Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 171-191

PARALELISMOS DISCURSIVOS Y TRADUCCIÓN EN TRES CRONISTAS ANDINOS

(DISCURSO HEGEMÓNICO Y CONTRADISCURSO REVINDICATIVO QUECHUA)*

DISCURSIVE PARALLELISM AND TRANSLATION IN THREE ANDEAN CHRONICLES

(HEGEMONIC DISCOURSE AND QUECHUA COUNTER-DISCOURSE)

PARALELISMOS DISCURSIVOS E TRADUÇÃO EM TRÊS CRONISTAS ANDINOS

(DISCURSO HEGEMÓNICO E CONTRA-DISCURSO REVINDICATIVO QUECHUA)

Carlos Huamán López**
CIALC-UNAM
huamanlopez@yahoo.com.mx
ORCID: 0000-0003-0998-4811

Recibido: 08/10/2024
Aceptado: 10/10/2024

* El presente trabajo se realizó gracias a la Estancia Sabática otorgada por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico. Programa de Apoyo para la Superación del Personal Académico, PASPA (del 2 de octubre de 2023, al 1 de octubre de 2024).

** Doctor en literatura y doctor en Antropología; maestro en Estudios Latinoamericanos. Es investigador del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI), nivel 1. Coordina el Congreso Internacional Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe.

Resumen

En este trabajo se analizan algunos cantos quechuas —conocidos tradicionalmente como oraciones y plegarias— registrados por Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma, los cuales revelan varios de los problemas fundamentales del estudio e interpretación de los textos coloniales; principalmente la relación entre tradición oral y tradición escrita, y la traducción de conceptos propios de la cosmovisión andina a la escritura occidental. La importancia de esta literatura colonial indígena radica, precisamente, en la incapacidad de los escritores españoles para dar cuenta de la cultura andina.

Palabras clave: Paralelismo, discurso, chroniclers, quechua.

Abstract

This work analyzes the Quechua songs —traditionally known as prayers and religious pleas— rescued and transcribed by Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti and Guamán Poma, which reveal several of the fundamental problems of the study and interpretation of colonial texts, mainly, the relationship between oral tradition and written tradition, and the translation of concepts from the Andean worldview to Western writing. The importance of this indigenous colonial literature lies precisely in the inability of Spanish writers to account for Andean culture.

Keywords: Parallelism, discourse, chroniclers, Quechua.

Resumo

Este trabalho analisa as canções quíchuas —tradicionalmente conhecidas como orações e súplicas religiosas— resgatadas e transcritas por Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti e Guamán Poma, que revelam vários dos problemas fundamentais do estudo e interpretação de textos coloniais, principalmente a relação entre tradição oral e tradição escrita, e a tradução de conceitos da cosmovisão andina para a escrita ocidental. A importância desta literatura colonial indígena reside precisamente na incapacidade dos escritores espanhóis de dar conta da cultura andina.

Palavras-chave: Paralelismo, discurso, cronistas, quéchua.

Ocultamientos y contradiscursos

Volver al universo quechua, no desde el libro solamente, sino desde el vínculo quechua más próximo que implica cercanía lingüística y cultural, permite repensar, después de más de 500 años de conquista y colonia hispana, las formas de sometimiento y explotación que devino, como respuesta, en importantes levantamientos nativos quechuas en el Perú; me refiero a los ocurridos en el área Cusco, Apurímac, Huancavelica y Ayacucho; área de nuestro interés. En esta aproximación se pretende revisar la permanencia y continuidad del universo social quechua, su lengua y sus formas de significación en "textos" poético-musicales, recuperados o registrados por los cronistas andinos de la Colonia.

¿Es posible que el discurso en español haya podido representar, en justa medida, el espíritu cultural de los vencidos? ¿Se pudo conciliar las influencias culturales oficiales y no oficiales, orales y escritas de modo equilibrado?

Sin duda, los primeros en reaccionar frente a la situación sociopolítica a partir de la propia experiencia, fueron el Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala, cronistas que en su tiempo experimentaron la reubicación o reajuste social y político. El primero como hijo mestizo inmerso en un mundo de violencia e imposición hispana; no obstante provenir de familia noble, el lugar que ocupa en el entramado social y político de la Colonia, no es el que esperaba; por lo que busca y reclama reconocimiento y justicia. Tampoco ocurrió algo positivo con Guamán Poma, quien inicialmente se puso al servicio de la "Santa Inquisición" y luego optó por la rebeldía contra el poder hegemónico. Observando ambas condiciones, tanto de personajes como de la misma sociedad de su momento, Cabarcas considera que entre los mundos enfrentados había una suerte de negociación para encontrar un punto de entendimiento (Cabarcas, 2022, p. 45).

