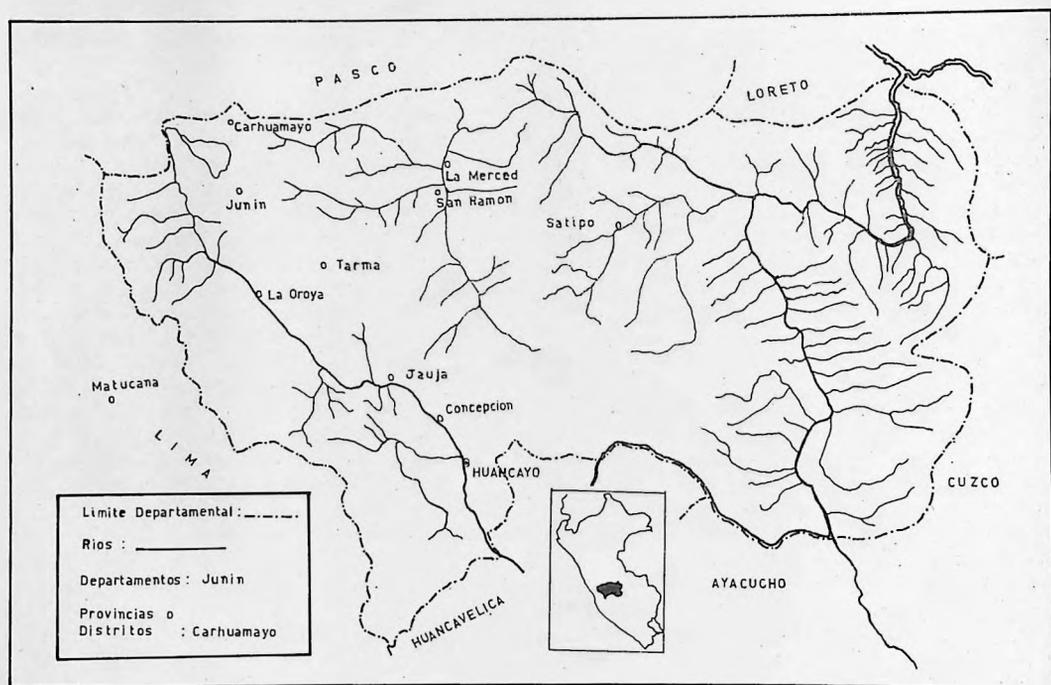


Los incas en el recuerdo poético andino: versos y canciones de Carhuamayo



Luis Millones
Francisco Huamantico y
Edgar Sulca

1. LOS AMAUTAS

Mi primer encuentro con don Herminio Ricaldi se desprendió de una circunstancia conmovedora: el anciano estaba muy enfermo en el hospital de Cerro de Pasco, a donde llegaron mis ayudantes en procura de entrevistarlo. Por todo Carhuamayo (Junín, a 4,150 m.s.n.m.) nos habían conminado a recoger su testimonio, no en vano se le reconocía como el organizador del Tambo o la representación local de la muerte del

Inca Atahualpa. Una vez junto a él, la juventud y entusiasmo de los estudiantes conmovió al anciano patriarca que hizo lo posible por trasladarse al pueblo y conversar largamente con nosotros. Cuando acudimos a su casa, apoyó su memoria y sus energías en la voluntariosa ayuda de su hijo, tan enamorado de sus tradiciones como el viejo amauta.

Ambos grabaron muchas horas para nosotros que parecieron apenas instantes por el universo sin tiempo al que nos introducían. La cascada voz de don Herminio aún tuvo arrestos para exigir que se le acompañase a cantar los aires que habiéndolos escuchado en su juventud, se hacían ahora mucho más presentes.

Nuestra presencia en el departamento de Junín se explicaba por la búsqueda de una versión cuidadosa del drama folk, pero por encima de satisfacernos con la historia del mismo, el viejo Ricaldi nos abrió su maravilloso archivo y permitió que copiásemos fotos y documentos coleccionados, y en su mayoría compuesto por él mismo, desde medio siglo atrás. Durante nuestra estadia, pudimos visitarlo, conocer parte de su familia y compulsar su memoria con el transcurso de la festividad que estaba en marcha. Pero la riqueza de los materiales que nos había ofrecido sobrepasaba las posibilidades de un estudio detenido de los mismos, al menos en los meses inmediatos. Preocupados por obtener una versión del Tamboy, decidimos postergar el análisis de toda otra documentación hasta cuando los avatares de la vida universitaria nos dieran un momento de reposo.

