

Artículo original

La naturaleza como recurso estético para representar el dolor en el poema *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa*

Nature as an aesthetic resource to represent grief in the poem *Elegy to the Death of Inca Atahualpa*

A natureza como um recurso estético para representar o luto no poema *Elegia à morte do Inca Atahualpa*

Pablo Landeo Muñoz
Universidad Nacional José María Arguedas
plandeo@unajma.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0008-4069-527X>

Autor corresponsal:

Pablo Landeo Muñoz
plandeo@unajma.edu.pe

Citar como:

Landeo Muñoz, P. (2024). La naturaleza como recurso estético para representar el dolor en el poema *Elegía a la muerte del Inca Atahualpa*. *SYNTAGMAS*, 3(2), 23 - 46.

<https://doi.org/10.51343/syntagmas.v3i3.1413>

Envío: 23 de junio 2024

Aceptado: 23 de octubre 2024

Publicado: 16 de diciembre 2024



© El autor. Este artículo es publicado por la revista SYNTAGMAS de la Facultad de Comunicación Social e Idiomas de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) [<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>] que permite el uso, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre que la obra original sea debidamente citada de su fuente original.

Resumen

En el contexto de la lírica quechua oral y escrita la orfandad es un tópico al que los harawikuq y poetas han acudido con frecuencia para escribir sentidos poemas de dolor debidos a la pérdida de los seres queridos (los padres, la amada, el lar patrio, etc.), tal como se aprecia en la canción, taki, "Intillay Killallay". En la poesía letrada, un ejemplo puntual es el poema anónimo "Apu Inka Atawallpaman", sobresaliente muestra de poesía quechua inspirada en la ejecución de Atahualpa. En este artículo estudiamos algunas particularidades de la retórica asociadas a los efectos de luminosidad que contribuyen a la representación de una atmósfera sombría y angustiante. Asimismo, analizamos la presencia y protagonismo de la naturaleza humanizada (arcoíris, sol, luna, granizo / paloma, venado) que infunden al poema un sentido de orfandad cósmica y dolorosa. Finalmente, veremos, de manera breve, los casos de paralelismo entre la ejecución de Atahualpa y la crucifixión de Jesucristo. Para el efecto, acudiremos al método hermenéutico y a la técnica de análisis del contenido. Asimismo, en determinados casos a las categorías andinas. La conclusión demuestra que, sin la hábil incorporación de la naturaleza al poema y sin la presencia de gradaciones de luminosidad, la elegía Apu Inka Atawallpaman sería menos cósmica, menos dramática y contundente.

Palabras clave: lirica quechua, Apu inka Atawallpa, orfandad, naturaleza, luminosidad

Abstract

In the context of oral and written Quechua lyrics, orphanhood is a topic to which the harawikuq and poets have frequently resorted to write heartfelt poems of pain due to the loss of loved ones (parents, loved ones, homeland, etc.), as can be seen in the song, taki, "Intillay Killallay". In literary poetry, a specific example is the anonymous poem "Apu Inka Atawallpaman", an outstanding example of Quechua poetry inspired by the

Artículo original

execution of Atahualpa. In this article we study some particularities of the rhetoric associated with the effects of luminosity that contribute to the representation of a somber and distressing atmosphere. Likewise, we analyze the presence and prominence of humanized nature (rainbow, sun, moon, hail / dove, deer) that infuse the poem with a sense of cosmic and painful orphanhood. Finally, we will see, briefly, the cases of parallelism between the execution of Atahualpa and the crucifixion of Jesus Christ. For this purpose, we will resort to the hermeneutic method and the technique of content analysis. Also, in certain cases, to the Andean categories. The conclusion shows that, without the skillful incorporation of nature into the poem and without the presence of gradations of luminosity, the elegy Apu Inka Atawallpaman would be less cosmic, less dramatic and forceful.

Key words: quechua lyric, Apu inka Atawallpa, orphanage, nature, luminosity.

Resumo

No contexto da poesia oral e escrita quíchua, a orfandade é um tema a que os harawikuq e os poetas recorreram frequentemente para escrever poemas sentidos de dor devido à perda de entes queridos (pais, entes queridos, pátria, etc.), como se pode ver na canção, taki, "Intillay Killallay". Na poesia literária, um exemplo específico é o poema anónimo "Apu Inka Atawallpaman", um exemplo notável de poesia quechua inspirada na execução de Atahualpa. Neste artigo, estudamos algumas particularidades da retórica associada aos efeitos de luminosidade que contribuem para a representação de uma atmosfera sombria e angustiante. Analisamos também a presença e a proeminência da natureza humanizada (arco-íris, sol, lua, granizo / pomba, veado) que infundem no poema um sentido de orfandade cósmica e dolorosa. Por fim, analisaremos brevemente os paralelos entre a execução de Atahualpa e a crucificação de Jesus Cristo. Para o efeito, utilizaremos o método hermenêutico e a técnica de análise de conteúdo. Também, em certos casos, às categorias andinas. A conclusão mostra que, sem a hábil incorporação da natureza no poema e sem a presença de gradações de luminosidade, a elegia Apu Inka Atawallpaman seria menos cósmica, menos dramática e menos contundente.

Palavras-chave: letra quechua, Apu inka Atawallpa, orfandade, natureza, luminosidade

1. Introducción

Elegía a la muerte de Inca Atahualpa / Apu Inka Atawallpaman es una de las muestras sobresalientes de la lírica quechua escrita que aborda el tema de la ejecución de Atahualpa¹. Respecto al autor y sus características culturales, asimismo, sobre la probable fecha en que fue escrito el poema, Mercedes López-Baralt, quien ha realizado contribuciones importantes sobre el tema, manifiesta: "En cuanto al autor, propongo que pudo ser un nativo aculturado de fines del siglo dieciocho o comienzos del diecinueve. El dominio del lenguaje deja pocas dudas acerca de su naturaleza autóctona" (López-Baralt, 2004:19). La investigadora caribeña refuerza su argumento de la composición tardía del poema indicando

Artículo original

que: “La marcada aculturación del autor, evidente en su nivel de alfabetismo, que le permite el manejo exacto de una forma métrica muy frecuente en la poesía española: el pie quebrado de las *Coplas* de Jorge Manrique, abona a la tesis de su composición tardía. Y es que la poesía oral quechua –tanto la prehispánica como la actual– es preferentemente de versos cortos y rima asonante. En cambio, la belleza sonora de nuestro texto, está fundada en una musicalidad que descansa en la regularidad métrica, la repetición, la aliteración y la rima consonante.” (López-Baralt, 2004:20).ⁱⁱ Las precisiones anteriores dejan trascender que, en principio, el autor hablaba y escribía en quechua, además del español. También, debía haber conocido a poetas castellanos del siglo XV, como Jorge Manrique y desarrollado cualidades líricas de alto grado, además de poseer conocimientos de estética. Solo así, pudo haber emprendido el desafío de escribir un poema como *Apu Inka Atawallpaman*; con esto quiero remarcar que, el aprendizaje de la escritura es parte de un largo proceso, aún más, para concebir una elegía extensa y de factura sorprendente, como la indicada. ¿Qué impulsó al poeta a escribir esta elegía sublevante? No lo sabremos.

Luego de estas apreciaciones preliminares contextualicemos el texto. *Apu Inka Atawallpaman* nos remite (en algunas estrofas desde el constativo –m(i) “*Chiririnka qhenchataraqmi*”; en otras, desde el reportativo –s(i): “*Umallantas wittunkuña*”) a los días en que concluye la historia del Tahuantinsuyo y se inicia otra: la de la conquista y posterior colonización. La prisión y muerte de Atahualpa significa para los indígenas un acontecimiento inesperado, portador de un dolor desconocido, brutal, al que Arguedas denomina “soledad cósmica”; es decir, “no la del individuo, sino la de un gran pueblo vencido” (Arguedas, [1961] 2012. T. 5: 295-307). Desde entonces, la población indígena se ve obligada a adaptarse a un sistema social distinto y presencia dolorosamente la desestructuración sistemática de prácticas culturales propias.