Es obvio que muchas referencias históricas plasmadas por los cronistas son desmentidas por el testimonio oral de los vencidos. No obstante, el problema no se reduce a la contraposición de ambas visiones; pues, como es sabido, los dos universos no actuaban en igualdad de condiciones. El castellano fue impuesto como la lengua oficial de Nuevo Mundo y, sobre todo, la religión cristiana no aceptó la existencia de otra cosmovisión o cosmovisiones. Por ello, si bien los religiosos enviados para expandir la "verdadera fe" fueron obligados a aprender las lenguas nativas, estos llegaron a adiestrar a muchos nativos en el manejo del castellano y la escritura. Esos esfuerzos tenían como objetivo erradicar todo vestigio indígena de los Andes.

Afortunadamente, esos indios ladinos resultaron menos dóciles y obedientes de lo que imaginaron las élites europeas. Si bien fueron empleados en las campañas de extirpación de idolatrías, debido a su condición de personaje-puente, sus textos constituyeron un contradiscurso con el que contribuyeron a preservar la cultura andina:

> Prueba de ello es la enorme cantidad de páginas escritas por cronistas indígenas y mestizos, donde se observa una tensión traductiva muy particular que da bases para pensar en la hipótesis de una incipiente incorporación estética de la traducción en el siglo XVI como estrategia para la fundación del contradiscurso hispanoamericano. (Viereck, 2012, p. 86)

El cariz contrahegemónico de los cronistas indígenas andinos permite comprender que la supuesta síntesis entre lo europeo y lo indígena, fundamento de los discursos nacionalistas de nuestras repúblicas, no fue tal. Durante la Colonial y el periodo republicano, como explica Manuel Burga, lo andino tuvo que "ocultarse" para poder sobrevivir (Burga, 2001, p, 64). Ello ocurrió porque el objetivo de la conquista no fue crear una nueva cultura conformada por dos raíces —la hispana y la indígena—, sino imponer una y eliminar a la otra.

Contrariamente a lo expuesto por el discurso oficial, las culturas indígenas no sólo no han desaparecido, sino que continúan su resistencia a más de quinientos años de la Conquista. Prueba de ello son las aproximadamente ciento doce rebeliones indígenas registradas durante el periodo colonial y las múltiples sublevaciones populares —de raigambre indígena— durante el periodo republicano.

Teniendo en cuenta lo señalado, en este trabajo, me ocuparé de analizar e interpretar una parte de las llamadas oraciones quechuas registradas por Molina, Pachacuti y Guamán Poma, desde una perspectiva quechua andina. Intentaremos aproximarnos a las traducciones y sus significados teniendo en cuenta la mentalidad eurocéntrica y las carencias lingüísticas de los extirpadores de idolatrías.

Tiqsi Wiraquchan, el hacedor de Cristóbal de Molina

La *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*, escrito por Cristóbal de Molina (Baeza, Jaén, 1529-Cuzco, 1585), probablemente entre 1575 y 1583, es un documento valioso para el análisis del empuje eclesiástico a través de los extirpadores de idolatrías con el fin de catequizar y "ganar almas", usando textos orales nativos adaptados al discurso político religioso hispano. Para ir ejemplificando los casos, me detendré en algunos que permitan establecer paralelos entre contenidos de discurso en castellano y quechua.

En "A todas las huacas", oración recopilada por Molina, se da a entender que la población indígena —incluido el Inca— recibía el año nuevo con un festejo protagonizado por la danza y que esto demostraba, no sólo paralelismos con los festejos occidentales sino, sobre todo, una jerarquía divina que evidenciaba la existencia de una deidad suprema. En ese sentido, viendo que los mundos encontrados tenían cierta paridad en algunas expresiones culturales, Ricardo Rojas anota que es posible "comprobar en ellos la idea de un Dios supremo sobre otros

dioses menores (Pachamama o Huayra) y ver que a estos se los invoca en oraciones análogas del noreste argentino, también en lengua quichua" (Rojas, 1994, p. 64). Este tipo de interpretación ha permeado hasta la actualidad; sin embargo, tiene su origen en la forma en que los clérigos y los cronistas europeos interpretaron los festejos indígenas.

Otro aspecto importante que nos permite visibilizar paralelismos cuestionables, lo encontramos en las oraciones que recoge Molina. Por ejemplo, al observar la traducción de la "Oración primera al Hacedor", podemos entrever cómo la mentalidad occidental ha resultado incapaz de comprender y traducir el significado de los cantos quechuas.

Ah, Tiqsi Wiraquchan!
Qaylla Wiraquchan!
Tukapu, Aknupu Wiraquchan!
Kamaq, churaq [...]

¡Oh, Viracocha, Origen del mundo!
¡Eterno Viracocha!
¡Vestido de galas, glorioso Viracocha!
Creador nuestro, que ha dispuesto todo [...]
(De Molina, 208, p. 54).

