y cuando llegue el granizo de piedra
fulano hermano
dirás "es tostado de maíz nomás"
fulano hermano
y cuando corra el río de sangre
fulano hermano
dirás "es agua de ayrampu nomás"
fulano hermano*

La diferencia fundamental entre este canto y nuestro ejemplo anterior estriba en la naturaleza del enfrentamiento: ritual (y fraternal) aquí, histórica (y antagónica) allá. El texto de Rumitake establece implícitamente tres niveles temporales: 1) un pasado anterior a la invasión de los *mistis*, 2) un presente-pasado caracterizado por la opresiva presencia de los *mistis* o hacendados -una pesadilla; 3) un presente-futuro, tiempo en devenir, cuyo término no podrá ser sino el restablecimiento del pasado remoto. En la articulación de los niveles temporales (el futuro como restablecimiento del pasado), reconocemos el esquema temporal de los relatos mítico-utópicos quechuas, cuyo ejemplo más conocido es el mito de Inkarrí. Como en este, la transición de un nivel temporal a otro toma la forma de una ruptura violenta.

Sabemos que la tradicional concepción mítico-histórica andina solía trabajar con el esquema de una alternancia más o menos repetitiva entre dos "situaciones" opuestas. La situación nueva, resultado de una ruptura cosmológica, ofrecía siempre una gran analogía con la situación ante-pasada. En estos versos funciona un prin-



cipio idéntico. La mirada, sin embargo, abarca tan solo tres "situaciones" y dos rupturas (pasado absoluto //presente-pasado //futuro). La "situación" del presente-pasado, totalmente negativa, debe ceder su lugar al restablecimiento del equilibrio anterior. Si en el sistema tradicional la ruptura era propiamente cósmica, una "revolución del mundo-tiempo" (*pachakutiy*), en los "versos de escarnio" se insiste en el papel protagónico de "nosotros", de los hombres, del campesinado. La "revolución" será, en efecto, el resultado de una toma de conciencia previa {*manañan muspaykuchu*, ya no deliramos).

Llama la atención que todo el discurso de la ruptura, pese a las circunstancias locales que lo originaron, se plantea en términos generales: el o los hablantes se considera(n) parte de una colectividad amplia no especificada, pero que excluye a los *mistis*. En este contexto sería sugestiva, aunque algo atrevida, la comparación con una carta que los jefes guerrilleros de Comas, combatientes anti-chilenos, mandaron en 1882 a un hacendado del partido civilista. Reprochándole su traición, ellos afirmaban: "...nosotros con razón y justicia unánimemente levantamos a defender á nuestra Patria somos verdaderos amantes de la Patria natal." (Manrique, 1981:393)

La patria que defiende el "nosotros" de esta carta, como los autores indican más abajo, tiene un nombre: Perú. En cuanto al contenido que el colectivo "nosotros" atribuye a concepto tan manoseado, resalta sobre todo la identidad entre lucha anti-chilena y anti-oligárquica.

De hecho, esa patria "democrática" bien podría corresponder al futuro que anhelaban los campesinos cusqueños de 1921. Debe subrayarse que este discurso "revolucionario", como resulta del contexto inmediato, es pura acción, elemento entrañable del enfrentamiento, no propaganda ni conmemoración.

El discurso actualizado de la historia: Toqroyoq (Espinar, Cusco, años 80)

En la comunidad campesina de Toqroyoq (provincia de Espinar, Cusco), una danza guerrera dedicada a Domingo Huarca Cruz se ha convertido, en los últimos

años, en una "pieza" central del ciclo festivo del 29 de junio.⁴ Domingo Huarca, líder, en las provincias de Espinar y Canas, de uno de los movimientos (mesiánicos) de insurrección que sacudieron la sierra peruana en los años 20, fue ajusticiado cruelmente por las tropas represivas. Se lo acusó en ese tiempo de la muerte del hacendado Alencastre, casualmente el "interlocutor" de los versos de escarnio que acabamos de presentar. Si los códigos musicales, coreográficos y rítmicos de la danza siguen pautas tradicionales, el texto "historiográfico", producto de una investigación oral, constituye una innovación para la cual podemos encontrar, sin embargo, interesantes antecedentes en los numerosos dramas coloniales o de creación más reciente (Balmori, 1955; Lara, 1957; Millones, 1988) que actualizan la muerte del Inca Atawallpa. Estos dramas, considerados a veces, sin duda algo precipitadamente, como expresión directa del permanente espíritu de resistencia de la población andina, suelen ofrecer un valor a la vez ritual (actualizar la cohesión de la comunidad) y conmemorativo (no olvidar los lejanos orígenes de la situación actual). En el caso de la danza dedicada a Domingo Huarca percibimos, al lado de varias analogías (como el despedazamiento del héroe), una cierta modificación de la "tradición". Por una parte, el personaje se ubica en un pasado cercano; por otra, es un héroe común, campesino como los demás. Por último, la función del propio texto parece menos conmemorativa que incitativa o *conativa* (según la famosa clasificación de Jakobson):

Domingo Huarcata presuta hapispa (bis)
Hasta Yaurikama chayarachisqaku [...]
Domingo Huarcaqa suyay nirapuni
Domingo Huarcaqa rimariranpuni
Qepa wiñaqkuna sayariychis nispa (bis)
Domingo Huarcata sipirapusqaku (bis)
sonqonta aysaspa
qallunta aysanku
pampa pampaman
chakatayarunku [...]
Domingo Huarcaqa supay qaripunin
Llaqtanta munaspan wañuntapas tarin
llaqtanta munaspan vidanta entregan