No esperamos mucho, ya durante las fiestas otro nombre repiqueaba al lado del viejo maestro. Se ayudó así a la promesa joven desgraciadamente desaparecida cuando su pueblo esperaba mucho de él. Tanto fue la insistencia con que se le mencionó que decidimos visitar la casa de quien fuera don Pío Campos, su familia nos atendió con gentileza, pero era su hijo Dominique Campos quien conservaba el recuerdo cercano y los manuscritos de don Pío. Hubo entonces que realizar una labor detectivesca en Lima, ya que la ubicación del novicio Dominique fue una tarea sólo comprensible para quien conoce la inorgánica estructura de los barrios populares. El empeño fue compensado; también Dominique hizo gala de paciencia y buena disposición para pasar revista a sus memorias familiares, y poner a nuestra disposición el alucinante mundo de su polifacético progenitor, conservado en un archivo tan o más minucioso que el de su tío abuelo Herminio Ricaldi.

No sólo ellos eran parientes entre sí; el actual director del Tamboy, don Gregorio Guaynate, había sido cuñado de Pío Campos (su hermana falleció tiempo atrás) y esta relación tuvo su importancia para asegurar la continuidad de la tradición. Más aún, aunque la obra se celebra regularmente desde 1932, y han sido

varias las personas que ocasionalmente la han dirigido hasta hoy, el consenso es que fueron solamente cuatro los que mantuvieron regularidad en el ejercicio, los tres nombrados y don Aquiles Arias.

Hay otros puntos comunes entre Ricaldi y Campos; como muchos de los vecinos, en su juventud trabajaron como obreros de la Cerro de Pasco Copper Corporation, en dependencias subsidiarias (Ricaldi en la Fundación, pueblo de Smelter; Campos en las minas de Huarón, en la localidad del mismo nombre). Esta condición les permitió una relativa economía privilegiada en el pueblo (que vivía de la agricultura de altura y sobre todo de la ganadería) y lograr un nivel de educación comparativamente elevado para sus respectivas épocas. En sus 87 años, don Herminio se acordaba aún de los nombres de sus preceptoras, quienes le enseñaron a leer y escribir y le desarrollaron un temprano interés por la historia patria. Don Pío Campos, más de veinte años más tarde alcanzó a estudiar secundaria, luego de un fallido intento de ingresar a la orden franciscana. Su padre, necesitando de la contribución del primogénito en la economía familiar, decidió ir a Ocopa (centro de la actividad misionera de la mencionada orden) y hablar con el superior. Pío, entonces regresó a Carhuamayo.

También don Herminio estuvo cercano a la Iglesia, aprendió a tocar órgano en Huánuco cuando participaba en las ceremonias como asistente de música. De regreso a su tierra mantuvo su ligazón con el núcleo católico local, habiendo contribuido en la construcción de la casa parroquial, mobiliario y techo del templo. También intervino en la vida cívica de su pueblo al que sirvió de concejal; otra labor por la que se le recuerda es el haber participado en la organización de la carretera a Paucartambo, tarea realizada comunitariamente (bajo la forma tradicional de "faena"). Pero su preocupación central estuvo focalizada en las propias festividades de Carhuamayo, en las que decidió introducir variantes. Por aquella época (primeras décadas del siglo XX) se realizaba aún, entre otras, la Danza del Apu o Inca que acompañaba a la figura central: La Coya, en una primigenia versión del Tamboy.

En este contexto su mayor interés estaba en algo que aún en su ancianidad repetía con ardor. La necesidad de ajustar el drama a la versión histórica que se des-

prendía de los libros publicados o simplemente vendidos en la lejana Lima. A ello contribuyó su hijo Abad, estudiante de Derecho en la Universidad de San Marcos, que empezó a proveerlos de textos y reflexiones que resolvieron el ánimo de don Herminio para reordenar lo que era solamente conocido como un ritual de carácter local. Para Ricaldi la ceremonia debería servir para recordar un pasado solidario con el resto de la nación, con un texto que se ajustase a la versión impartida por el Estado, de tal suerte que también este pueblo olvidado de los Andes fuese parte de la nación peruana. En este sentido, y para horror, suponemos, de los etnógrafos, don Herminio alteró parte de su equipo coreográfico de muy añeja tradición con un trabajo de convencimiento que le costó casi diez años, alcanzando finalmente a representar su propia versión de la muerte del Inca Atahualpa en 1929. Tres años más tarde, conseguía hacer de este esfuerzo la nueva tradición local, aceptada y respetada hasta la fecha.