El contenido semántico de "Viracocha", deidad andina antropomorfa, favoreció para que los religiosos cristianos identificasen en él a una suerte de Yavé andino; es decir, a un dios principal superior a todas las demás divinidades inferiores; provocando una serie de confusiones. En este sentido, se entiende por qué los europeos reunieron, bajo la misma denominación, a un cúmulo de divinidades emparentadas pero distintas. Huamán anota la acepción de varios autores que representan la pluralidad de nominaciones para un mismo personaje, señala entre otros lo anotado por Jan Szeminski y Mariusz Ziólkowski, quienes manifiestan que en el siglo XVI *Wira Qucha*, tenía va-

rias denominaciones como "*Pacha yachachiq, Pacha kamaq, Túnapa*" (Szeminski, 2018, p. 53). Obviamente, el problema es que los nombres resultaban muy similares. Su origen puede provenir de los vocablos *Wira Qucha* que, según explica Guamán Poma (Guamán. 1980, p. 49), se empleaban para designar a los ancestros con cariz divino. Betanzos, por su lado, manifestaba que ese personaje era "*Qun Titi Vira Qucha*, deidad dual a quien se atribuye la creación del cielo y la tierra" (Betanzos, 2004, p. 32). Entonces, por lo menos estamos frente a dos divinidades distintas que los hispanos pretendieron desconocer. Si extendiéramos nuestra mirada más allá del contenido de las crónicas, seguramente no dejaríamos de pensar en los múltiples dioses del mundo quechua, entre ellos los que fundamentan el origen del mundo quechua. Pienso en Mama Ocllo y Manco Cápac, o el Tayta Inti (Padre Sol) o Mama Killa (madre luna), a quienes no se les podría encontrar similitudes sacras con otros.

Por otro lado, en la convalidación de personajes mítico religiosos es preciso tener en cuenta en la naturaleza de la incipiente etnografía de Molina en su *Relación*, pues en esa labor participaron copistas distintos: "Uno de ellos fue seguramente el copista anónimo de los originales desconocidos de los *Ritos y fábulas de los incas* de Cristóbal de Molina" (1573) (Cerrón, 2016, p. 223). Por lo tanto, los errores de escritura, acomodo o rearticulación de los cantos, no pueden ser achacados exclusivamente a Molina. Es probable que su copista haya sido un personaje inexperto en asuntos lingüísticos, que sin evaluar haya puesto en evidencia las fracturas sintácticas e incoherencias semánticas en el discurso. Fenómeno que se agudiza con las diversas variantes del quechua que pudieron contribuir a equívocos voluntarios e involuntarios. No es mi interés justificar a Molina, pero sí reconocer el contexto donde ni la escritura estaba normada. En ese sentido se entiende lo anotado por Enrique Urbano cuando advierte la existencia de algunos vocablos con variaciones léxicas como "Chapay-guanlo" y "Chupayguayllo" o "ayllo" que a veces se escribe como "aullu", "aylluy", "aillu", y

muchos más. (Urbano, 2008, p. LXVII). Errores que tienen que ver con las configuraciones sonoras del quechua dependiendo de las variantes o de la mala pronunciación que se manifestó en la escritura.

En esa misma línea de observación veremos otros casos relacionados. Por ejemplo, con el término *Viracocha*: "en Tiahuanaco el Hacedor empezó a hacer la gentes y naciones que en esta tierra hay, y haciendo del barro cada nación pintándoles los trajes y vestidos que cada uno había de traer y tener" (Molina, *manuscrito* 031699). En la cita se puede entrever las alusiones bíblicas, como también la pretensión de establecer sinonimia entre "Viracocha" y "Hacedor", término con el que se pretende hacer comprensible un concepto ajeno a Occidente. Si el nombre de Viracocha pudiese ser traducido como Hacedor o Creador, entonces en lengua quechua hubiese utilizado *Pacha yachachi* o *Titi Wira Quchan.* El problema al que aludimos se visibiliza cuando, al referir lo que recopiló de la tradición oral, indica que esa deidad suprema tuvo dos hijos: *Ymanymana Wira Quccha* y *Túqapu Wira Qucha*, los cuales continuaron con la creación del universo y el mundo. La similitud con la cosmovisión cristiana resulta, por tanto, una invención.