Cuando tomaron preso a Domingo Huarca
Hasta Yauri lo llevaron [...]
"Esperen " dijo Domingo Huarca
A hablar se puso Domingo Huarca
"Los que habéis de crecer, levantaos" dijo
A Domingo Huarca lo mataron
Le sacaron el corazón
La lengua le sacaron
En la tierra en la tierra
lo crucificaron [...]
Domingo Huarca fue un hombre endemoniado
Por haber querido a su pueblo encontró su
muerte
Por haber querido a su pueblo entregó su vida

La voz del mártir campesino se dirige a los *qepa wiñaq*, a "los-que-crecen-atrás", a la posteridad: a los presentes que resultan, como siempre en el arte oral, espectadores a la vez que "actores" -posiblemente no solo de la danza, sino de la historia. Domingo Huarca es un campesino más, pero también un hombre excepcional; su epíteto, *supay* (nombre que los misioneros impusieron al diablo cristiano), recupera su valor más antiguo de espíritu visionario" (cf. Guaman Poma, 1980:264). La muerte de Domingo, lejos de aparecer como un punto final, anuncia, como la de Inkarrí o la de Tupac Amaru (otros héroes "míticos" despedazados que esperan su recomposición), como la de Jesucristo igualmente crucificado, la llegada de otros tiempos. Su voz, pese a la lengua cortada, sigue vibrando en la de sus descendientes.

La tradición subvertida:

Ayacucho 1987

Desde el comienzo de los años 80, el departamento de Ayacucho se ha convertido en el escenario de la represión antiterrorista que va desembocando en lo que se parece cada vez más a una campaña contra el campesinado pobre y como tal "sospechoso". Tales sucesos, hasta ahora casi ausentes de la literatura escrita -alusiones veladas se hallan en ciertos cuentos recientes de Zein Zorrilla (1987)-, no pueden haber dejado de repercutir en la producción oral de las víctimas sobrevivientes. Por motivos obvios, esta producción campesina no filtra hacia afuera; sin embargo, aunque de modo alusivo, una cultura oral de corte más bien urbano se encarga de transmitir algo del horror vivido.

En el ejemplo siguiente, el vehículo poético de tal mensaje es un canto de carnaval (Huamanga, 1987). Recordamos que los modernos ritos de carnaval tienen su origen menos en el carnaval europeo que en antiguos ritos de guerra (Arguedas, 1985: 151-155); en tiempos recientes todavía, el carnaval es uno de los momentos privilegiados para la realización de batallas rituales. Una de las imágenes más obsesivas de los cantos de carnaval, *el yawar mayu* (río de sangre), se refiere sin duda tanto a los ríos crecidos del momento culminante del período de lluvias, como a la sangre humana que corre:

**Mayupas purin ¡pukllay!
qaqaman chayaspa ¡pukllay!
yawartaraq waqan
(Lauriault, 1958: 7)**

*El río camina ¡carnaval!
y cuando llega a la roca ¡carnaval!
sangre todavía llora*

En tales imágenes tradicionales se basa el canto siguiente. Pese a las apariencias, no debe leerse como lamento, porque la música de carnaval, como apunta Arguedas (1985: 155), es "bravía, guerrera, trágica y violenta":

**Río Alameda
río caudaloso
caudalchallaykim
quntaruchkanña
runapa weqenwan
Yakuchallaykim
quntaruchkanña
runapa llakinwan
Malicia malicia
cierta malicia
Yanachallaykiqa
Infiernillupis
penata pasachkan
Kuyay yanallariqa
Puracutipis
Cierta malicia
Justicia justicia
mala justicia
cárcel wasiman
runa qayachiq
mala justicia
Adiós Huamanga
triste Huamanga
Ñama ñoqaqa
pasachkaniña
kayta musyaspa
(Farfán, 1987)**

*Río Alameda
río caudaloso tu cauce ya
se está llenando
con las lágrimas de la gente
tus aguas ya
se están llenando
con el sufrimiento de la gente
Malicia malicia
cierta malicia
Dicen que tu enamorado
en Infiernillo
está penando
Dicen que tu querido
está en Puracuti
Cierta malicia
Justicia justicia
mala justicia
que a la cárcel
hace llamar a la gente
mala justicia
Adiós Huamanga
triste Huamanga
Yo ya
me estoy yendo
meditando en esto*

Aparentemente clásico, este canto de carnaval se abre con la invocación del río que va creciendo, imagen que corresponde a la estación del año (febrero). Pero inmediatamente, esta imagen va cambiando de sentido: la ere-

cida se debe a las lágrimas de la gente (lágrimas cuyo origen el auditorio conoce de sobra). La estrofa siguiente, de tema amoroso aparentemente tradicional en el contexto del carnaval (fiesta de los solteros), se desvía más claramente todavía de la norma: el enamorado no se enamoró de otra, ni tampoco se fue por su propia voluntad traicionera. Él está no exactamente en el Infierno, sino -negro juego de palabras- en Infiernillo, lugar donde se descubrió una fosa común de víctimas de la represión, o en Puracuti, lugar de otro descubrimiento macabro. La evocación de la cárcel, en la tercera estrofa, es otro motivo tradicional que cobra un significado muy preciso en el contexto actual. El final, casi cita del célebre wayno "Adiós pueblo de Ayacucho", cierra el canto con su polisémico *pasachkaniña kayta*

musyaspa, "habiéndolo meditado me voy": ¿adonde? La ruptura a la cual alude este verso no tiene nombre ni contenido preciso: al interlocutor incumbe la tarea de dárselo.