La tarea no fue fácil; los presuntos actores, danzantes y músicos, en su inmensa mayoría analfabetos, habían reproducido hasta entonces una tradición oral que estaba integrada a la vida comunal. Lo que Ricaldi les pedía era que memorizasen y repitiesen parlamentos, que se ciñesen a un guión pre-establecido, etcétera, es decir, que asumiesen el comportamiento de lo que él entendía como un conjunto teatral moderno, cuyo modelo último eran las actuaciones en los coliseos limeños (locales populares que progresivamente fueron ganando artistas y concurrencia en la población provinciana) que solía visitar con su hijo cuando pasaba por la capital. Las dificultades explican el tiempo transcurrido entre el nacimiento de la idea hasta su puesta en práctica. Ello habría acontecido hacia 1918, cuando en Smelter, un grupo cuzqueño puso en escena el drama folk. La representación impactó en el ánimo de don Herminio de tal manera que se convirtió en esa saludable obsesión que transformaría la vida ceremonial de Carhuamayo.

Hasta 1972, Ricaldi fue la figura representativa en las festividades de Santa Rosa, el evento más importante de la localidad a celebrarse en la última semana de agosto. Justamente el Tamboy, cada 2 de septiembre culminaba este período de fiesta que tuvo en su crea-

tor el más entusiasta de sus impulsores, hasta que el crecimiento de las responsabilidades, público, actores, conjuntos musicales, etc., y su propia edad, hicieron necesario el apoyo de personas formadas al calor mismo de las celebraciones. Fue así como desde 1958, el entonces adolescente Pío Campos colaboró con su tío, actuando y dirigiendo parte o toda la representación, asumiendo el total de las funciones hasta 1982, poco antes de su muerte.

Otros eran los tiempos del ex-novicio, otro también un ánimo, extraordinariamente inquieto y con una habilidad múltiple para desarrollar actividades culturales. Pasar de obrero a empleado de la compañía resultó natural para un joven emprendedor como era Pío Campos en los años cincuenta, pero su vocación sindicalista fue abriendo una brecha con sus patrones que lo llevó a ser separado de la Cerro de Pasco, a la que regresó luego de una no muy corta experiencia como administrador de una empresa comercial en Huancayo. Pero lo dicho no retrata la vitalidad del nuevo amaúta, periodista de muy buena pluma, comentarista radial, fundador de círculos culturales, poeta y compositor; don Pío alternó su trabajo con un bohemio que aún hace sonreír comprensivamente a su hijo, que también recuerda los enojos de su madre. De la misma forma, si bien se interesó por organizar el Tamboy, fueron muchas más las obras de su imaginación creativa.

Aquí conviene hacer una digresión. "La Muerte del Inca Atahualpa" en los Andes y "La Danza de la Conquista" en Mesoamérica tienen una larga historia cuyos antecedentes han sido trazados en direcciones tan distintas como las ceremonias pre-colombinas de una parte o las danzas de moros y cristianos en la España del pre-contacto (Warman 1972, Matos Moctezuma 1981). En lo que sí parecen convenir los investigadores, es que en ambos casos se trata de esfuerzos de reinterpretación del encuentro de América con el Viejo Mundo. Pero como se ha dicho en otro lugar, el análisis aislado del drama folk difícilmente dará luces para su correcta interpretación. Urge además la apertura de un diálogo entre andinistas y mesoamericanistas para esclarecer situaciones como ésta, en la que cuadros ceremoniales coincidentes aparecen como expresión de fenómenos aculturativos paralelos, pero al mismo tiempo, con antecedentes prehispánicos radicalmente diferentes.

Como se concluye de las páginas anteriores, la versión registrada en Carhuamayo resulta bastante moderna, aunque la mencionada danza del Apu (cuya descripción y análisis nos reservamos para otro trabajo) nos remita a otro tipo de antecedentes. En la que hoy podemos apreciar allí y en muchas otras partes de Sudamérica, la intención formal es la de dramatizar los hechos históricos acontecidos en 1532, en Cajamarca. Curiosamente, don Herminio, que falleciera poco des-

pués de estar con nosotros, no llegó a conocer los lugares protagónicos de su obra.