Refiriéndose al dolor y a las formas de cómo puede ser asimilado por una determinada sociedad, David Le Breton, manifiesta: “Todas las sociedades definen implícitamente una legitimidad del dolor que anticipa circunstancias sociales, culturales o físicas que se consideran dolorosas. La experiencia acumulada del grupo lleva a sus miembros a una expectativa de sufrimiento habitual atribuible a estos acontecimientos” (Le Bretón, 2006:108).ⁱⁱⁱ Concordamos con la opinión anterior y creemos que, en el Tahuantinsuyo, como en otras sociedades, se anticiparon a diversas circunstancias dolorosas y supieron cómo protegerse de ellas. Sin embargo, existen males imprevistos que generan dolencias antes no experimentadas (ejemplo, el COVID-19, que surgió de súbito y acometió a una población mundial indefensa, víctima de la incertidumbre y el miedo). Imaginamos que la ejecución de Atahualpa generó una

Artículo original

situación semejante o peor. En este marco, ¿es posible pensar en el dolor como patrimonio colectivo? Si en el contexto de la medicina se habla de ciertas enfermedades culturales y su tratamiento debe también resolverse al interior de esa cultura, postulamos la idea de un dolor colectivo. Luego de algunas indagaciones descubrimos un antecedente de nuestra propuesta en un ensayo de William Rowe, sobre la poesía de Vallejo: “La conversión del dolor en material simbólico se caracteriza por su interpretación como una realidad cósmica [que, además, produce] un sentido de mutualidad con los demás seres humanos, dentro de una red de intercomunicaciones cósmicas” (Rowe, 2006:28). El “sentido de mutualidad” a la que se refiere Rowe, es, desde nuestra lectura, el cordón umbilical que nos ha permitido “alimentarnos” del dolor y de la orfandad generada por la ejecución de Atahualpa. Gracias a este vínculo, fortalecido por los últimos versos de la *Elegía* y asociado a pensamientos milenaristas, el dolor se mantiene vigente como elemento identitario de amplios sectores de la población andina.

A continuación, comencemos con el análisis del texto. En él nos interesan el manejo de recursos estilísticos en la construcción del poema, por ejemplo: las gradaciones de luminosidad, para generar una atmósfera incierta y trágica; luego, la “personificación” de elementos inanimados y; finalmente, la figura anterior, pero en dos seres animados. Los casos a estudiarse desempeñan en el poema roles trascendentales tanto en los efectos estéticos como en la construcción del discurso. La conclusión plantea algunos paralelismos del poema con referencias bíblicas.

2. Marco teórico. Retórica occidental y percepciones estéticas propias en las literaturas amerindias

En principio, planteamos el siguiente postulado: en el poema *Apu Inka Atawallpaman* la humanidad de los andinos se ve reflejada desde el dolor, pero, junto al hombre, sufren los Andes, la naturaleza que cabe en ella; sufre el mundo, el cosmos. Como veremos después, la gran fuerza dramática, la conmoción que genera la ejecución del Inca se deben a recursos estéticos donde la naturaleza humanizada desempeña una función trascendental: hacer de la muerte un acontecimiento sobrecogedor que sume al imperio de los incas en la más profunda orfandad. En este marco, nos interesan la naturaleza personificada en los distintos espacios y estados, asimismo, los efectos o gradaciones de luminosidad; queda para una futura indagación la poética del cuerpo que sufre y muere. Reiteramos, en toda la extensión del poema la naturaleza despliega una fuerza sorprendente y genera situaciones emotivas intensas (en el caso de la narrativa quechua, esta figura también desempeña una función medular para satirizar las rabias y las

Artículo original

conmociones sociales). Sin la asistencia de la naturaleza personificada, la literatura quechua sería menos humana, menos conmovedora y trascendental.

En el contexto de la retórica occidental la personificación, conocida también como prosopopeya (o metáfora ontológica), atribuye cualidades humanas a seres animados, inanimados o abstractos (Estébanez, 2001: 832, 881-882). Sin embargo, en contextos culturales amerindios como el quechua, ciertas formas de percepción de la realidad no son tan sencillas de ser explicadas ni estudiadas (Lévi-Strauss, 2006:62-63; Cornejo Polar, 1998:189; Landeo, 2014:203-266).^{iv} Esto implica pensar la personificación no solo como una figura que atribuye cualidades humanas a entes animados o inanimados, sino que el *runa* andino es también depositario de cualidades (vitalidad, energía, sapiencia, belicosidad, etc.) que le transfiere un ente, en mérito a un “contrato” establecido entre ambos. A continuación, analizaremos diversas imágenes asociadas a la luz y veremos cómo fueron utilizadas en la construcción de situaciones sombrías y angustiantes para remarcar el dolor que ocasiona la ejecución del inca.

3. Metodología

Para el análisis de *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa* hemos acudido al método hermenéutico considerado como la capacidad de comprender e interpretar no solamente los textos escritos sino la interacción social cotidiana entre las personas; es decir *uywanakuy*, desde la perspectiva andina - arriesgamos al proponer la antedicha categoría como equivalente de interacción social- (Mujica, 2022). Dicho de otra manera, y con palabras de Gadamer: “la interpretación no se limita a los textos y a la comprensión histórica que se trata de alcanzar con ellos. Todas las estructuras de sentido concebidas como textos, desde la naturaleza (*interpretatio nature*, Bacon), pasando por el arte (al que la carencia de conceptos [Kant] convierte en ejemplo preferencial de interpretación [Dilthey], hasta las motivaciones conscientes o inconscientes de la acción humana son susceptibles de interpretación” (Gadamer, 1998:372). La hermenéutica, asimismo, nos permite comprender, desde nuestro tiempo, el contexto social y cultural en que se escribió la elegía, las motivaciones del poeta, respecto a un acontecimiento temporalmente distante del suyo, interpretación que revela la estructura circular de la hermenéutica. En este marco, la técnica del análisis del contenido, desde la comparación, es otra alternativa para comprender e interpretar los hechos en relación a otros equivalentes en alguna medida: la ejecución de

Artículo original

Atahualpa con la crucifixión de Cristo, por ejemplo, o lo referente al estilo y la estructura del poema, que nos remite a “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique. Otro auxiliar importante son las Categorías andinas, que explican la importancia de palabras símbolo en lengua quechua (Landeo, 2014).

4. Análisis

4.1. Apu Inka Atawallpaman: gradaciones de luz para expresar una atmósfera sombría y desoladora

La luz en sus diversas intensidades, así como su origen, revisten importancia capital en la lírica quechua; sin embargo, si exceptuamos algunas aproximaciones en nuestro medio, podríamos afirmar que el tema todavía no ha sido debidamente explorado. La primera excepción que hallamos es el ensayo *Musuq Illa. Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*, de la profesora Alison Krögel, de la Universidad de Denver (2021). El ensayo antedicho estudia el sustantivo *illa-* (brillo) asociado a otro, *qucha* (lago, laguna subterránea, manantial); que permiten la construcción de las categorías poéticas *ukun qucha* y *ch'uya qucha*. Las categorías antedichas, además de *ch'ixi* o *ch'iqchi* (*chiqchi*), para el color, fundan una epistemología andina, novedosa y decolonial (próxima a las líneas de pensamiento de Mariátegui y Cornejo Polar) para estudiar, desde la misma lengua de enunciación y el contexto sociocultural, los últimos aportes de la lírica quechua peruana, boliviana y ecuatoriana (Landeo, 2023: 275-295). José María Arguedas, desde la etnografía y la narrativa, buscó -por su parte-, explicar las distintas significaciones del término *-yllu* e *-illa* ([1948] 2012-2:167-169). También, hallamos explicaciones suyas sobre el tema en la sección “Notas” a *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (Arguedas, Izquierdo Ríos, 1970: 261-268). Sin embargo, es Adolfo Vienrich, desde las semánticas asociadas a la fertilidad, el primero en demostrar interés por el significado de *illa* como piedra bezoar, *pilpi-pilpi* o “piedra procreadora”. Sus inquisiciones le permitieron incluso precisar el significado de *illapa* asociado a la luz y a objetos iridiscentes: “conviene anotar al paso que *illapa* es el rayo i probablemente los aerolitos” (Vienrich, [1905] 1999:54-55). Otro aporte a considerarse desde la translingüística y la interculturalidad, es un estudio inaugural sobre la luz en contextos andinos; nos referimos al artículo “Resonancias de la luz en las lenguas centro y sur andinas: un estudio de correlaciones en constelaciones semióticas amerindias del brillo” (Moulian, Catrileo, et al., 2018:125-152). En él, Rodrigo Moulian, Felipe Hasler, María Catrileo y Jacqueline Caniguan, investigadores de distintas universidades de Chile, exploran las semiosis asociadas a la luz desde el lexema quechua *illa* y otras, surgidas por metátesis.