Este canto, más cercano a la "tradición" poética quechua que los precedentes, demuestra, con la eficacia sugestiva de su lenguaje poético, la capacidad que aquella tiene para adaptarse a la sensibilidad del momento sin traicionar su mundo. No quiero tampoco traicionar más el mundo de la oralidad quechua sacando unas conclusiones "definitivas" a partir de unos (pocos) textos que ahora, cuando los estoy comentando, ya son otros, y que además nunca fueron lo que no pueden dejar de ser en estos papeles. Que el hipotético lector me perdone...

Una nueva escritura poética andina

Como se apuntó al comienzo, a la "renovación" que atraviesa la poesía quechua oral en los últimos decenios corresponde, en otro terreno, el surgimiento de una nueva poesía quechua escrita. Aunque casi siempre haya existido, desde la Colonia, cierta producción poética escrita en quechua, esta, hasta épocas recientes, poco tenía que ver con los universos culturales de los campesinos

Hoy pues empezamos a despertar del todo carajo Domingo Huarca fue un hombre endemoniado



nos o ex campesinos andinos. "Se trata de una lengua literaria sofisticada a la que a veces es difícil llegar desde el suelo de la lengua hablada", observa Bendezú (1986) al comentar la poesía de Alencastre, mayor representante de la poesía quechua *misti* moderna.

El desarrollo de una nueva poesía quechua coincide, como apunta Barquero (1980), con el "gran torrente de movilizaciones en el campo", y más generalmente, con las profundas modificaciones de la relación entre las comunidades quechuas y la sociedad global. Las comunidades se ven invadidas por la economía mercantil y capitalista, como también por la educación escolar. Al mismo tiempo, ellas -o sus representantes- inundan las ciudades y la capital nacional, llegando incluso a convertirlas, de

espacios urbanos o "metropolitanos", en aglomeraciones casi aldeanas o "andinas". Es en este contexto urbano moderno, no en el de la vieja tradición quechua *misti*, que va surgiendo, poco a poco, una poesía quechua escrita que nada o poco tiene que ver con la poesía peruana contemporánea en español, pero que tampoco sigue la tradición de los poemas cantados. Aunque todavía marginal, esta poesía podría llegar a ser, según las opciones político-culturales que se vayan imponiendo, una de las expresiones más significativas de los sectores urbanos andinos o de origen andino.

No sorprende que también en una parte de esta poesía -cuando sus autores se identifican con la cultura quechua campesina-, los motivos "mesiánicos" ocupen un lugar central. Tratándose de poesía escrita, no debemos presuponer en estos textos un parentesco formal con los cantos que acabamos de presentar. Si los cantos disponen de una multiplicidad de medios expresivos (texto verbal, voz, melodía, ritmo, a veces coreografía y, siempre, la relación directa con el público), los *taki* escritos deben concentrar toda su significación en el discurso verbal, que podrá resultar, por los mismos motivos, más "complejo". La relación que queremos establecer entre cantos quechuas y poesía quechua escrita no pasa, pues,

necesariamente por su "letra". La homología se sitúa, más vale, en su significación social.

José María Arguedas

De todos los autores *de pachakuti y taki*, J.M. Arguedas es el único conocido más allá de unos círculos más bien restringidos, aunque no precisamente como autor de poesía escrita en quechua. La notoriedad de Arguedas se construyó alrededor de su narrativa, ante todo a partir de *Los ríos profundos* (1958). Mucho más tarde se "descubrieron" sus trabajos etnográficos y socioantropológicos. Su poesía espera hasta hoy una atención crítica adecuada. Nadie cuestionó públicamente su valor: con muy pocas excepciones (Cornejo, 1976), el silencio es la actitud crítica más frecuente al respecto. ¿A qué se debe el largo, tenaz purgatorio de esta parte de su obra? Pensamos que existen dos motivos principales: por un lado, el idioma no europeo en que están escritos los poemas, pero más todavía, quizás, la dificultad de situarlos en el panorama de la producción poética peruana y latinoamericana (escrita).

Así, un poema como el *haylli-taki* "Tupac Amaru kamaq taytanchisman - A nuestro padre creador Tupac Amaru" (Arguedas, 1972), pese a ser un texto elaborado por escrito, se halla sin duda más cerca del universo discursivo quechua que de la llamada "poesía peruana" (criolla). El hablante poético, como en los versos de escarnio de los campesinos de Canas, es un "nosotros" quechua exclusivo (*ñoqayku*); un nosotros que se opone tajantemente a "ellos", a los enemigos principales, los *kita wiraqochakuna*, los "despreciables wiraqochas", calificados igualmente de ladrones de tierras, de chacras (secuencias 10-11).