Mantener y mejorar este drama no fue suficiente para don Pío Campos. Su pasión de escritor lo llevó a componer al menos otras tres piezas que puso en escena: "La Rebelión de Túpac Amaru", una versión particular del drama colonial Ollantay y "Chinchaypumpu", interesentísima representación que conmemora el supuesto paso del Inca Guayna Cápac por Carhuamay y su encuentro con gentes de la etnia Pumpush, que habrían sido antecesores de los actuales habitantes.

Dirigir una obra teatral tiene un lugar específico en el calendario de las actividades anuales de la comunidad. Pero Ricaldi y Campos eran poetas y compositores a tiempo completo. Más inclinado don Herminio a crear yaravíes, marchas y huaynos, mientras don Pío prefería el teatro y la poesía, aunque esta distinción es meramente cuantitativa, y no pretende menoscabar la capacidad de ninguno con respecto a producir en cualquiera de los géneros mencionados. Su cuantiosa obra puede llenar más de un volumen, sobresaliendo la comunidad de intereses con respecto a los temas, que de alguna manera hace muchas de sus composiciones sean intercambiables.

La fecundidad de nuestros amautas se explica en parte porque cada pieza teatral se estructura en torno a parlamentos que se complementan con personajes y coro que cantan y recitan subrayando, explicando y enfatizando las palabras de los personajes centrales. Pero además, ni el Tamboy ni las otras piezas dramáticas fueron la única preocupación de los autores, su habilidad era requerida para otras fiestas calendáricas (como las Cruces en el mes de mayo) o conmemoraciones cívicas. Lo dicho no pretende empalidecer la incitación creadora de la vida misma con los encantos propios de un ámbito rural como el que nos interesa. A decir por los poemas rescatados, el amor y el paisaje excitaron permanentemente la vena poética de los entrevistados.

No es ésta una situación excepcional en las provincias peruanas. Estamos seguros que cada pueblo de los Andes cuenta con uno o varios de estos sabios locales que logran sintetizar en sus escritos o sus discursos los aspectos centrales del saber popular. Marginados del régimen formalizado de la educación peruana, se nutren también de los aspectos de ella que alcanzan a llegar a sus manos. Actúan así como traductores culturales que reprocesan conocimientos para sus conciudadanos, combinando el saber folk y los esquemas educativos nacionales. Su síntesis, sin embargo, no puede incorporar a su pueblo en la desvaída imagen del progreso que les envía la capital. Pero sí alcanza a transformar la tradición en determinados límites, aquellos por los que modernizar significa adaptarse para sobre-

vivir, cuidando de establecer una transacción entre la auto-imagen que defiende la identidad comunal y la renovación del pacto con los lejanos mandatarios de la metrópoli.

2. EL ECO DE LA GLORIA IMPERIAL

Componer versos y canciones es un ejercicio registrado desde las crónicas más tempranas. Aún ahora nos impacta el aliento imperial de quienes animaban a las tropas cuzqueñas en el avance que extendió los límites del Tahuantinsuyo:

"Beberemos con la calavera del enemigo,
nos pondremos por collares sus dientes,
tocaremos la flauta con sus huesos,
el tambor con su pellejo y así bailaremos"

(Guaman Poma 1980:287)

Claro que la arrogancia que transmiten las líneas anteriores no siempre pudo ser ejercida sobre los reinos o confederaciones de rango similar. Hubo ocasiones en las que un convenio pudo evitar una confrontación dudosa. De los versos que siguen se desprende lo que parece ser un pedido de alianza de uno de los poderosos reinos lacustres del altiplano cuya relación con los Incas hizo posible una cierta autonomía:

"Tú el poderoso del Cuzco
yo el poderoso del Collao
bebamos,
comamos,
(y) convengamos
que ninguno (de nosotros) padezca.
Yo aferrado a la plata
Tú aferrado al oro;
Tú adorador de Huiracocha
el conservador del mundo
Yo
el adorador del Sol."