Artículo original

Expuestos los antecedentes de nuestro tema, estudiemos la presencia de la luz como recurso estético para expresar una atmósfera sombría, desoladora y trágica en el poema *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa*. Para el efecto, resaltamos en negritas el primer verso de cada corpus o grupo analizado; en algunos casos, en una estrofa puede haber más de un verso a analizarse. Finalmente, conservamos para el español las cursivas provenientes de la traducción realizada por Arguedas.

¿Qué arco iris es este negro arco iris

que se alza?

Para el enemigo del Cuzco horrible flecha

que amanece.^v

¿Ima kkuychin kay yana kkuychi

Sayarimun?

Qósqoq auqánpaq millay wacchi

Illarimun,^{vi}

“¿Qué arco iris es este negro arco iris / que se alza?”, “¿Ima kkuychin kay yana kkuychi / Sayarimun?”, es una interrogación acuciante lanzada por un sujeto poético estupefacto, asombrado, desorientado que observa el “negro arco iris”, signo, señal de acontecimientos funestos. De esta forma y desde el verso inicial de la primera estrofa, la elegía describe un espacio y tiempo convulsos donde el desconcierto y el dolor anuncian la caída de Cuzco; es decir, la muerte de Atahualpa.

Sí en este orden de cosas, asumimos que la luminosidad óptima corresponde a un día de sol resplandeciente, despejado, sin que nada perturbe el ánimo, la calma, desde la metáfora esta realidad tendría que corresponder al Tahuantinsuyo de antes de la llegada de los españoles. En oposición, el verso inicial del poema que estudiamos describe, de manera visual, la presencia del “arco iris negro” que, a modo de bóveda, encierra, oprime, devasta, enluta al Cuzco. Sobre el punto, en el ensayo “Los cuatro cantos del mundo” hallamos una cita que nos permite comprender mejor este verso:

¿Puede haber algo más siniestro que un cielo recortado por un arcoíris negro? Desde el primer verso ya el lector siente que una tragedia se abatió sobre el pueblo quechua. El cielo enlutado anuncia el caos, una ruptura, una situación de mundo al revés –un pachakuti. Luego se pasa a mencionar la causa del caos: “El enemigo llega al Cuzco y golpea por todos los lados”. En la primera estrofa, palabras como “Yana” (negro), “Millay awka” (enemigo feo, horrible), “Illa” (rayo), “Chikchi” (granizo) anuncian un terrible cambio en el orden (Accorsi, 2012:32).

Artículo original

En la cita, apreciamos que el color negro, desde la perspectiva del *harawiq*, está asociado al fin de una época y expresa muerte, desolación, orfandad. También, cabe precisar que, la elegía íntegra transcurre sumida bajo los designios del “yana kkuychi”, que no es otra que la simbólica ausencia de luz porque muerto el “Sol”, Atahualpa, no existe un ser ni elemento capaz de generar las muestras más débiles de luminosidad, *illa*, *llipya* ni ninguna iridiscencia. Así, después de esta primera interrogante universal, surgen –en toda la extensión del poema–, otras, en un contexto desolador, propio de una sociedad sometida a transformaciones inesperadas. En otra instancia, y desde la plástica colonial, Simone Accorsi dice:

En el Museo del Cuzco, una de las pinturas coloniales que más llama la atención es la figura de Atahualpa “decapitado” encerrado por un arcoíris, una especie de apertura ritual y mística que anuncia el paso de un momento cultural e histórico a otro.

Así, si volvemos al poema Apu Inca nos damos cuenta que el arcoíris negro indica el cambio eminente que está por abatirse sobre el pueblo inca, una amenaza de ruptura del equilibrio que el sol del Incario les propiciaba (Accorsi, op.cit: 39).

De esta forma, la lírica quechua, la plástica, las escenificaciones populares y otras formas expresivas del arte, hacen suyo el tema y favorecen, hasta la fecha, la vigencia de la “decapitación” de Atahualpa como parte de nuestra historia oral (Howard-Malverde, 1999).^{vii} Pero, retornemos al artículo de López Baralt, para extraer otra cita a la presencia del arco iris en el poema: “La negrura del arco iris (o la anulación de su poder mediador entre cielo y tierra), augurio y a la vez resultado de la decapitación de Atahualpa, rompe la armonía cósmica y causa la desolación del Tawantinsuyo” (2004: 22). Es decir, asistimos, desde el poema, a un *pachakutiy* o *pachatikray*, sustitución de una sociedad por otra, tal como nos ilustra *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*, un reordenamiento del mundo.

*El sol vuélvese amarillo, anochece,
misteriosamente;
amortaja a Atahualpa, su cadáver
y su nombre;*

Inti tutayan qqelluyaspan

Huj watuyipi;
Atawallpa ayachaspa
Chay sutimpi

Artículo original

Wañuynillanta chikachaspa

Huj cchillmiypi.

La puesta de sol, crepúsculo, *inti yaykuy*, *chisinkuy*, entre los quechuas, tiene una significación particular. El sol desciende como un ente enfermo, agonizante, sus rayos irradian apenas una luz mortecina; y extrañamente, antes que desaparezca en el horizonte, los perros aúllan, las gallinas cacarean entumecidas por un frío extraño y los humanos experimentamos una sensación de soledad, de desasosiego. En el imaginario religioso andino, es el momento en que las almas deambulan por el campo y transitan por los caminos, es la “mala hora”, hay que protegerse.

En el poema, luego del resplandor amarillento de los rayos de sol, cae la oscuridad inexplicable, cataclismo inesperado y desconcertante. La oscuridad amortaja el cadáver de Atahualpa y a todo aquello que hasta entonces significaba el imperio de los incas. Así, en la tercera estrofa, el arco iris negro, el sol débil y amarillo configuran una situación trágica y conmovedora, un tiempo que genera desasosiego: la noche. Pero, esta es, también, el momento en que circulan los predadores de la escatología andina; tiempo en que todo lo humano parece laxo, indefenso. Al respecto Le Breton manifiesta: “La noche es un momento en el que el dolor es especialmente sensible, agudizado por la soledad y el miedo, por la desaparición de los puntos de referencia y del bullicio familiar del día (Le Breton, 2006:141).^{viii} La gran noche ha caído sobre el Tahuantinsuyo, una noche inacabable. “Decapitado” el Inca, ese “punto de referencia”, todos erran desconcertados.

Las nubes de los cielos han bajado

ennegreciéndose;

Pacha phuyus tiyaykamunña

Tutayaspa.