Formalmente, este poema de 1962 combina ante todo la tradición de los himnos que los Incas dirigían a la divinidad Wiraqocha con la del *qaylli*, canto de triunfo que se entonaba para homenajear a un Inca victorioso o para celebrar -como sucede hoy todavía- la cosecha. Esta doble tradición explica quizás en parte la alternancia de dos discursos: uno de gran violencia, de afirmación triunfal -río en la estación de lluvias-; el otro más lírico, de invocación -río tranquilo poderoso. La métrica no sigue la de los cantos: como lo comprueba la audición de la cinta grabada por el propio autor, ella se construye fundamentalmente a partir de la repetición rítmica de determinadas construcciones sintácticas o cadenas de sufijos. La situación enunciativa -el diálogo con la divinidad muda- es típica de los himnos antiguos. La pregunta inicial,

**Maypitaq kanki ñoqaykurayku
wañusqaykimanta**

*¿En dónde estás desde que te
moriste por nosotros?*²⁶

cita o recuerda la pregunta obsesiva que el hablante antiguo, el propio Inca, dirigía a una divinidad demasiado lejana y abstracta:

**Pin kanki
maypin kanki
manuchu rikaykiman**

*¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿No podría verte?
(Arguedas, 1955: 124)*

En Arguedas, como se desprende de la cita anterior, el interlocutor divino andino incorpora un rasgo nuevo, ofrecido por la tradición cristiana: su muerte por "nosotros".

La tonalidad triunfalista que caracteriza este poema de Arguedas difícilmente se podría derivar exclusivamente de la experiencia concreta de la fuerza invencible del "pueblo quechua". Sin duda alguna, ella remite también a la tradición del *qaylli*, reivindicada directamente en el subtítulo: *haylli-taki* o "canto de triunfo". Si el *qaylli* es un canto de homenaje a un Inca victorioso, ¿quién sería aquí el "Inca" homenajead? Un "Tupac Amaru" desdoblado: el último de los Incas del reducto de Vilcabamba (siglo XVI), pero también -y sobre

todo- José Gabriel Condorcanqui Tupac Amaru, líder de una vastísima insurrección andina del siglo XVIII. Se sabe que las masas campesinas de aquel entonces veían en este ex corregidor mestizo a un

Inca resucitado.

Si alude a un Tupac Amaru histórico, el poema celebra ante todo a un "Tupac Amaru" convertido en héroe mítico o divinidad. Dígase de paso que Tupac Amaru II -y no los Incas prehispánicos- parece haber sido el "modelo" del Inkarrí de los relatos míticos. La tendencia a la mitificación de los líderes de la colectividad quechua aparece, todavía incipiente, también en la danza guerrera dedicada al héroe campesino Domingo Huarca. "Tupac Amaru", como se apuntó antes, es también una reencarnación andina de Jesucristo. Un "Jesucristo" que no murió por toda la humanidad, sino -como Domingo Huarca- por su gente, por el "nosotros" exclusivo de la colectividad quechua. La presencia de "Jesucristo" en un canto quechua no debe sorprender: en el panteón surandino, Cristo existe como una divinidad de rango intermedio (*apu*), especializada en las quejas por injusticias sufridas (Núñez del Prado, 1969-1970). La mitificación de Tupac Amaru se apoya, además, en la atribución de dos títulos de larga trayectoria andina: *amaru* y *kamaq*. El destinatario del poema debe saber (el texto no lo explicita) que la serpiente mitológica *amaru* aparece siempre en los momentos de crisis cósmica, de *pachakuti*. En esta "verdad" mitológica se basa también un inquietante cuento, "Amaru", del narrador andino Edgardo Rivera Martínez (1986). *Amaru* o hijo de *amaru*,

En la cultura oral, contrariamente a lo que sucede en la escritural, la innovación en sí no representa ningún valor particular. Por eso mismo, la evolución de los discursos suele resultar, en la esfera de la "oralidad", más lenta que en la cultura escritural.

"Tupac Amaru", se formó a partir de la nieve del Sallqantay, un cerro donde se ubica, para una parte de las poblaciones apurimeña y cusqueña, la divinidad quechua suprema (Núñez del Prado, 1969-1970). El otro título, *kamaq o pacha-kamaq* ("el-que-ordena-el-mundo") se atribuía, en la época prehispánica, a las divinidades "creadoras". En una palabra, "Tupac Amaru" cumula atributos divinos de tradición andina y cristiana.

La voz del hablante poético invoca a esta divinidad a la vez nueva (creada por el poeta) y familiar (por sus componentes tradicionales) con el nombre de *papay* (mi padre) y de *wauqey* (mi hermano). El nuevo dios "creador" quechua -personaje histórico mitificado- resulta mucho más próximo al hombre que el Wiraqocha lejano por los Incas en sus himnos. En definitiva, *Tupac Amaru kamaq taytanchis* ("nuestro padre ordenador Tupac Amaru") no es en el fondo sino el nombre que se atribuye a la memoria histórica, la cultura y la ilimitada fuerza colectiva del hombre andino. El hablante poético, especie de *amauta* o "profeta" de la colectividad andina, dialoga con una divinidad que es la emanación de una subsociedad colonizada que logró preservar o recrear sus valores centrales a través de 450 años de opresión. Y la experiencia de la opresión, lejos de debilitarlo, otorgó al hombre (andino) las fuerzas necesarias para "voltear" el mundo:

Kikin wañuymantha kallpa hatariqqa pachata kuyu-chinmanmi, tikranmanmi, mosoqyachinmanmi

La fuerza que surge de la propia muerte podría mover el mundo, voltearlo, hacerlo de nuevo.