(Meneses 1982:129)

Esto no disminuye la imagen severa de un estado autoritario, lejano al paternalismo blando de la utopía renacentista construida por Garcilaso. A continuación

reproducimos otras líneas que se supone fueron compuestas al castigarse a un noble considerado culpable de algún delito:

—“El pensamiento me lleva,
El llanto me transporta,
Este mal corazón
lo voy a sacrificar
Haray, harawi
Cárcel
Prisión
Suéltame!—”

(Guaman Poma 1980:279)

Se han conservado una mayor cantidad de trozos poéticos que se suponen referidos al complejísimo ceremonial incaico. A continuación presentamos una muestra de los que se recitaban en la Citua:

“Oh, Huiracocho, Gozo Supremo, Huiracocho del principio del mundo, Huiracocho diligente, Señor principal y bello! El hombre que engendre, que la mujer alumbré, que se multiplique el pueblo. El mundo que permanezca tranquilo y sin angustias. Lo que creaste consérvalo, susténtalo por siempre.”

(Meneses 1965:89)

Era la Citua un conjunto ritual organizado como proceso de purificación con que el Tahuantinsuyo se preparaba para recibir las primeras lluvias en el equinoccio de primavera. El periodo (mes en la concepción occidental) era denominado Coya Raimi y estaba dedicado a la Luna y consecuentemente a la esposa del Inca (Guaman Poma 1980:227). Las oraciones preservadas reflejan la angustia formalizada de una sociedad agrícola durante una etapa del año considerada peligrosa. Era entonces cuando hombres y dioses debían renovar los lazos que aseguraban el ritmo productivo de la tierra. No es, pues, de extrañar que las momias de los antepasados y las imágenes del sol, Illapa y Huiracocho (es decir los dioses mayores) hubiesen sido homenajeados con tanto fausto (Molina 1943:29-46; Cobo en 1964:217-218). Tal cosa se desprende inmediatamente del texto que transcribimos:

“Oh, Huiracocho, Huiracocho del principio del Mundo! Hacedor perfecto. El que crea. El que provee. Al (hombre) que colocaste y creaste en este mundo bajo, diciendo: “que coma, que beba”, la comida lo haga proliferar. La papa, el maíz y todo género de comestibles los tenga. Haz cumplir lo ofrecido. Acrecienta para que no padezca escasez y no padeciéndola crea en ti. Que no se hiele, que no haga daño. En paz consérvalo”.

(Meneses 1965:95)

Una traducción alternativa puede encontrarse en Rowe (1970:15-33). Aún a través del filtro doble del idioma y de la ideología evangelizadora del cronista, se puede percibir la perentoria exigencia que abrumaba a los fieles y que inmediatamente era transmitida a sus dioses.

Pero en este género de preocupaciones fundamentales no podía faltar la rogativa por los gobernantes. En la que copiamos a continuación, las gentes del Cuzco piden a Huiracocho por el hijo del Dios que habitaba entre los hombres:

“Oh, Huiracocho, Huiracocho diligente: el poderoso Inca, tu hijo —que para tu servidor creaste— tenga sanos y salvos a los hombres. Que además los sustente. Solamente a los campesinos les dé el Inca los víveres, si los hubiere, para que gocen! Oh, Huiracocho, a tu creatura —el poderoso Inca— compadécele. Concédele. Protégelo. Susténtale indefinidamente!”

((Meneses 1965:101)

Tenemos pocos testimonios de otro género de composiciones, sin embargo, sobresalen en lo que podríamos caracterizar como un tercer grupo, dos poemas que constituyen una especie de síntesis moralizante de una época que concluye. Es así como al final del largo reinado que se atribuye a Pachacuti Inca, el aravicu (o poeta) pone en boca del monarca lo siguiente:

“Nací como lirio en el jardín, y así fui criado, y como vino mi edad envejecí, así me sequé y morí”.

(Sarmiento 1943:126)

Los otros versos se suponen recitados por el Inca Huáscar, que habiendo caído bajo el control de las huacas (que el cronista Santa Cruz identifica como demonios) constituye un texto expiatorio que pronuncia poco antes de su muerte:

“Oh, seres invisibles, fantasmales,
tentadores, tramposos,
terribles enemigos;
(causantes)
de mi desgracia,
de mi extravío,
de mi inquietud o desasosiego.
A ustedes los enemigos
del poderoso (Inca) del Cuzco

les adoré
 con todas mis potencias,
 con todas mis energías,
 haciendo sacrificios con
 banquetes
 y también con holocaustos humanos.
 A ustedes, golosos ladrones,
 a ustedes mascaradores (de coca) quizá
 más tarde mi creador,
 (vuestro) enemigo terrible,
 los dejaré (por siempre) malditos.
 Asimismo (deseo) que prestamente
 mis descendientes y nietos
 a ustedes "las Huacas" les digan
 quemantes imprecaciones.
 Pero ya el Tonapa Tarapaca
 el renombrado siervo
 de Huiracocha Pachayachachi
 les habrá repudiado."