Por lo señalado se observa que existe la intención de asimilar a Viracocha con el dios cristiano. Para esclarecer y borrar las dudas, Rojas señala que el significado correcto se acerca a "soberano". "Los que traducen por 'Hacedor o creador', están equivocados, porque éstas en *K'hichwa* corresponden a '*Ruak*' y '*Kamak´*'. Además, el vocablo '*wirak'ocha*', si se interpreta en su sentido estrictamente literal, significa: "laguna gorda" (Rojas, p. 396). De manera que los dos primeros versos de la oración arriba citada, constituyen una identificación del estatus divino de Viracocha, entidad ordenadora y justiciera que se encarna en la personalidad del supremo *Kamaq churaq*, el que pone o dispone con exactitud. El personaje supremo Viracocha reconoce en el ser humano y todo cuando compone el mundo quechua, al ser

que hace de él lo que es, por lo que siendo soberano reparte el mundo en medida exacta, como corresponde.

La oración continúa con una narración de los actos divinos realizados por Viracocha. La naturaleza de estos demuestra por qué resultó relativamente sencillo para los clérigos españoles el asimilar a Viracocha con el dios hebreo y, por lo tanto, identificar que las oraciones occidentales resultaban el modelo para entender los cantos quechuas. Como se puede observar en la traducción de la cita anotada a continuación, se alude al hacedor como el creador de los hombres utilizando el barro.

"*Qhari kachun, warmi kachun nispa*",
Llut'aq, ruraq
kamasqayki, churasqayki
qasilla, qispilla kawsamusaq

Quien ha dicho "Haya hombre, haya mujer",
quien modelándonos del barro, oh Hacedor,
nos has plasmado y puesto en este mundo.
así, sólo así, viviré tranquilo y seguro.
(De Molina, 208, p. 55)

La elección del vocablo "barro" no es, precisamente, la más apropiada. Y si bien esto podría ser atribuido a una impericia por parte del traductor, lo cierto es que dicha afirmación resulta por demás *ad hoc* para establecer la similitud con la tradición cristiana. Dicho de otra forma, no es posible pasar por alto que dicho error evidencie una intencionalidad que resulta falsa, pues Viracocha no emplea barro para llevar a cabo su acto creador. En ese sentido se explica lo señalado por Guamán Poma (Guamán, p. 49) cuando dice que *Wiraqucha* creó a los *runakuna* (humanidad) de piedra y les dotó de una lengua y una cultura. Hombres de piedra que resultaron la primera semilla de lo que más tarde sería un mundo particular y complejo, resultante de un proceso histórico difícil. Como señalan Jan Szemeninki y Mariusz

Ziólkowski, los hombre-piedra serían la cuarta creación, pues, "la tercera época se llama simplemente gente bárbara, una que no tiene centros ordenados de poder, y la cuarta Gente de guerra o Gente del tiempo de guerra. Ambas comparten una vida en un mundo desordenado" (Szeminski, p. 53).

De manera que Viracocha no utiliza el barro para crear a los *runas* (personas). Si bien existe cierto paralelismo con el relato cristiano, el relato quechua no deja lugar a dudas en torno a las notables diferencias que vuelven imposible la interpretación de cuño eurocéntrico.

Más adelante, conforme a la Oración, la voz poética realiza un cúmulo de preguntas mediante las cuales intenta referir su situación de orfandad existencial. Este estilo también es muy propio de las oraciones cristianas, donde el rezador suele explayar este tipo de preguntas retóricas a fin de demostrar su fe. Esto queda demostrada en el hecho de que no mengua a pesar del silencio de la divinidad. Por ello, incluso culmina con un ruego mediante el cual solicita un favor divino.

Maypin kanki?
hawaypichu, ukhupichu,
phuyupichu, llanthupichu?
Uyariway, ayniway, iniway.

¿En verdad dónde estás?
¿En el alto de los cielos o en las entrañas de la tierra,
en las nubes o en las sombras?
Escúchame, recompénsame; otórgame [lo que te pido].
(De Molina, 208, p. 55)

Es de suma importancia atender que, merced a la extirpación de idolatrías, este tipo de construcciones se hacían absolutamente necesarias si no se deseaba ser objeto de persecuciones religiosas. Dicho de otro modo, los indígenas aprendieron muy bien que debían ocultar los significados andinos tras la

apariencia insustancial de ciertas referencias. Por ejemplo, las alusiones a los niveles verticales que conforman al universo andino; me refiero al *uku pacha, kay pacha* y el *hanan pacha*.

Hay un pasaje inscrito en contexto actual que podría ayudar a explicar este hecho. Entrevistado Walter, un poblador huancavelicano, manifestaba: "la gente dice que mucha gente iba acompañando a la Virgen, pero por accidente se le cayó la cabeza donde está escondido una piedra. Esa piedra era el alma de *apu*. La gente acompañaba a la piedra fingiendo acompañar a la Virgen" (Walter B. Comunicación personal, junio 2024). Esta táctica es similar a la aplicada en los cantos, donde resguardan recursos poéticos, simbólicos y míticos que evocan, por asociación, el sentido cosmogónico quechua. Éstos se pueden inscribir en un contexto religioso-cristiano guardando y ocultando información simbólica nativa a la que los quechuas le rinden homenaje.