En efecto, el descenso de las nubes sobre la tierra cubre el horizonte, recorta la visibilidad (la capacidad de observar los acontecimientos con lucidez, de razonar, de explicarse y actuar) y, también, igual que la súbita puesta del sol ocasiona la oscuridad, la noche simbólica que interfiere, altera, el transcurso natural del tiempo; diríase, trastoca la realidad histórica. En circunstancias naturales *pacha phuyu* es imagen de lluvias que fertilizarán las siembras, y contemplarlas genera gozo, satisfacción y la certeza de que los alimentos fructificarán en abundancia. En *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa* los

Artículo original

fenómenos atmosféricos se manifiestan desde sus valores negativos, anuncian la muerte simbólica de la semilla y los frutos habituales.

la madre Luna, transida, con el rostro enfermo,

empequeñece

y todo y todos se esconden, desaparecen,

padeciendo.

Mama killas qanparmanañã

Wawayaspa;

Tukuy imapas pakakunña

Llakikuspa.

La imagen más elocuente de personificación de la naturaleza la hallamos en la presente estrofa: “*la madre Luna, transida, con el rostro enfermo, / empequeñece*” / “Mama killas qanparmanañã / Wawayaspa;”. También es la primera vez que el sujeto poético acude al vocativo “*mama*” / “madre” para designar a un elemento cósmico: “*killã*” / “*luna*”. El vocativo anterior se utiliza con frecuencia en el contexto de los alimentos: *mikuy mama*, “madre alimento, en general”, *saramama*, “madre maíz”, etc. y en los últimos años *Pachamama*, divinidad y espacio donde habita el hombre y los demás entes animados e inanimados. “Mama killas...” describe desde el reportativo (–s), una imagen materna profundamente humana que, “*transida*” / “*qanparmanañã*” / “*con el rostro enfermo*” / “*Wawayaspa*” / “*empequeñece*”.^{ix} El verso es la representación dramática de una madre que contempla al hijo en su lecho, agonizante. Los versos siguientes “*y todo y todos se esconden, desaparecen, / padeciendo*” / Tukuy imapas pakakunña / Llakikuspa” describen la pérdida de bienes y del orden social de antes del arribo de los españoles al Tahuantinsuyo.

Se ha acabado ya en tus venas

la sangre;

se ha apagado en tus ojos

la luz;

Thukuruyanñan sirkkaykipi

Yawarniyki;

Qhoqayarinñan ñawiykipi

Artículo original

Rikuyniyki

Desangrado el cuerpo, las venas –secos ríos de sangre–, yerto el corazón, Atahualpa es un ser inanimado, donde solo habita el silencio; un territorio baldío, parafraseando a T. S. Eliot. Perdido el brillo de las pupilas, símbolo de vitalidad, la vida da paso a la muerte. Los bienhechores ojos del Inca, ya no son más que pupilas oscuras, muertas. En circunstancias como esta, el brillo de las pupilas es equivalente de vida o de alguna esperanza, aunque remota. La ausencia del brillo delata la muerte y surge la expresión qhoqayay / tikayay, congelarse la luz de las pupilas que equivale a la pérdida de todo signo vital. Insistimos, tikayay está asociada a la circulación de la sangre, cuando esta se detiene las pupilas se enfrían y luego se cubren de un reflejo frío, opaco, estremecedor.

en el fondo de la más intensa estrella ha caído

tu mirar.

Ancha qóyllur lliphlliynillanpi

Qhawayniyki.

La imagen propone un contrasentido, un oxímoron: mirar de unos ojos que ya no miran, que no observan; que apenas dejan trascender una luminosidad opaca y fría, en oposición a “*la más intensa estrella*” / “*Ancha qoyllur lliphlliynillanpi*” / “*Qhawayniyki*”. El brillo de la estrella, *lliphlliy* / *llipipiy* quizás se halla reflejado solo en la mirada del sujeto poético, los ojos del inca ya no son capaces de darse cuenta de ninguna clase de brillo ni del más mínimo resplandor.

Como hemos anticipado, las gradaciones de luz como recursos expresivos han sido hábilmente aprovechados por el autor de la elegía. El arcoíris, el sol, la luna, las nubes oscuras, antes que meros referentes de la paisajística andina, contribuyen a intensificar la sensación de dolor y desasosiego; expresan la estupefacción que ocasionó la llegada de los españoles y la posterior ejecución de Atahualpa.

4.2. Naturaleza del entorno, humanización y estética del dolor

La humanización de la naturaleza vista como recurso estético es una de las figuras líricas utilizadas con mayor frecuencia y la hallamos en poemas y relatos quechuas tradicionales. Dicho esto, procederé a relatar un recuerdo de la infancia asociado a una canción que, como veremos, guarda la impronta de la elegía que analizamos. El recuerdo me remite a la más profunda y dolorosa de las canciones de la lírica quechua que escuché en mi natal Acobamba (departamento de Huancavelica). En este marco, como ya

Artículo original

hemos anticipado, es posible pensar en cierta clase de dolor que subyace en la memoria de un determinado grupo social. Visto así, el dolor, antes que físico, podría estar asociado -en nuestro caso-, al inca Atahualpa cuya muerte, simbólicamente, representa la “desaparición” de un cuerpo social, de un territorio y de un tiempo expresado, en contextos actuales, por la marginación y las desigualdades sociales que sufren las sociedades quechuas.

4.2.1. “Intilláy Killalláy” vestigio de un *taki* de la orfandad

Recuerdo con claridad cómo, bajo los efectos del alcohol, los ancianos y ancianas cantaban esta canción hasta estrujar las últimas dolencias del alma. Cada verso parecía salir del más secreto intersticio del cuerpo. Mientras gemían, atrapados por el dolor, palmeaban sus manos, igual que seres extraviados, en la más oscura angustia, en un tiempo sin amor ni esperanzas. Me parecía, como dije líneas arriba, la exteriorización de un dolor colectivo, distante, pero siempre presente. El sol y la luna, eran el padre y la madre a quienes los hijos habían perdido, de quienes nada sabían, mientras la existencia transcurría en una especie de soledad cósmica de la que nos hablan Arguedas y algunos *takikuna* que hasta la fecha se cantan. Huérfanos, despojados hasta de su propia sombra: ¿Qué dolor, qué sufrimientos secretos, qué fuerza de desarraigo los impulsaba a cantar y llorar? La siguiente referencia de Le Breton puede, acaso, explicar, el instante por mí visto, escenas distantes, sin embargo, presentes en la memoria: “El dolor paraliza el pensamiento y la vida. Pesa sobre el juego del deseo y los vínculos sociales” (Le Breton, 2006:26)^x

De la canción antedicha, recuerdo solo la primera estrofa, suficiente como para preguntarnos ¿Por qué era la única que sobrevivía, perdidas las demás?, y ¿por qué, precisamente, tenía que sobrevivir la estrofa más conmovedora de un *taki*? En efecto, estamos ante una imploración dolorosa donde la figura del *wakcha*, de aquel que perdió la protección del padre sol, de la madre luna son más que evidentes.

<i>Intilláy Killalláy</i>	Ay, padre Sol; ay, madre Luna
<i>maypiñataq kanki?</i>	¿en qué lugar se encuentran?
<i>Maypi kanaykikamam</i>	¿dónde se han escondido,
<i>llantullapi kani?</i>	haciendo que yo viva solo en sombras?
<i>Chaypi kanaykikamam</i>	mientras están en ese lugar desconocido
<i>tutayaypi kani?</i>	yo vivo solo en la oscuridad.