(Meneses 1982:131; Millones 1979:123-161)

¿Son estos ideologizados versos el fruto de la tradición o de la tesis que proponía el cronista? Esta muy razonable duda no impide seguir reconociendo el orgullo imperial de los señores del Cuzco, característica ausente en el universo colonial que se avecinaba. No es ésta la única imagen que los Incas arrojan de sí mismos a través de su poesía, otros versos, como los que recogiera Garcilaso (1960 Libro II, cap. XXVII) y más de un antologador moderno (Bendezú 1980; Suárez Miraval 1959; Valle 1984) hacen más amable la percepción que hoy podemos tener de los señores del Cuzco, pero ninguno de ellos contradice la versión que ofrece el Tahuantinsuyo cuando parece hablar por sí mismo. Tampoco es posible que fuese de otra manera, nadie gobierna más de cincuenta pueblos sin el respaldo de una maquinaria guerrera y un aparato de control que asegure los privilegios de quienes detentan el poder.

3. EL TRIUNFO MORAL DE LOS VENCIDOS

La desarticulación del estado incaico fue la expresión política del proceso de desorganización social que alteró la vida de la sociedad andina. Y si bien la prime-

ra preocupación de los invasores fue la de reemplazar las estructuras de poder, con ellas cayeron también los cuadros oficiales que cuidaban de la formación ideológica del Tahuantinsuyo. Esto significa que debió transcurrir un lapso no muy corto hasta que se conformase una élite indígena colonial capaz de procesar el impacto de la conquista, al menos hasta el punto de dar cuenta de él a través de formas poéticas.

De las composiciones conocidas, ninguna supera la solidez y sensibilidad de Apu Inca Atahualpaman (Cfr. Anónimo 1955; Lara 1979, López-Baralt s/f). Se trata de lo que nosotros llamaríamos una elegía en honor al Inca Atahualpa y que tiene como motivo central la contemplación de su cuerpo decapitado y el lamento de sus parciales, que entienden esta desgracia como presagio y síntoma de la destrucción del universo conocido. Como dice López-Baralt (*op. cit.* 59 y sgtes.) dos son las metáforas seminales de la obra: el arco iris negro (Yana kuychi en quechua) y la decapitación del Inca. De acuerdo con ella el arco iris negro que presagia en el poema el fin del Tahuantinsuyo (el concepto yana también se relaciona con ennegrecer, tiznar, ensuciar, entintar o manchar; Bischoffhausen 1976:31) es una imagen de disrupción en la cual la mediación entre la tierra y el cielo se rompe o al menos se hace insensible por la obscuridad... dividiendo al cielo y la tierra de la misma forma en que la decapitación separa la cabeza del Inca (que simboliza al Sol –o más bien al hijo del Sol–) de un cuerpo (la Coya como madre tierra, y el pueblo quechua (López-Baralt s/f:78). Como se sabe, al asumir la memoria colectiva, ésta y no otra, la forma del suplicio de Atahualpa (históricamente los españoles emplearon el garrote vil) reprocesaron para el resto del Tahuantinsuyo la imagen catastrófica de separación, escasez e insuficiencia que luego reproducirán los versos de Carhuamayo.

Pero además de estos elementos que dan sentido a su estructura interna, la elegía condensa sintéticamente un vasto conjunto de imágenes que resultan siendo verdaderas claves para entender el lenguaje simbólico andino. Véase por ejemplo la reiteración con que el poema menciona el color amarillo ligándolo a la muerte:

"El Sol vuélvese amarillo, anochece,
 Misteriosamente;
 Amortaja a Atahualpa, su cadáver
 Y su nombre."

(Anónimo 1955:10)

Y más adelante:

"Mortalmente sufre su tristeza delirante,
 La madre Reina;
 Los ríos de sus lágrimas saltan
 Al amarillo cadáver."

(*op. cit.*, pág. 16)

Lo mismo puede decirse de "la mosca azul anunciadora la muerte" (*op. cit.*, pág. 10), figuras ambas que repite, por ejemplo Arguedas (1983:24), cuando quiere aludir a este terrible tránsito. Para el novelista el insecto sería el wayronqo "mensajero del demonio y maldición de los santos", mientras que una flor amarilla-zapatillo de muerto—representa el cadáver. Este color, el de la puesta—muerte del sol, el que origina su uso funerario: se deposita a los pies de los difuntos. (Lienhard 1981:43).