El inti sol de Santa Cruz Pachacuti

Escrito entre 1613 y 1620, la *Relación de antigüedades de este reino del Perú*, está plasmado en un castellano incipiente. Reúne testimonio del tiempo de los gentiles. Acerquémonos a los paralelismos religiosos observables en sus oraciones:

La Oración Primera registrada por Pachacuti —al igual que la oración primera registrada por Molina— tiene como protagonista a un Viracocha identificado como un dios creador que, a semejanza del dios cristiano, se ocupa de formar a una pareja primordial. La narración de los hechos parece una calca de lo asentado en la Torá hebrea (o el Antiguo Testamento cristiano).

Ah, Wiraqocha tiqsi qhapaq	Que este sea hombre
kay qari kachun	que esta sea mujer" (dijiste).
kay warmi kachun	sagrado… señor,
nispa niq	de toda luz naciente el hacedor.
	(Zseminski, 2019, p. 116)

Incluso cuando las similitudes entre este relato proveniente de la tradición oral y las escrituras sagradas de Occidente parecieran demostrar la imposibilidad de que éste provenga fielmente de la cosmovisión andina, los pocos datos asentados de manera velada dan cuenta de las enormes diferencias entre las dos tradiciones. Si bien en el relato Bíblico se estipula que la creación obrada por Yavé implica a una pareja. En un primer momento, Yavé creó a Adán a partir del barro; después, a partir de la costilla de este, crearía a Eva. Por consiguiente, que en la oración de Pachacuti se enuncia que Viracocha cree a una pareja primordial, no es detalle menor ni, menos aún, una suerte de licencia poética.

En la mitología andina, la creación de los *runakuna* (la humanidad) se da a partir de una pareja. Esto ocurre así porque el pensamiento andino se caracteriza por ser un pensamiento binario donde los opuestos no se contraponen, como ocurre en el pensamiento occidental, sino que se complementan. Así, la creación del hombre y la mujer representa el principio del *ayllu* o comunidad. Dicho pensamiento resulta por demás evidente, aunque ciertamente velado o disfrazado, en el famoso dibujo cosmológico que realiza Santa Cruz Pachacuti.

De manera que, si bien la interpretación no es errónea, es preciso asentar que ésta dista mucho de la realizada, y es impuesta, por el pensamiento hegemónico cristiano desde los tiempos coloniales. Además, debemos recordar que la instauración de estas interpretaciones permitió, paradójicamente, la persistencia de la cosmovisión andina, la cual permanecía intacta tras el velo de los significados bíblicos.

En la Oración permite reconocer cómo la intención europea por imponer sus significados a las representaciones indígenas resultó por demás idóneo para que los significados andinos persistieran bajo nuevas formas o construcciones veladas. Hemos señalado anteriormente que el universo andino estaba dividido en tres niveles. El *hanan pacha* (mundo de arriba), el *kay pacha* (mundo de acá), el *uku pacha* (mundo de abajo). Esto, obvia-

mente, resultaba semejante a la noción cristiana: cielo, mundo terrenal, infierno. Además, la naturaleza de las interrogaciones lanzadas a la divinidad por parte del personaje andino también se asemeja a las realizadas por los cristianos en sus rezos. Es necesario advertir, sin embargo, que en esa aparentemente inocente alusión a los distintos espacios se revela la cosmovisión andina.

Willka apu	De toda luz naciente
Hinantinman achikcha	¿Quién eres?
Kamaqmay	¿dónde estás?
pin kanki maypim kanki	¿No podría verte?
manachu rikaykiman	en el mundo de arriba
hananpichu urinpichu	o en el mundo de abajo
kinrayninpichu	o a un lado del mundo
qhapaq usnuyki	está tu poderoso trono?
	(Szeminski, 2019, p. 54)

Las pesquisas espaciales realizadas por la voz poética están fundamentadas en la cosmovisión andina. La interrogación "¿No podría verte?", en alusión a Viracocha, implica que este se encuentra o en el *Hanan pacha* o en el *Uku pacha*, es decir, fuera del alcance del enunciador. Se trata, como mencionamos, de una respuesta binaria (arriba-abajo) propia del pensamiento andino.

hay nillaway	"¡jay!, dime solamente
hanan qocha mantarraya	desde el océano celeste
urin qocha tiyankayqa	o de los mares terrenos que habitas.
	(Szeminski, p. 54)

El planteamiento bipartito se repite. La voz poética alude al océano celeste —arriba— o los mares terrenos —abajo—. Esto demuestra que el enunciador es plenamente consciente de la formulación andina de los cantos dirigidos a la divinidad. En

ningún momento se trata de meros ejercicios retóricos o convenciones poéticas.