Si bien la expresión *pacha-tikray* ("voltear el mundo") puede ser sinónima del concepto un tanto abstracto de *pacha-kuti*, ella se enriquece aquí con un significado más concreto: en este "canto", *tikray* se refiere a toda esa actividad "subversiva" que el colectivo "nosotros" -los hombres (ex) andinos- van realizando en la transformación de la sociedad y cultura criollas. En un primer momento, "nosotros",

ayqespa, mastarinakuniku lliu tawantin suyupi

huyendo, nos hemos extendido por todo el país de las "cuatro zonas"

El despojo de las tierras indígenas, paradójicamente, permitió -gracias al éxodo rural- al hombre quechua reconquistar las cuatro partes de su mundo. Luego, "nosotros"

kay weraqochakunaq urna llaqtanta, ñoqayku, asllamanta tikrasianiku

subvertimos poco a poco el pueblo-capital de estos wiraqochas

El éxodo, lejos de significar el fin de la cultura andina, significa pues más bien el fin del predominio occidental en el "país de las cuatro zonas" (*tawantinsuyu*). El levantamiento andino, como en los versos de escarnio de Canas, no se concibe como un proyecto, sino como una realidad que ya se va viviendo: ¡*Hatarisianikun...!* ("nos estamos levantando") (secuencia 5). Y aquí también, la victoria sobre los opresores parece no como un sueño, sino como un hecho tan inevitable como el amanecer después de la noche:

Ñas pacha achikyay; runaq pachawaray kanchari-sianña

Ya brilla la aurora del mundo, el amanecer del hombre.

La poderosa contraofensiva de los despojados -que arrasa, tal un cataclismo cósmico, con todo- no terminará antes de restablecer el poder del colectivo "nosotros":

Lloqllasaqku ñoqanchispa llapan allpanchista hapinaykukama; llaqtanchispas llaqtanchispuni kanankama.

Como una avalancha nos precipitaremos hasta volver a tomar toda nuestra tierra; hasta que todos nuestros pueblos sean de veras nuestros pueblos.

Lo mismo expresaron, en fin de cuentas, aunque con otra formulación, los campesinos de Canas. Pero aquí no hablan los "campesinos". La identidad del hablante poético arguediano, algo borrosa al comienzo, se va perfilando más nítidamente a lo largo del poema: el colectivo "nosotros" no es la comunidad andina, ni el conjunto de los campesinos quechuas, sino el de los "migrantes". En términos sociológicos, la identidad del hablante poético coincide, pues, a la de los posibles lectores -"biculturales"- del poema. (Los auditores, en cambio, podrían ser personas monolingües del quechua: de hecho, el texto arguediano se difundió por radio en zonas rurales del Cusco.) De alguna manera, el sector de los "migrantes" es el que reúne las mejores condiciones para hablar en el nombre de todos los quechuahablantes, tanto de los que permanecieron en sus comunidades como de los que se establecieron en las ciudades: su memoria, en efecto, abarca experiencias "andinas" y urbanas. Es



quizás también el sector "quechua" mejor preparado para ver las luchas campesinas en el contexto de las luchas populares nacionales y planetarias. Así, y no demagógicamente, se explica la referencia a otros mundos lejanos (China, Vietnam) donde se habían desarrollado, con éxito, movimientos análogos:

**ñas huk karu kau llaqta kunapipas muchuq
runakuna wamaniña kanku, hatun pawaq kunturña**

dicen que en otros pueblos muy lejanos los hombres ya son wamanis, cóndores de alto vuelo.

Pese a las apariencias formales, el poema de Arguedas ofrece una relativa convergencia global con los cantos que presentamos en la primera parte de este ensayo. A partir no de la letra, sino del "espíritu" de unas formas poéticas tradicionales se elabora, como en el canto de carnaval ayacuchano, un contenido contemporáneo y candente. En tanto eje narrativo sirve, como en los "versos de escarnio", un *pachakutiy*, una revolución cósmico-social ya en marcha. El poema no documenta este magno suceso, sino que forma parte de él. La capacidad histórica del "pueblo quechua" se representa literariamente, como en la danza guerrera de Toqroyoq, a través de un personaje histórico mitificado, semejante al Inkarrí de las narraciones míticas. La complejidad aparentemente mayor del poema escrito se explica no tanto por la erudición de su autor, sino por el medio elegido: la escritura. Si el poema escrito se agota en su texto verbal único, los textos orales, siempre en proceso de renovación, disponen de otros componentes -códigos musicales, rítmicos, gestuales, coreográficos- para "completar" su mensaje.

Fuera de la cuestión de los medios y códigos implementados, lo que distingue claramente el poema arguediano de los cantos orales es su destinatario principal, el "migrante". La poesía quechua de Arguedas, en efecto, es una literatura urbana de tipo nuevo, expresión nueva no solo por sus alcances formales, sino también por "pertenecer" (quizás utópicamente) a unos sectores que poco tenían que ver, hasta los años 60, con la literatura escrita. Es cierto, pues, como lo intuyó A. Cornejo (1976), que el poeta quechua Arguedas es -a su manera- un "poeta indígena". En este sentido, su "ocultamiento" por parte de los historiadores literarios criollos no traduce sino la permanencia de una vieja discriminación.

Poesía quechua reciente

A mi modo de ver, Arguedas demostró ampliamente la posibilidad de una poesía quechua moderna. Su ejemplo, sin embargo, no ha sido seguido por muchos otros poetas. Lo impidió, sin duda, la situación socio-cultural vigente con sus discriminaciones en cadena. Los pocos "discípulos" casi heroicos que se conocen demuestran, a pesar de todo, que Arguedas no fue en este campo un destello único aunque hermoso, sino un pionero.