Artículo original

Sin duda, la intensidad lírica, el dolor, la orfandad casi enajenante de “*Intilláy, Killalláy*” lo aproxima a la elegía motivo del presente estudio.^{xi} El sol, la luna, son entes cósmicos, generadores de vida; simbólicamente son los padres, la luz generosa que guía, protege (¿el Inca?) la vida del hombre de los andes. La ausencia de ellos genera desasosiego, orfandad, expresado metafóricamente por *llantu* (“sombra”, “oscuridad”, “noche”), imagen que subyuga, avasalla y, hace sufrir al hombre. “*Intillay Killallay*”, es una canción que Arguedas, también, manifiesta haberla escuchado en Ayacucho; la transcripción que nos presenta es tres estrofas, pero, los temas de cada estrofa no difieren mucho. Respecto a la canción, dice “Este canto es la queja de un pueblo a su dios, a su dios Sol, tan benéfico y misericordioso en otros tiempos. Ahora al Sol no le queda más que su gran luz y su calor, en tanto que su pueblo llora en la miseria y la persecución” (Arguedas, 2012). Este canto, qué duda cabe, aborda el tema de la orfandad, el del *runa* que ha perdido a sus divinidades y sufre una larga e histórica marginación: “Trocósenos el reinar en vasallaje”, escuchó decir Garcilaso el Inca, a uno de sus parientes informantes (Garcilaso de la Vega, 1973. I:45-48).

En el contexto de la narrativa oral abundan estos casos, pero el sentido de la personificación de la naturaleza, en este género, desempeña otra función, antes que expresar dolor, conmoción; en efecto, en los cuentos la naturaleza personificada surge como una divinidad, un espíritu que premia o sanciona la actitud de los hombres tal como se aprecia en los relatos *Iskay wawqimanta*, “Los dos hermanos”; y, *Apu runamantawan pubri runamanta*, “El hermano rico y el hermano pobre” (Landeo, 2021). En estas historias son las montañas, la *pachamama*, *machaymama*, el *parahi*, quienes transformadas en *apu*, *wamani*, *awki*, *urqu*, a veces *warmi-qari*, “ambos géneros”, concedores del corazón y la conciencia humanas, premian o sancionan la conducta de los hombres.

4.3. Naturaleza inanimada y personificación en *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa*

Analicemos, ahora, los casos de personificación de la naturaleza como recurso estilístico para expresar la conmoción debido a la muerte de Atahualpa. A diferencia de la primera parte, entes cósmicos o asociados al espacio aéreo y a la luminosidad, en esta segunda parte, es la naturaleza inanimada del entorno, aquella que rodea al hombre, la que manifiesta su dolor ante la tragedia.

Por doquier granizada siniestra golpea^{xii}

Por doquier granizada siniestra

golpea.^{xiii}

Artículo original**Túkuy imapi sajra chijchi**

Ttakakamun!

Para un territorio como los Andes, de una geografía accidentada, donde muchas veces los ríos discurren por distantes y profundas quebradas, las lluvias son las únicas fuentes de agua para la sobrevivencia de los hombres, animales y plantas; sin embargo, la lluvia como “granizo” / “chijchi”, es una precipitación adversa, pues, terminará golpeando los tiernos brotes de las siembras o las delicadas floraciones de los árboles frutales. Ante este fenómeno, los campesinos no hacen más que lamentarse, llorar, y perder las esperanzas de una buena cosecha. En el verso “*Por doquier granizada siniestra / golpea.*” / “Túkuy imapi sajra chijchi / Ttakakamun!”, el sujeto poético anuncia, de manera figurada, aquello que se cierne sobre el Tahuantinsuyo: “sajra chijchi”; pero, la *granizada siniestra* a su vez puede ser equivalente de plaga porque, después del ataque de *aqarway* (langosta), o luego de una lluvia de granizo, en el campo solo queda la desolación. El paralelismo funciona, los *aqarwaykuna* son los conquistadores.

La tierra se niega a sepultar

*a su Señor,
como si se avergonzara del cadáver
de quien la amó,
como si temiera a su adalid
devorar.*

Allapas micchakun meqllayllanta

Apullánpaq,
Ppenqákoq hina^{xiv} ayallanta
Munaqnínpaq,
Manchákuj jina waminqantan
Millppunqánpaq.

La referencia remarca la actitud de “allpa” / “tierra”, quien, dotada de características humanas, se condele por la pérdida del amo y se resiste a acogerlo en su seno. La estrofa es significativa porque acopia sentimientos y conductas que orientan la vida en sociedad como se observa en la siguiente serie: “micchakun” / “se niega” // “Ppenqákoq” / “se avergüenza” // “Munaqnínpaq” / “de quien la amó” // “Manchákuj” / “como si temiera” // “Millppunqánpaq” / “para devorar”; es decir: negar, avergonzarse,

Artículo original

amar, temer, devorar. Este recurso hace de la tierra un ente que ha ganado para sí los más saltantes atributos humanos. Sin embargo, es necesario precisar que, a la fecha, el término *allpa* refiere el carácter material de la tierra; recurso o bien dedicado a la agricultura.^{xv}

*Y los precipicios de rocas tiemblan por su amo,
canciones fúnebres entonando,*

Qaqapas cchilan apunmanta

Wankhakupspan;

La cita puede considerarse una hipérbole cuya función será reforzar la idea de que ni los abismos ni espacio alguno han dejado de conmovirse con el dolor. La imagen trae a nuestro recuerdo una expresión bastante similar que nos dice que, en la naturaleza ante situaciones de extremo sufrimiento y dolor, nada es insensible, que incluso la piedra, siendo tal (ente sin vida, aparentemente inmovible ante el dolor o la soledad) termina condoliéndose o haciendo suyo el sufrimiento humano: “*Rumipas rumi kayninpi waqanmi, llakipayakunmi*”. Así, tenemos la imagen de los precipicios que tiemblan, que se estremecen y cantan de dolor. En esta cita, nos llama la atención el sustantivo “wankha”, equivalente de canto fúnebre habiendo la denominación *aya taki*, canción en memoria de los muertos o difuntos. En la zona de Apurímac, el sustantivo *wanka* alude –hasta la fecha– a las canciones asociadas a actividades cotidianas como *sara wanka*, trigo *wanka*, *yaku wanka*, *wasi wanka*, etc., que más propiamente serían himnos. En *Elegía* imaginamos que “wankha”, equivalente de canción fúnebre, debe ser una particularidad de la zona donde se habla el quechua en su variante Cuzco-Collao.^{xvi}

*el río brama con el poder de su dolor,
su caudal levantando.*

Mayupas qhapharin phutiymenta

Junttakuspan.

Reiteramos, transferir a la naturaleza cualidades humanas es un recurso que busca dramatizar un hecho histórico, al hacer que incluso la naturaleza se estremezca: la tierra, los abismos, el río, el sol, la luna... El orden, la armonía se ha transformado en caos. Para el poeta, el sufrimiento humano ante los acontecimientos que se precipitan de manera sorpresiva no es suficiente, o es tal el sufrimiento que incluso la naturaleza se conmueve. Este cuadro dramático se complementa con la descripción del inca, cuyo cuerpo se estremece instantes antes de la muerte. Lo expuesto nos conmina a pensar que el cadáver

Artículo original

del Inca es el origen de esta conmoción cósmica; pues de manera figurada, él era quien transmitía la vida, era el centro del orden social y natural. “*el río brama con el poder de su dolor, / su caudal levantando.*” / “*Mayupas qhapharin phutiymanta, / Junttakuspan.*” Presenta una escena que hay que observarla, como en casos anteriores; quiero decir, el sujeto poético logra construir una imagen casi cinematográfica de un cataclismo, un *pachakutiy* o *pachakuyuy* que anuncia destrucción y transformaciones inminentes.

4.4. Naturaleza y humanización de los seres vivos

Hasta el momento hemos analizado la personificación de la naturaleza solo a nivel de elementos inanimados, inertes: arco iris, sol, luna, estrella, tierra, granizo, río, a continuación, estudiaremos a dos seres animados: la paloma, *urpi*, y el venado o ciervo, *luychu*.