Las aparentes similitudes entre las oraciones transmitidas por Pachacuti y las oraciones cristianas, demuestran el complejo sistema colonial andino donde lo español intentaba imponerse a las culturas originarias mediante la fuerza militar y religiosa, mientras que lo indígena se apropiaba de las formas ajenas a fin de establecer una resistencia cultural. En todo esto hay que considerar que Santa Cruz Pachacuti fue un indio ladino cuya educación tenía como objetivo, el coadyuvar en las campañas de extirpación de idolatrías. Quizá no ha ayudado a la reivindicación de Pachacuti el hecho de que su postura anticolonial estuviese fundamentada en una aparentemente contradictoria argumentación: la negación de la conquista espiritual. Desde un punto de vista ingenuo, esta supone la intención de los indígenas por demostrar que la verdadera fe les había sido revelada con anterioridad a la llegada de los españoles. En ello, ciertamente, sus intenciones resultan semejantes a la de los clérigos españoles y, sobre todo, parecen legitimar la extirpación de idolatrías.

De hecho, las oraciones de Santa Cruz Pachacuti guardan el ropaje de cantos misioneros y pretenden demostrar que fue el Dios creador occidental quien posibilitó la existencia de los seres, incluido el Inca, por intervención de la providencia. Por esa razón, Itier asegura que en la oración se lee que el primer inca daba fe de "existencia de un dios creador y por lo tanto único, invisible, universal y extramundano" (Itier, 1992, p. 193). Entonces la evangelización era consecuencia natural y que la conquista espiritual tenía como objetivo el demostrar lo innecesario que resultaba la conquista militar. Recordemos que esta tenía como fundamento la expansión del cristianismo. Por lo tanto, si los andinos ya eran cristianos desde antes del "descubrimiento" del Nuevo Mundo, la empresa militar resultaba incomprensible e injustificable.

El sonido, la palabra y su traducción en Guamán Poma

La experiencia de Cristóbal de Molina y Santa Cruz Pachacuti demuestran el doble discurso, en parte contradictorio, que pone en evidencia las razones por la que los cantos quechuas fueron adaptados o reinterpretados para su uso en la catequesis. En el caso de las crónicas de Guamán Poma, si bien guardan pasajes paralelos en su discurso que pretendía trasladar acontecimientos bíblicos al mundo andino, quiero destacar algo que me perece importante y que justifica lo que José María Arguedas señalaba cuando aludía a la capacidad creativa del mundo quechua. La puesta en escena de la invención de la palabra y la formalización del discurso creativo, base de los cantos nativos. A mi entender, las crónicas de Guamán Poma no son resultado de un inocente impulso rebeldes, sino la formulación pensada de un contradiscurso que se manifiesta en la vida y cosmovisión quechua, sobre todo mediante el contenido de su canto.

Sabemos por su pluma que la práctica poético musical en el Imperio Inca, fue compleja y "muy mucha" y se adscribían a las actividades festivas. Se practicaba en los cuatro suyos o regiones e incluía a toda la población. "las pascuas y dansas de los *Yngas* y de capac *apocona*s [señores poderosos] y principales y de los indios comunes destos rreynos, de los Chinchay Suyos, Ande suyos, Colla suyos, Conde Suyos" (Guamán, p. 208). Se interpretaban diversos *takis* (cantos), *cachiua* con participación coral del colectivo, *haylli, araui, llamaya* y muchos más que en general representaba la diversidad social y cultural de la región. Los registros realizados por Guamán Poma, en quechua, aimara y otras lenguas extintas en el momento, dan cuenta de la riqueza poético musical que ponía a prueba la capacidad auditiva, entendimiento y traducción en la materialización del diálogo.

Desde la misma concepción de su lengua onomatopéyica, la naturaleza de esas manifestaciones provenía de la propia forma

de concebir al universo y a la comunidad —cosmovisión— por parte de los pueblos andinos. En otras palabras, no fueron concebidas como ejercicios de ornato o divertimento. Éstas manifestaban una forma de entender el mundo y a la humanidad, así como las relaciones entre las personas —comunalidad—.