Eduardo Ninamango Mallqui (*Pukutay*, 1982), Dida Aguirre ("Poemas quechuas", 1983) e Isaac Huamán Manrique ("Nanay") crearon, expresándose en el quechua del área Huancavelica-Ayacucho, unos universos poéticos "cataclísmicos" que no desmienten su parentesco con el de Arguedas -ni tampoco con los de la tradición oral.

En Ninamango Mallqui y en Huamán, el yo poético habla como desde el corazón de una tormenta que se percibe, en un comienzo, como un dolor. *Nanay* ("dolor") se intitula precisamente uno de los poemas de Huamán. Agudo, el sufrimiento liberará una energía transformadora:

**Nanaymi ñausayniyta tukuchinqa
rapapaspaspa llullunmanta**

*El dolor acabará con mi ceguera
llameando desde lo más tierno⁷*

Energía que se traduce en esta imagen "solar":

Ñoqam lluksichisaq sinchi kanchariyta

Yo haré salir un poderoso resplandor

El cataclismo en marcha al que se refieren los poemas parece menos "histórico" y más "cósmico" que en el *qaylli* arguediano. En los textos de Ninamango y Huamán, contrariamente a los de Arguedas -y de Dida Aguirre, como veremos- no se designa explícitamente a ningún "enemigo" humano. La "tormenta", opaca para la conciencia humana, se desarrolla como fuera del control de los *hombres*: *pachapa sonqonsi kununu-nuchkan*, "de la tierra el corazón, dicen, está temblando", exclama el yo poético en *Pukutay* (Ninamango), mientras que en "Nanay" (Huamán) se dice: *mayukunapas pukayanmi/ astawan kay tukuymantam*, "y los ríos se vuelven rojos / por todo esto (que nos cae)". Imágenes andinas clásicas del cataclismo que podemos conocer ya, por ejemplo, a través de ciertos cantos tradicionales de carnaval (agua colorada, río de sangre), como también por las narraciones del (día del) "juicio", de la destrucción de un mundo-pueblo indigno por un "viejo desconocido" -tal como aparece por ejemplo en el cuento quechua *Kutimanco*, de José Oregón Morales (1984).

En los "Poemas quechuas" de Dida Aguirre, en cambio, quien desencadena -y controla- la "tormenta" no es otro sino el propio colectivo "nosotros". Un "nosotros" particularmente activo, perfectamente identificado con el cosmos natural. El cataclismo cósmico-social conscientemente "provocado" es la respuesta a una situación de opresión y explotación insufribles. En el primer poema de Dida Aguirre, no solo se nombra directamente al enemigo, los "*mistis* de corazón negro" (*yana sonqo mistikuna*), sino que se caracteriza, con precisión poética, su actuación:

**ankallaña qaway qawamuchkan
pawaykamuqllanña [...]
apaq aparqonampaq**



*rapaces como águilas están acechándonos
revoloteando [...]
para llevarse, para robar (lo nuestro)*

En todas las composiciones de este "grupo" de poetas jóvenes, el hablante poético es un yo (o nosotros) sin rasgos individuales, un sujeto plural consciente de representar, en tanto que "dueño de la palabra", a una colectividad más amplia. La identidad de este sujeto plural sin caracterización "sociológica" surge, de algún modo, de la "tierra" (*allpa*). Es en los poemas de Dida Aguirre donde la identificación del colectivo "nosotros" con el espacio andino aparece con la mayor intensidad. Su punto de apoyo es una "piedra salvaje" (*purun rumi*), cuyo atributo (*purun*) alude a una humanidad poderosa anterior, la primera según el esquema evolutivo diseñado por Guarnan Poma de Ayala (1980 [hacia 1615]). Afianzado en esta piedra, el colectivo "nosotros", al modo de una "roca ardiente" (*qaqa ruparichaq hina*) y "hablando como la lluvia, el viento y el relámpago" (*para wayra wakrillaña rimaripa*), se convertirá en la fuerza capaz de recuperar o fortalecer la relación entrañable, amenazada por los enemigos (los *mistis*), con nuestra madre-tierra (*mama pacha allpachallanchik*), con las plantas y las piedras: relación que existió plenamente en la época de los *gentiles* - época de la autonomía andina.

El hablante poético plural aparece, en estos poemas, como punta de triángulo de interlocutores: sujeto /colectividad más amplia / fuerza "superior". En *Pukutay* (Ninamango Mallqui), la voz se dirige por un lado a los *machu taytanchikuna*, "nuestros abuelos", "los que gri-

tan desde el propio corazón de los cerros", para pedirles la sangre de los "antiguos dioses" (*ñawpa apunchik*), o al no tradicional "dios de la tierra" (*pachapa apun*), y por otro lado, al "hermano" (*wauqey*), al hombre-compañero que comparte las mismas experiencias. Conciencia de la colectividad, el "yo" (como el "nosotros" arguediano) necesita la ayuda de los antiguos, de los *apu* (cerros-dioses), para encaminar el cataclismo, con sus iguales, en la buena dirección: no hay futuro sin la fuerza que almacena todavía el pasado.