La paloma y el venado son seres silvestres, de hábitos y características diferentes, una del otro. Es de suponer que el poeta los eligió por la belleza, ternura y delicadeza que poseen. La *urpi* puede considerarse como la idealización del amor y uno de los seres más apreciados de la retórica quechua; la tradición aprovechó de su imagen, y prosigue haciéndolo, para inspirarse y componer los yaravíes o *harawikuna*, canciones nostálgicas de amor. Además, la *urpi* ha trascendido, desde la metáfora, el símil, la metonimia, como el mayor sujeto lírico de la estética quechua. Por su parte, el venado es un ser que trasciende, desde *Ritos y Tradiciones de Huarochirí* hasta los relatos de “El hermano rico y el hermano pobre”, como un ser asociado a la vanidad, al egoísmo y a la envidia. Sin embargo, el porte garboso y bello, la ternura que deja trascender y su condición indómita, pudo haber cautivado a nuestro juglar andino, como ocurrió con los ceramistas preincas e incas, artistas que nos legaron representaciones sorprendentes del venado en sus pequeñas esculturas de barro, y no tanto así de la *urpi* o *kukulí*.

¿Qué paloma amante no da su ser

al amado?

¿Ima urpin mana kanmanchu

Yananmanta?

Hasta antes de la presente estrofa, los elementos que hemos analizado eran entes inanimados; es la primera vez que apreciamos en el poema la presencia de seres animados como la paloma y el venado. La caracterización lírica que el poeta atribuye a la *urpi* es bastante próxima a la que apreciamos en los yaravíes: el ser que sufre, se desvela por brindar cuidados al amado hasta el sacrificio. En “*Ima urpin mana kanmanchu / Yanamanta?*” el sustantivo *yana*, alude a la pareja que se elige desde temprano, *warma*

Artículo original

masiy, contemporáneo de quien elige, por consiguiente, representa la inocencia, la ternura, el amor puro. Rota esta primera relación por alguna causa, las relaciones posteriores pierden la condición de *yana*. El término es, pues, privativo de la primera relación para ambos géneros, tal es la relación metafórica de la *urpi* y su *yana* el *Inka* que constituyen una unidad, *yana–ntin*.

¿Qué delirante e inquieto venado salvaje

a su instinto no obedece?

¿Musphaykáchaq ttila luychu

Sunqonmanta?

Desde nuestra perspectiva, la estrofa reivindica la imagen adversa del venado y esto sorprende. Recordemos que, en *Ritos y tradiciones de Huarochiri* se narra el origen adverso del *luychu*, venado o ciervo; y más precisamente, en el capítulo 5, el hombre rico, concuñado y adversario de Huatiacuri, es transformado por este último, en venado. También se relata que, hasta entonces, los hombres eran alimento de los venados (Taylor, 1987:112-115). Pero, el venado también es personaje principal de las distintas versiones del cuento “El hermano rico y hermano pobre” *Apu runamantawan pubri runamanta*. En este relato, el hermano rico, a pesar de los bienes que posee no deja de ser codicioso; víctima de un deseo excesivo por sumar bienes para sí, se terminará transformado en venado. En este orden de cosas, intuimos que la elección de la *urpi* y el venado podrían responder a la necesidad de expresar el dolor desde la figura de dos seres tiernos y aparentemente inofensivos.

En esta parte de nuestro análisis, correspondiente a entes animados, asumimos que nuestras disquisiciones sobre la paloma (*urpi*) y el venado (*luychu*) no concuerdan con las necesidades expresivas del poeta; es decir, con las justificaciones para ser incorporados a la elegía como seres que sufren la muerte de Atahualpa. Creemos que la elección corresponde más bien a conceptos religiosos, pues, para el catolicismo la paloma simboliza al Espíritu Santo y el venado está asociado, más bien, al cervatillo y al cordero bíblicos que convocan la necesidad de un Pastor, Cristo y los sacrificios. Estas consideraciones finales serán objetos de un breve análisis en las conclusiones.

Artículo original

5. Conclusiones

A través del presente estudio hemos dado cuenta de la importancia de la naturaleza humanizada como recurso estético para expresar el dolor colectivo en un grado angustiante y desolador. El autor de la elegía, como sostiene Mercedes López-Baralt, quizás haya sido “un nativo aculturado de fines del dieciocho o comienzos del diecinueve”. Conocedor de los sentimientos, de las formas expresivas del pueblo quechua asimismo de la cultura occidental y de una educación esmerada, demuestra una particular inclinación por la lírica. Solo así se explica el despliegue de una retórica sorprendente para dramatizar, desde el *runasimi*, el tema de la ejecución de Atahualpa y al mismo tiempo reactualizar el evento como objeto de discusión política e ideológica. ¿Pudo haber sido el autor un sacerdote, un catequizador ilustrado, un mestizo católico, inconforme de su condición social? Todo es posible. También, la probabilidad de que el poema *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa* sea un paratexto inspirado por pasajes claves de la Biblia, por ejemplo, los episodios relacionados con la crucifixión de Cristo.

En efecto, el dramatismo, el dolor conmovedor y el desorden cósmico debidos a la ejecución de Atahualpa posee un paralelismo sorprendente con hechos inmediatamente posteriores a la muerte de Jesucristo, narrados en la *Biblia*; por ejemplo, el “Evangelio de San Mateo” nos refiere: “Desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de nona. (Nácar; Colunga, 1965: 1020). Sin duda, ese “negro arcoíris que se alza” es una magnífica reelaboración de “se extendieron las tinieblas”; “Cuzco”, el mundo del Tahuantinsuyo es “toda la tierra” y luego el símil, implícito y osado: la muerte de Atahualpa es la de Cristo. Un segundo caso, mucho más sorprendente, son los acontecimientos que ocurren después de la crucifixión. Veamos, el mismo libro:

La cortina del Templo se rasgó de arriba abajo en dos partes, la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de santos que dormían resucitaron, y saliendo de los sepulcros, después de la resurrección de Él, vinieron a la ciudad santa y se aparecieron a muchos. El centurión y los que con él guardaban a Jesús, viendo el terremoto y cuanto había sucedido, temieron sobremanera y se decían: Verdaderamente, éste era hijo de Dios (Nácar; Colunga, 1965:1020).

La atmósfera bíblica se percibe a lo largo de toda la *Elegía* y una lectura más atenta nos permitiría ubicar otras referencias de libros relacionados o inspirados por la *Biblia*; por cierto, no es nuestro objetivo. Debemos indicar también que los elementos naturales personificados (negro arco iris, sol, luna, tierra, abismo, ríos envueltos en distintas gradaciones de luminosidad) e inteligentemente reinterpretadas las

Artículo original

escenas bíblicas, confieren a *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa* un sentido trágico mucho más inquietante y conmovedor que en el caso de la *Biblia*, y permiten la construcción de un poema estéticamente sorprendente.

Para finalizar, retornemos al tema de la elección de la paloma y el ciervo como elementos vivientes de la naturaleza que, como hemos anticipado, admite una explicación bíblica, o por lo menos desde conceptos católico-cristianos, como precisa López-Baralt:

La estrofa X, que presenta al pueblo andino como venado que llora, parece remitirnos al Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, con su alusión al ciervo herido. Como si todo ello fuera poco, al leer la estrofa XI, que describe cómo las pallas acogen en su regazo el cadáver de Atahualpa, no podemos menos que evocar la imagen de la *Pietà*, en la famosa escultura de Miguel Ángel (López-Baralt, 2004:23).

Otro caso próximo, estrofa XII, “*espejo vertiente de sus lágrimas / iretratad su cadáver!*”, nos remite a la imagen impresa (“retrato”) de Cristo, sobre el lienzo, con el que Verónica pretende secar el sudor y la sangre en el rostro de Jesucristo.

Para finalizar, tenemos un cuestionamiento último, que no está asociado a la identidad del poeta, ni a la fecha en que escribió el poema ni a los motivos por los que escribió sino a la posible existencia de otros manuscritos del mismo autor. Nadie que haya escrito un poema de la brillantez de *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa*, escribe por vez única.