Otras ideas como el abandono de este mundo (Anónimo 1955:pág. 16), la obligación de vivir "bajo extraño imperio", "en soledad", como grey errabunda y dispersada (*op. cit.*, pág. 20) las volveremos a encontrar en la literatura quechua contemporánea y de manera especial en los versos de nuestros poetas de Carhuamayo. Pero sin necesidad de fragmentar una composición cuyo mérito descansa también en la solidez que se desprende del impacto total de la misma, observemos que como conjunto, nos transmite resonancias del encuentro mismo de las dos culturas, cuando la avidez de riqueza con que se caracterizó a los europeos no podía ser comprensiblemente saciada:

"Enriquecido con el oro del rescate
El español.
Su horrible corazón por el poder devorado;
Empujándose unos a otros,
con ansias cada vez, cada vez más oscuras,
Fiera enfurecida.
Le diste cuanto pidieron, los calmaste;
Te asesinaron, sin embargo."
(*op. cit.*, pág. 18)

En este sentido la elegía retoma la argumentación de Titu Cussi Yupanqui (1985), en su extraordinario alegato sobre sus derechos y los de su padre, para gobernar la tierra de sus pasados. También allí la incomunicación se retrata con esta reciprocidad truncada que alteraba toda posibilidad de diálogo.

En resumen podríamos decir que el Apu Inca Atahualpaman transmite sensaciones similares a *Las Troyanas* de Eurípides (1983) en las que el triunfo moral del vencido descalifica las malas artes de un vencedor indigno.

4. VERSOS Y CANCIONES DE CARHUAMAYO

Tenemos registradas más de un centenar de composiciones en los archivos ya mencionados. Un cuidadoso estudio comparativo hace destacar lo que parece ser el tema fundamental en la producción de nuestros autores: la nostalgia del Tahuantinsuyo. Una vez determinado esto, seleccionamos diez de sus creaciones y tras un proceso detallado para su traducción (ver más adelante) se ofrecen a continuación para los cole-

gas y público interesado. Lo que sigue a manera de notas introductorias, es un acercamiento interpretativo de los versos.

Vale la pena comenzar diciendo que la poesía quechua contemporánea tiene magníficos cultores, aún citando casi de memoria, no es posible dejar de mencionar a Kilku Waraka (1964), Porfirio Meneses (1974) o el propio Arguedas (1949), entre muchos otros. Pero esta vez nos interesa ligarnos más a la tradición oral que a las excelencias estéticas de autores como los mencionados, sin que por ello establezcamos un distingo radical entre una y otra manera de expresar su arte. Sobre todo porque es posible que la temática desarrollada por todos ellos parece tener mayores líneas de identidad que las que podría suponerse. Esto se hace particularmente notable cuando el objeto de inspiración es la reminiscencia del Tahuantinsuyo. Aquí resulta visible que la naturaleza de la crisis social que implicó la invasión europea removió de tal forma el devenir histórico que se ha hecho carne en cada uno de los que pueda expresar sus consecuencias.

Resulta particularmente sintomático que la colección de Ricaldi-Campos empiece con una cita bíblica (No. 1) que él traduce al quechua. Se trata de dos versículos de la Epístola de Pablo a los Filipenses. En ella, el apóstol renueva su confianza en la divinidad para "suplir todo lo que os falta" pero, no es así como lo entiende el amauta de Carhuamayo. Para él resulta claro que se trata de un Dios insuficiente (Pisisqa), cuya escasez espera que se remedie para que "Jesús se glorifique". ¿A qué Dios se están refiriendo los poetas? Resulta casi innecesario mencionar el mito moderno de Incarrí que en numerosas versiones aparece y reaparece en diversas regiones de la república, siendo destacable su presencia entre los migrantes que se acumulan en la capital. También a esta cabeza a la que le crece el cuerpo le corresponde el calificativo de incompleto, el Dios de las gentes de Carhuamayo es el mismo ser mutilado cuya restauración esperan.

Los versos que siguen ratifican esta perspectiva, en Partida Inca (No. 2), el poeta implora al inca para que lo saque de su olvido y recordando hazañas de los mí-

“En el pueblo de la tristeza
nuestra sangre
se había agotado”.

Pero también aquí la promesa de una redención se-
manifiesta:

“El Inca Wascar
del Tahuantinsuyo
había hallado sangre
en nuestro corazón”.