El llamado a un más fuerte, sea este quien fuera, expresa sin duda -en un sentido amplio- una concepción "religiosa" del mundo. En los poemas de Huamán Manrique, este ser más fuerte una función, no un personaje aparece con toda una gama de variaciones. En "Nanay", el interlocutor poderoso es *sinchillay*, "mi (amado) poderoso", título que se atribuía a los jefes de guerra andinos. En "Taytachallay", el yo reprocha a un dios semejante al de los cristianos su incuria para con los hombres, su abandono, para finalmente intimarle:

**Kuyuchiy kay pachata
qechipraykiwan, taytay;
ñoqam inkari nisayki
taytachay**

*Haz temblar esta tierra
con tu pestaña, mi señor,
yo te diré: Inkari,
mi gran señor*

Inkari (o Inkarrí): el dios o héroe mítico descabezado cuya demora en retornar se va volviendo insoportable... En "Qamuy", finalmente, el interlocutor es un "hermano" (*wauqey*), pero un hermano mayor con voz de trueno (*sullallalla rimayniykiwan*) que alzaré al yo con sus "manos de cerro" (*auki makiykiwan*): sin duda el equivalente de un cerro-dios. Todos estos interlocutores poderosos aparecen como variantes, como avatares de una "divinidad andina" múltiple cuyas relaciones con los hombres se caracterizan por su reciprocidad.

En los poemas de Dida Aguirre, en cambio, no se descubre ninguna fuerza superior semejante a una instancia divina: consustanciado con el cosmos natural, el propio colectivo humano -compuesto por el "nosotros" activo y el sector más amplio de los *waqchakuna* (huérfanos, pobres, abandonados)-tomará esta función:

**imanchay mayu hinam
weqenchik timpu timpukunqa
¡qaparikuspa!
¡qayarikuspa!
ripukullasunña
pasakullasunña
lliu llaki wauqenchik
waqchakunata
aysarikuykuspa
¡como ríos temibles
nuestras lágrimas hervirán!
¡gritando!**

*¡llamando!
iremos ya
viajaremos ya
llevando tristeza
llevando pobreza hermana
de la mano*

¿Cómo se sitúan estos textos, en cuanto a su poética, frente a la tradición? Dida Aguirre es la que más se acerca, en su gramática poética como en sus imágenes, a las formas de los cantos orales. Cada uno de sus poemas se abre con la invocación tradicional a un elemento del cosmos natural: la flor de fuego, el arbusto waranway, el cernícalo. Los recursos gramaticales dominantes, como lo muestra en parte el fragmento transcrito, son los de los cantos orales: repetición sinonímica, paralelismo sintáctico, repetición invertida de sintagmas. La brevedad de las unidades rítmicas -a menudo pentasilábicas- es otra característica que estos poemas comparten con los cantos orales. La forma global de los textos, sin embargo, lejos de imitar la de los cantos, debe de considerarse como inédita.

Más "libre" respecto a la tradición oral es la poética de Ninamango Mallqui, difícil de ubicar según una tradición codificada, tributaria en alguna medida de las conquistas del vanguardismo poético criollo. Aunque no falten los paralelismos sintácticos, ellos se ven como anegados en un discurso que, si se partiera de la presentación gráfica por versos, se caracterizaría más bien por la tendencia, occidental, al hipérbaton.

Por lo menos dos de los poemas de Huamán Manrique parecen insertarse libremente en la tradición formal de los himnos quechuas católicos, tradición notoriamente sincrética, hispano-quechua: "Taytachallay" y "Qamuy". Considerando su mensaje, sin embargo, la supuesta inserción va resultando una subversión de dicha tradición. En estos poemas, en efecto, una perspectiva andina vuelve a controlar el texto en su conjunto. De los otros poemas, "Nanay" y "Llaqtaysi", el segundo sigue una exposición narrativa, mientras que el primero procede, poéticamente, por asociaciones paradigmáticas. Si bien Huamán Manrique trabaja con unas unidades métricas más regulares que las de Ninamango, su gramática poética no tiende a acercarse a la de los cantos quechuas.

De acuerdo a la visión más "cósmica" que "histórica" que tienden a adoptar estos poemas quechuas contemporáneos, la naturaleza del conflicto que suscita la "tormenta" -salvo, hasta cierto punto, en Dida Aguirre- no se nombra ni se explicita. ¿Retroceso en la toma de conciencia andina? No lo creemos. Parecería, más bien, que se podría establecer una distinción entre tres modos poéticos básicos que trascienden las fronteras entre la escritura y la oralidad. Predominantemente narrativo, el primero revela al oyente o lector ciertos sucesos históricos (danza gue-



rrera de Toqroyoq, poema "tupacamarista" de Arguedas). El segundo, casi "lírico", actúa más bien sobre la sensibilidad poética de los oyentes o lectores (canto de carnaval ayacuchano, "Katatay" de Arguedas -1972- y los poemas de Ninamango y Huamán). El tercero, propiamente conativo, incita a la acción de la cual forma parte integrante ("versos de escarnio" de Canas, poemas de Dida Aguirre). La "conciencia" expresada depende, pues, del "modo" elegido. Cabe puntualizar que estas caracterizaciones, puramente tentativas, señalan tan solo los aspectos más característicos de los poemas. De hecho, ninguno de los poemas comentados se puede adscribir, exclusivamente, a ninguno de los tres "modos".

No pienso haber agotado, ni siquiera en cuanto al tema del "cataclismo", el análisis y la interpretación de los cantos o poemas que reuní para este ensayo. Espero, sin embargo, haber dejado constancia del vigor y de la vigencia -en sus contextos respectivos- de la producción poética oral y escrita en lengua quechua, y de haber mostrado la complementariedad social de sus dos grandes canales de expresión. Los cantos y la poesía quechua escrita, en efecto, no se oponen como se oponen todavía la cultura andina y la cultura occidental-criolla, sino que esbozan un sistema complejo, análogo al que configura en lo social, el conjunto de las comunidades andinas y de las colonias de comuneros "migrantes" en las ciudades. Un sistema de complementariedad casi utópico que anuncia quizás, en los terrenos social y cultural, lo que podría llegar a ser el Perú el día que terminen los tiempos de la discriminación y la opresión.