Considerando lo señalado, en este caso me ocuparé del entendimiento del sonido como fase iniciática para la configuración de la palabra y el texto oral, como recurso de memoria. Guamán Poma describe un hecho singular que implica traducción y diálogo, a través de un rito ceremonial denominado *Uaricza*. Como bien se puede observar en el dibujo que legó Guamán Poma, el autor describe el encuentro de Inca con la llama colorada o *puca* llama. Resulta que en su encuentro establecen "comunicación" inicialmente emitiendo sonidos sueltos. La llama o el balar del carnero que iniciaba diciendo: "Y, y," al que respondía el Inca con un "yn" (Guamán, p. 293). Como señala Carlos Huamán, en este hecho se puede observar que ya no se trata de imitar el inicial sonido del animal, sino de emitir otro que empieza como una "y", y termina con un agregado sonoro "n" (Huamán, 2024, p. 194). El hecho que parece ser poco significativo, en verdad tiene un valor particular debido a que ese fragmento sonoro marca el inicio de la continuación del diálogo. La "n" nasal da a entender la inclinación sonora que da lugar a otro no escrito por Guamán Poma, pues como el cronista lo señala, el diálogo se iba extendiendo por un espacio aproximado de media hora. El hecho daba como resultado un "texto" extenso de diálogo oral entre dos personajes de especies distintas. Ese *tinkuy* o convergencia dialogal representaba en sí el encuentro de dos personajes simbólicos en el universo quechua.

Es obvio que la representación gráfica (escritura) del sonido no siempre se ajusta a la naturaleza del sonido quechua, en tanto que la escritura fue pensada para una lengua con sonidos distintos, no así para la diversidad de sonidos con la que

cuenta la lengua quechua, la misma que se explica por su carácter onomatopéyico.

En el proceso, el encuentro dialogal arriba aludido, iba tomando cuerpo debido a que a cada emisión "verbal" le correspondía una respuesta cada vez más compleja, ya no se trataba de una implosión sonora sino de varias que se iban constituyendo en "textos orales" con sustancia semántica, de tal manera que éstos, apoyados por la gestualidad del Inca, se iban cargando de mayor significado. Guaman Poma señala que el Inca soltaba coplas consecutivas, "muy muchas", lo que quiere decir que la emisión sonora que hacía la llama era frecuente y marcada el ritmo de las respuestas. "La respuesta representaba la manifestación creativa e improvisada de coplas que el pueblo oía y reproducía posteriormente. Se trataba, entonces, de creaciones donde se renovaba el mundo y se fortalecía la tradición identitaria y artística, encabezada por su máxima autoridad" (Huamán, 2024, p. 124).

Este ritual de improvisación creativa era un referente para la renovación de las expresiones poético musicales. Como en todo diálogo, en la *varicza* se intuye el manejo de un eje melódico que incluye la conversación horizontal del *tinkuy*. El ritmo y tono, permiten al Inca creador de coplas nuevas, dar sentido a su discurso. Se trata de poner en práctica el hecho creativo que inicia con la problematización del sonido y culmina en la constitución de un texto oral que luego será difundido por los oyentes en la amplitud del territorio Inca. En el dibujo que incluye Guaman Poma se observa al Inca y a la llama en diálogo, pero también a otros personajes observando y escuchando el suceso con atención; son quienes harán conocer del contenido y las particularidades del encuentro, a la población a la que representan. En ese sentido, Huamán manifiesta que

> en la reproducción oral de los recuerdos del *tinkuy* está el diálogo cantado entre el animal y el hombre. Una suerte de reafirmación del vínculo entre ambos. El hecho demuestra

> que la práctica de la improvisación poético verbal llevada a cabo, por ejemplo, por los decimeros de nuestra actualidad, no es algo novedoso. La *uarizca* es un antecedente fabuloso que demuestra la alta capacidad creativa de los *haravicus*, incluido el Inca, quien —como vimos— también la practicaba. (Huamán, 2024, p. 124)

El encuentro entre ambos implica reconocer el contenido del mensaje y traducirlo para emitir una respuesta. El proceso deviene en la explicación del contenido semántico de la palabra y texto, fruto de la interacción horizontal entre los personajes de distintas especies.

Como lo señalado, los procesos de diálogo y traducción son muchos en las crónicas de Guamán Poma, los cuales se manifiestan en diversas vertientes poético musicales. En el *Aray haraui* se observa, por ejemplo, el diálogo cantado por un grupo de personas o el varón y la mujer que, como el en caso anterior, también recurren en la creación improvisada. En este caso la mujer inicia su canto diciendo, por ejemplo: "Araui aray araui yau araui" (Guaman, p. 293), voz que responde siguiendo la cadencia musical propuesta, diciendo "Uaricza ayay uaricza chamay uaricza, ayay uaricza" (Guamán, p. 293). La configuración de la emisión no pasa de las tres sílabas, lo que sigue es el proceso de audición, entendimiento y respuesta. ¿Qué pretendían los integrantes del canto con discursos breves y entrecortados? A mi entender, la naturaleza del discurso oral que guarda códigos o mensajes tonales y gestuales culturalmente entendibles para el colectivo nativo, hacen que el discurso tenga la naturaleza de un texto completo. Servía justamente para sellar la unidad social. Esto va en contra de la lógica natural de la escritura, pues como se sabe, la información "petrificada" de la palabra escrita no tiene la capacidad de reinventarse con la plasticidad que supone la oralidad y que se enriquece mediante la información tonal que completa o agrega el sentido a la emisión. En ese mismo sentido se entiende otras anotaciones de Guaman Poma, cuando

refiere, por ejemplo, al *Yapuyu yapo*, practicado en Yauyos por los labradores, quienes la interpretan diciendo: "Hara uayo, hara uayo; hara uayo, hara uayo". Mientras que los pastores de llamas hacen lo mismo cuando entonan: "Llamayay, llama; ynya aylla llama", encontrando respuesta en el colectivo de varones y mujeres que dicen: "Sauca taqui, cocha taqui, ayaua, Ayauaya, ayauaya" (Guamán Poma, p. 296).