Referencias

- Accorsi, S. (2012). “Los cuatro cantos del mundo”. *El Des-encuentro de dos Mundos: Género y Complementariedad en los Andes* (CI-4290). Universidad del Valle, Cali. pp. 11-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4193081>
- Aguirre, D. (2000). *Jarawi*. Biblioteca de Cultura Quechua Contemporánea. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Arguedas, J. M. (2012). “La soledad cósmica en la poesía quechua”. *José María Arguedas. Obra antropológica*. T. 5. Editorial Horizonte, pp. 295-307.
- _____. (2012). “A cerca del intenso significado de dos voces quechuas”. *José María Arguedas. Obra antropológica*. T. 2. Editorial Horizonte, pp. 167-169.
- _____. (2012). “Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas”. *José María Arguedas. Obra antropológica*. T. 1. Editorial Horizonte, pp. 196-199.

Artículo original

- _____ (1983). *José María Arguedas. Obras Completas. [Todas las sangres]* Tomo IV. Editorial Horizonte.
- Arguedas, J.; Miró, C.; Salazar, S. (1974). *Ollantay y cantos y narraciones quechuas*. Promoción Editorial Inca S. A.
- Arguedas, J. M.; Izquierdo, F. (1970). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima, Casa de la Cultura del Perú.
- Burga, M. (2005). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial Universidad de Guadalajara.
- Cornejo Polar, A. (1998) "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*. Tomás G. Escajadillo, editor. Amaru Editores: 187-192.
- Cornejo Polar, A.; Delgado, W.; Lauer, M., et al. (1981). *Literatura y sociedad en el Perú. I Cuestionamiento de la crítica*. Lima, Hueso Húmero Ediciones.
- Estébanez, D. (2001). *Diccionario de términos literarios*. España, Alianza Editorial.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y métodos II*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- Garcilaso de la Vega (1986). *Poesía*, Colombia, Editorial La Montaña Mágica.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1973) *Comentarios Reales de los Incas*. T. I. Lima, Ediciones Biblioteca Peruana.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La paz, Gisbert y Cía. S. A. Libreros Editores.
- Gobierno Regional Cusco (2005). *Diccionario. Quechua-español-quechua / Qheswa-español-qheswa. Simi taqe*. Cusco.
- González Holguín, D. (1989). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gonzales, O. (2014). *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)*. Pakarina Ediciones.
- Guaman Poma de Ayala, F. (2005). *Nueva corónica y buen gobierno*. Tomos I-II. Edición y prólogo de Franklin Pease, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- Howard-Malverde; R. (1999). "Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea". Juan Carlos Godenzzi (compilador), *Tradición Oral Andina y Amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, pp. 339-385.
- Huaman, C. (2021). "Aproximaciones a la poesía quechua peruana". *Kipus, Revista Andina de Letras y*

Artículo original

Estudios Culturales. UNAM, México. Abril, 2021, pp. 55-79.

Krögel, A. (2021). *Musuq Illa. Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Pakarina Ediciones.

Landeo, P. (2023). "Alison Krögel. Musuq illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020)". *Escritura y pensamiento* 22 (46), 2023. pp. 275-295.

_____ (2021). *Del degollador al condenado. ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Español. NNT: 2021PA030021. tel-03572440

_____ (2014). *Categorías Andinas para una aproximación al willakuy*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores.

Lara, J. (1947). *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica.

Le Breton, D. (2006). *Anthropologie de la douleur*. Paris, Éditions Métailié.

LÉVI-STRAUSS, C. (2006). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.

López-Baralt, M. (2004). "El retorno del Inca rey en la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkari a la poesía quechua urbana de hoy" In: *América: Cahiers du CRICCAL*, n°31, 2004. Mémoire et culture en Amérique latine, v2. pp. 19-26.

_____ (2012). "Apu Inka Atawallpaman" [Poema traducido al español, en 1980]. In: Simone Accorsi, *Los cuatro cantos del mundo*. pp. 23-31.

Millones, L. (1992). *Actores de altura: ensayo sobre el teatro popular andino*. Editorial Horizonte.

Montoya, R.; Montoya, E., et al. (1987). La sangre de los cerros Urqkunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú. Lima, Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul Editores, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Moulian, R.; Catrileo, M., et al. (2018) "Resonancias de la luz en las lenguas centro y sur andinas: un estudio de correlaciones en constelaciones semióticas amerindias del brillo". En: *ONOMÁZEIN* 42 (diciembre, de 2018): 125-152.

Mujica, L. (2022). "Uywanakuymanta: Huk niraqkunawan tiyay". En *Unaypacha: Rimanakuypaq*. II Wata, 02 Yupa, 2022, pp. 41-47.

Municipalidad del Cusco (2012). *Qosqo Qhechwasimipi akllasqa rimaykuna. Antología quechua del Cusco*. Centro Guamán Poma, Municipalidad del Cusco.

Nácar, E.; Colunga, A. (1965). *Sagrada Biblia*. Editorial Católica, Madrid.

Artículo original

Rowe, W. (2006). *Ensayos vallejanos*. Berkeley-Lima. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Latinoamericana Editores.

Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Vienrich, A. (1999) *Azucenas quechuas / Fábulas quechuas* 3ra. edición de Pedro Díaz Ortiz. Lima, Ediciones Lux. Universidad Ricardo Palma.

Contribución del autor

Pablo Landeo Muñoz ha planificado, redactado, revisado y corregido este texto. El autor aprueba la versión que se publica en la revista.

Agradecimiento

Agradezco al maestro, colega y amigo Niel Palomino, por la propuesta que me hizo para escribir este artículo.

Financiamiento

Esta investigación fue autofinanciada.

Conflicto de intereses

No existe ningún conflicto de intereses

Correspondencia

plandeo@unajma.edu.pe

Trayectoria académica del autor

Pablo A Landeo Muñoz es licenciado en Educación, en la especialidad de Lengua y Literatura; magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y doctor en Antropología por la Universidad Sorbona París-3 (Francia). A la fecha labora en la Universidad Nacional José María Arguedas. Su tesis de maestría “Categorías andinas para una aproximación al willakuy / umallanchikpi kaqkuna” obtuvo el primer puesto en el IV Concurso Nacional de Tesis de Posgrado de

Artículo original

Maestrías y Doctorados (2010), evento organizado por la entonces Asamblea Nacional de Rectores y posteriormente publicada como *Categorías andinas para una aproximación al willakuy* (ANR, 2014). El año 2018, obtuvo el Premio Nacional de Literatura, en lenguas originarias. El 2021 se graduó como doctor con la tesis “Del condenado al degollador ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)”. El anexo de esta tesis (corpus de 129 textos en quechua traducidos al español, con estudios a la etnografía del relato) obtuvo el Primer Premio de la I Convocatoria de Lenguas (categoría: Documentación lingüística) auspiciado por la Editorial Abya-Yala y publicado bajo el título de *Sansón y la lechuza* (Ediciones Abya-Yala, Ecuador, 2023). *Seres Imaginarios Andinos* (Editorial Lliu Yawar, 2024), Proyecto Ganador de Estímulos Económicos Para la Cultura 2023 -Ministerio de Cultura, Perú, es su última publicación.

ⁱ Consultadas distintas ediciones de la elegía, es de notar que hay diferentes versiones del texto quechua, ya sea por su estructura o el uso de las grafías (como Jesús Lara, que publica con el alfabeto del quechua boliviano), o algún otro detalle; las observaciones antedichas, nos parece que justifican una edición crítica del poema *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa*. En el presente estudio utilizamos la traducción al español de Arguedas, publicada por la Municipalidad de Cusco (2012), que incluye la transcripción de J. M. Farfán, a veces conocida como la “original quechua”. La traducción va en cursivas, tal como aparece en la edición indicada.