NOTAS

¹Se trata de una versión corregida del capítulo X de *La voz y su huella* (Lienhard, 1990).

²Antiguo sector "señorial" de la sierra quechuahablante del Perú.

³La traducción de los textos quechuas de procedencia oral ha sido realizada o revisada por el autor de este trabajo.

⁴Debo estos materiales a Claudio Oroz (Cusco). Para su transcripción y su traducción, conté con su ayuda y con la de Nilo Tomaylla (Ginebra).

⁵Señalamos a los lectores que este texto, superficialmente revisado para la presente publicación, se remonta a 1990.

⁶La traducción de los poemas arguedianos, realizada en un principio por el propio Arguedas, ha sido "revisada" por el autor de este ensayo con vistas a volverla lo más literal posible.

⁷La traducción de los poemas de Eduardo Ninamango Mallqui, Dida Aguirre e Isaac Huamán Manrique pertenece a sus autores respectivos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Dida: "Poemas quechuas", en *Mundo Andino*, n. 2, 7, Huancayo, marzo 1983.

Arguedas, José María: "Los himnos quechuas católicos cuzqueños. Colección del padre Jorge A. Lira y de J. M. B.

Farfán", en *Folklore Americano*, n. 3, Lima, 1955, pp. 121-232.

-----: "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Revista del Museo Nacional*, t. XXV, Lima, pp. 184-232.

-----: *Katatay y otros poemas*, [edición bilingüe quechua /español a cargo de Sybila Arredondo], Instituto Nacional de Cultura, Lima; 1972.

-----: *Obras completas*, t. V, Ed. Horizonte, Urna, 1983, pp. 221-270.

-----: *Indios mestizos y señores*, [ed. Sybila de Arguedas], Ed. Horizonte, Lima, 1985.

Balmori, Clemente Hernando (ed.): *La conquista de los españoles. Drama indígena bilingüe quechua-castellano*, Universidad Nacional, Tucumán, 1955.

Bendezú Aybar, Edmundo : *La otra literatura peruana*, F.C.E., México, 1986.

Cornejo Polar, Antonio: "Arguedas, poeta indígena", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, [comp. Juan Larco], Serie Valoración Múltiple, Casa de Las Américas, La Habana, pp. 169-176.

Barquero, Jesús: "La poesía quechua actual en el Perú", en *Tarea*, n. 3, Lima, diciembre, 1980, pp. 39-40

Farfán Anaya, Odilón : "Ayacucho vive la alegría del carnaval pese a violencia subversiva y oficial", en *La Voz*, 2/3/1987, Lima, p. 7.

Lara, Jesús (ed.): *Tragedia del fin de Atawallpa* [texto bilingüe quechua/español, ms. de 1877], Imprenta Universitaria, Cochabamba, 1957.

Huamán Manrique, Isaac: "Nanay", "Taytachallay", "Qamuy", poemas inéditos.

Lauriault, Jaime (ed.): "Textos quechuas", en *Tradición. Revista peruana de cultura*, n. 21, Cusco, pp. 1-66.

Lienhard, Martín: "El homenaje ritual al inca y su adaptación literaria en tres textos coloniales", cap. VII de *La voz y su huella - Escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*, Casa de las Américas, La Habana, 1985.

Manrique, Nelson: *Las guerrillas indígenas en la guerra con Chile* [prólogo de Pablo Maceda], Ital Perú/CIC, Lima, 1981. Millones, Luis: *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*, Fundación Friedrich Ebert, Lima, 1988.

Ninamango Mallqui, Eduardo: *Pukutay / Tormenta* (textos en quechua y español), Ed. Tarea, Lima, 1982.

Núñez del Prado, Juan Víctor: "El mundo sobrenatural de los quechuas del sur del Perú a través de la comunidad de Qotobamba", en *Revista del Museo Nacional*, t. XXXVI, Lima, 1969/1970, pp. 143-161.

Oregón Morales, José: *Kutimanco y otros cuentos*, Ed. Tuky, Huancayo, 1984.

Ossio, Juan M. (ed.): *Ideología mesiánica del mundo andino*, 2da. ed., Ed. Prado Pastor, Lima, 1973.

Poma de Ayala, Felipe Guaman: *El primer nueva coránica y buen gobierno*, 3 t., [ed. J. Murra/R. Adorno], Ed. Siglo XXI, México, 1980.

Rivera Martínez, Edgardo: *Ángel de Ocongate y otros cuentos*, Ed. Peisa, Lima, 1986.

Valencia Espinosa, Abraham: "Las batallas de Rumitac y "Movimientos campesinos de 1921 en Canas", en Jorge Flores Ochoa y A. E. Valencia: *Rebeliones indígenas quechuas y aymaras*, Centro de Estudios Andinos, Cusco, s/f.

Yupangui, Titu Cussi: *Ynstrugion del Ynga don Diego de Castro Titu Cussi Yupançui [1570]*, [introducción Luis Millones], Ed. El Virrey, Lima, 1985.

Zorrilla, Zein: *¡Oh generación!*, Ed. Lluvia, Lima, 1987.