Hay otras vertientes poético musicales como el *Uaco*, el *Haylle*, el *Uarmi uaca*, el *Quirquiscatan mallco* y otros que cuentan con tratamiento particular del texto y su traducción. Se tratan de expresiones poético musicales más extensas y merecen un estudio más detenido de lo que ahora nos preocupa.

El trabajo se Guamán Poma, en especial en lo relacionado con las canciones que recogió, lejos de plantear una propuesta que sustituya dioses o reajuste cosmovisiones, pretende adentrarse al entramado cultural quechua, probablemente por ser proveniente de dicha matriz cultural. Decía Guamán Poma que (a similitud del Inca Garcilaso de la Vega) recogió información de personajes quechuas a quienes conoció. Probablemente por eso las canciones guarden en su interior una particular configuración poética. De esa manera nos enteramos de las formas creativas que, como vimos, parte por reconocer al sonido de la canción o de la lengua como fuente de comunicación y expresión cultural resguardada en la memoria.

En conclusión, el discurso en castellano y el contradiscurso quechua se tocan como en un *atipanakuy* (prueba de fuerza) creativo a través de recursos propios. Pareciera que la idolatría con la que eran catalogados sus cultores con el fin de sellar la muerte del pensamiento y la cultura quechua, no causó sino relativo temor, pues los vencidos optaron por alternativas que preservaron su memoria y su cultura nativas. Si bien en la Colonia se ejerció una política de exterminio de la población quechua, la estrategia de sobrevivencia nativa funcionó a través de la introyección de sus historia y cosmovisión de manera subrepticia en poemas y canciones en lengua aborigen recogidos

por los cronistas de la Colonia. En verdad, la fuerza simbólica y mítica nativas que se guarecen en las letras de canciones, tienen singular significado al observárseles desde el núcleo cultural quechua, como su traducción e interpretación mismas, que implican lectura atenta del discurso con base oral. De esa manera se pueden observar y oír los sonidos que se van integrando en la conformación simbólica de un sistema lingüístico y cultural complejos, los que ayudan a entender el entramado cosmogónico nativo y su historia: una suerte de discurso contrahegemónico que trasciende el registro realizado por los cronistas de la Colonia.

Referencias bibliográficas

Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica*. Lima: Horizonte.

Betanzos, J. de. (2004). *Suma y narración de los incas*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Burga, M. (2001). Lo andino hoy en el Perú. *Quehacer*, núm. 128. 64-68.

Cabarcas Ortega, M. J. (2022). Occidentalismo en la balanza: colonialidad y modernidad en Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega. *Revista Adelante-Ahead*, vol. 11, núm. 1. 43-51.

Cerrón-Palomino, R. (2016). Escribas semiletrados o iniciadores del castellano bilingüe andino: el caso del copista de Cristóbal de Molina. *Lexis*, vol. 40, núm. 2. 221-242.

Guamán Poma, F. (1980). *El Primer Nueva Corónica y buen Gobierno*. México: Siglo XXI.

Huamán López, C. (2014). *Para hablar necesito viento. Oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*. México. UNAM.

Itier, C. (1992). Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: "La oración de Manco Cápac al Señor del cielo y tierra" de la Relación de Santa Cruz Pachacuti. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 21, núm. 1. 177-196.

Molina, C. de. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. En Biblioteca Nacional de Madrid, *Manuscrito*-03169.

Rojas, R. (1994). *Himnos quichuas*. San Salvador: Universidad Nacional de Jujuy.

Salles-Reese, V. (1995). Yo Don Joan de Santacruz Pachacuti, Yamqui Salcamaygua... Digo. *Revista iberoamericana*, vol. 61, núm. 170. 107-118.

Szeminski, J. y Ziółkowski, M. (2018). *Mitos, rituales y política de los incas*. Lima: Ediciones lector.

Urbano, E. (2008). Introducción a la vida y obra de Cristóbal de Molina. En Cristóbal de Molina. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Lima: Fondo Editorial Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología.

Viereck Salinas, R. (2012). Felipe Guamán Poma de Ayala: cronista indígena, traductor literal. En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Débora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH,* 86-91. Roma: Bagatto Libri.