Las referencias que hemos consultado son:

- Jesús Lara (1947). *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica, pp.173-176. Versión bilingüe.
- José María Arguedas ([1955] 2012). Apu Inka Atawallpaman, elegía quechua anónima. Recogida por J. M. Farfán. Traducción de José María Arguedas. En *José María Arguedas. Obra antropológica*. Tomo 4. Lima, Editorial Horizonte, pp. [15]-34.
- José M. Arguedas, César Miró, Sebastián Salazar (1974). *Ollantay y cantos y narraciones quechuas*. Lima, Ediciones PEISA, pp. 83-86.
- López Baralt y Sola (1980). “Apu Inka Atawallpaman”. En: *Los cuatro cantos del mundo*, Simone Accorsi. Universidad del Valle, 2012. pp. 23-31.
- Municipalidad de Cusco (2012). *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna / Antología quechua del Cusco*. Centro Guamán Poma de Ayala, Municipalidad del Cusco, pp. 368-377.
- Odi, Gonzales (2014). *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (siglo XVI)*. Lima. Pakarina Ediciones, pp. 26-33.

ⁱⁱ La datación precisa del texto será difícilmente establecida; sin embargo, los argumentos de López-Baralt, nos parece, que tienen consistencia, después de la genérica de Arguedas. César Itier, por su parte, “considera que esta elegía pertenece a la tradición erudita del siglo XIX” (Municipalidad del Cusco, 2012:377). Una última propuesta, la de Odi Gonzales, plantea fechas más próximas a la ejecución de Atahualpa (Gonzales, 2014).

ⁱⁱⁱ Toutes les sociétés définissent implicitement une légitimité de la douleur qui anticipe sur des circonstances sociales, culturelles ou physiques réputées pénibles. Une expérience cumulée du groupe amène ses membres à une attente de la souffrance coutumière imputable à ces événements (Le Breton 2006 :108). Las versiones al español, para todas las citas de Le Breton, son nuestras.

^{iv} Hemos indicado en otras oportunidades la necesidad de metodologías propias para estudiar nuestra literatura, de manera especial, las producidas en contextos no necesariamente hispanos, dicha necesidad es todavía un problema por resolverse. La necesidad antedicha fue tempranamente detectada por Mariátegui y, mucho después, retomado por Antonio Cornejo Polar.

Artículo original

Transcribo una intervención de Cornejo Polar en una discusión sobre “Literatura y sociedad”: Yo quiero referirme a algo que Mariátegui vio con una enorme perspicacia, algo que la crítica posterior simplemente no captó y que podría ser -de retomarse- realmente muy provechoso. Casi al comenzar el séptimo ensayo Mariátegui señala que no hay manera de estudiar la literatura peruana con los métodos que se utilizan para estudiar otras literaturas, y pone como ejemplo a la Argentina. La explicación de esto reside en que para Mariátegui la literatura peruana es una literatura no orgánicamente nacional. En otros términos, está jugando allí la imagen que Mariátegui tenía de la realidad peruana, que era una realidad desintegrada en la que hay un sector que surge a partir de la conquista, y otro sector que la conquista no aniquila, y que por consiguiente sigue subsistiendo, aunque a veces casi clandestinamente. (Antonio Cornejo Polar, Wáshington Delgado, Mirko Lauer, et al. 1981, p. 34).

^v Mercedes López-Baralt hace una magistral interpretación de los primeros tres versos de pie quebrado: Sayarimun? / Illarimun / T’akakamun!, luego añade “De manera apenas perceptible, pero contundente, el poeta ha creado en los verbos finales de los versos cortos –se alza, fulgura y golpea– una metonimia para el acto de decapitación. El verdugo alza el cuchillo, que fulgura amenazante, y luego lo baja con un golpe seco que cercena la cabeza de Atahualpa” (López-Baralt, 2004:24).

^{vi} *Elegía a la muerte de Inca Atahualpa*, directa o indirectamente, es responsable de diversos intertextos. En este marco, “Los heraldos negros” puede ser uno, moderno; en este poema, los mensajeros de la adversidad son los heraldos negros; asimismo “Canto Coral a Túpac Amaru”. Incluso, como veremos al final, la misma *Elegía*, por su estilo y temática, es un intertexto de pasajes del *Nuevo Testamento*; y por su estructura, de las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique, como observa Mercedes López-Baralt.

^{vii} La saga de la decapitación o degollación de Atahualpa -por decirlo de alguna manera- se inicia con las representaciones iconográficas realizadas por Felipe Guamán Poma de Ayala, quien ilustra la muerte del Inca “córtañle la cabeza a Atahualpa inga” (Guamán Poma, 2005:297) y la de Tupac Amaru I “A Topa Amaro le cortan la cabeza en el Cuzco” (ibid.:347). Sincretizadas ambas muertes, la imagen de la degollación del inca prosigue desarrollándose en la plástica (Gisbert, 1980:210-211, fig. 234), en la lírica, en los relatos orales (mitos) y en el teatro popular como las representadas en Junín (Millones, 1992), y en Cajatambo (Burga, 2005).

^{viii} La nuit est un moment où la douleur est particulièrement sensible, aiguisée par la solitude et la peur, par l’effacement des repères et de l’agitation familière du jour (Le Breton, 2006 : 141). Le Breton explica, de manera meridiana, el significado de la noche asociada a la incertidumbre, al dolor, manifiestos en la poesía del Siglo de Oro español. Cito el caso de Garcilaso y su “Égloga Primera” versos 310-323: “Como al partir del sol la sombra crece, / y en cayendo su rayo se levanta / la negra oscuridad que el mundo cubre, / de do viene el temor que nos espanta, / y la medrosa forma en que se ofrece / aquella que la noche nos encubre, (Garcilaso de la Vega, 1986:17).

^{ix} “Q’anparmanay. V. Amilanar, abatir, apesadumbrar a otros. || Marchitar” (Gobierno Regional de Cusco, 2005:493).

^x La douleur paralyse l’activité de pensée ou l’exercice de la vie. Elle pèse sur le jeu du désir, le lien social. (Le Breton, 2006:26).

^{xi} Carlos Huamán incluye en un artículo, una versión del poema citado con leves cambios. El investigador ayacuchano también asocia el poema con la categoría wakcha, “orfandad” (Huamán, 2021:67). En el contexto de la lírica actual, Dida Aguirre escribe el poema *Yana chirapa “Arco iris negro”*, que en este caso es el dios Wari; pero, temáticamente nos remite a la *Elegía* motivo de nuestro análisis (Dida Aguirre, 2000: 44-47).

^{xii} La transcripción obvia el pie quebrado.

^{xiii} Corregimos el desliz con la edición de la Biblioteca Peruana (Arguedas, Miró, Salazar, 1974:83).

^{xiv} “hina” / “jina”. Imprecisiones al parecer en la transcripción para esta edición.

^{xv} Al hablar de naturaleza humanizada, no puedo dejar de pensar en los párrafos que cierran la novela *Todas las sangres*, donde la personificación va mucho más allá de la figura que conocemos. Fusilados Pablo Pumayauri y la mujer, al pie del pisonay, el narrador dice: “La mujer cayó sobre el cuerpo del mozo. Estiró sus brazos, como para avanzar hacia el pelotón, y se derrumbó con el rostro al aire. Su sangre brillaba con el sol todavía fuerte; salía viva de un boquete que tenía en el cuello. Las flores del pisonay fueron arrastradas por el viento. Y todos vieron que eran opacas y sedosas junto al color de la sangre de esa mujer con hijos. El árbol cabeceó con el viento; y él, sí, agitándose, solo, en el patio inmenso, lloró largo rato. Todos lo vieron hacer caer sus flores calientes sobre el empedrado y despacharlas, rodando, hacia los dos muertos (Arguedas, 1983:455).

^{xvi} Las *wankakuna* (-kuna, sufijo quechua que indica el plural) indicadas, en efecto, proceden de distintas poblaciones de Antabamba y Cotabambas (Apurímac). Consúltese *Urqukunapa yawarnin* (Rodrigo Montoya, Edwin Montoya, et al. 1987).