Establecida así la condición de espera mesiánica en
que debe transcurrir esta *mita* o periodo, Ricaldi y
Campos exigen a su pueblo no sumirse en la melanco-
lia, por el contrario, estos versos son una convocatoria
de canto y alegría:

“Nuestro padre el Sol,
se está enojando
por nuestra tristeza
no nos entrístezcamos
Nuestra madre la Luna,
se ensombrecerá,
por lo que lloramos,
no debemos llorar. (No. 6)

La promesa se renueva además con lo que la tradi-
ción ha consagrado como los mandatos básicos del Ta-
huantinsuyo. Los poetas de Carhuamayo no dejan de
repetirlos “no mientas, no robes, no seas ocioso” (No.
7).

Los versos consignados a continuación (No. 9) repi-
ten por tercera vez el texto español conocido ya en los
Nos. 3 y 6 pero agregan tres líneas interesantes:

“¡Ay Padre Sol! de corazón piadoso,
no existe sólo esa tierra, (mundo época)
ven a vivir con nosotros”.

Aquí los compositores juegan con el concepto *pacha*
que puede expresar tiempo y espacio simultáneamen-
te, de tal forma que la búsqueda a que se ha venido alu-
diendo a lo largo de estos comentarios no expresa ne-
cesariamente la existencia de un remoto otro lugar
donde estaría recluso el Inca, sino más bien a la capa-
cidad o no de actualizar su presencia, que como hemos
visto puede favorecerse con actos mágicos y desplie-
gue de una alegría ritualizada. El último verso tiene la
grandiosa simpleza del pedido final, Ricaldi-Campos
usan el verbo *tiay*: asíentate, ven a morar; en otras pa-
labras le piden que abandone esa dimensión de la tris-
teza: “Ven a vivir con nosotros”.

El último verso (No. 10) da la impresión de estar
construido con mayor intención histórica –en el senti-
do occidental de la palabra– que los anteriores. Aun-
que quizá esto sólo sea el resultado de haber sido escri-

ticos hermanos Ayar, confía que reordene la naturale-
za (ríos y cerros), es decir transforme este universo-
paisaje para que él pueda reconocerlo y reconocerse.

El mensaje se torna más directo en dos composicio-
nes dedicadas al imperio de Atahualpa (No. 3 y No.
8). Ambas lucen textos españoles idénticos (que volve-
remos a encontrar en el No. 9), pero se completan con
versos en quechua extraordinariamente sintomáticos.
Nos dice el No. 3:

“¿Unico Inca acaso estás encarcelado?
“¿Unico Inca acaso estás amenazado por la
punta de un tumi?”

La pregunta, que es a su vez un reproche, como en el
caso anterior se redondea con lo que expresan los repe-
tidos versos españoles, es decir el poeta se lamenta de
la condición en que ha quedado la nación indígena,
para expresarlo en términos de la administración colони-
al. Y de la que espera salir cuando el Inca cumpla con
su largamente anunciada promesa de retorno. En los
versos del No. 8 los autores acuden al acto mágico de
ofrecer lo mejor de sus paisaje para “alegrar al Suntur
paucar”. Se refieren aquí a la insignia del Inca, que so-
lía preceder a su persona en las ceremonias y las mar-
chas, se trataba de un asta engalanada con una franja
de plumas cortas de diferentes colores, que traía en su
vértice, tres plumas grandes (Imbelloni 1946:212). Lo
que aquí interesa, es el recuerdo de su carácter imperi-
al y su condición de anunciador de la llegada del inca.
El conjuro en el que participa la parcialidad de Pakarán
es otro claro reclamo de su presencia.

Mucho más expresivo resulta el dolor del inca
(No. 5). Nuevamente Ricaldi-Campos requieren la
presencia de su Señor y acuden a una figura ya expre-
sada en Apu Inca Atahualpan, dice el anónimo com-
positor:

“Se ha acabado ya en tus venas
la sangre.” (1955:18)

Dicen los poetas de Carhuamayo:

to originalmente en español. Descubrimos en él, las resonancias que anotamos al comparar la temática de la muerte del Inca (y aquí aludimos tanto en la elegía como en los dramas folk). Como las esclavas troyanas arrastradas a las naves de los griegos, la ñusta que recita esta canción de despedida, no deja de ensalzar las virtudes de sus héroes derrotados:

"Ni un grito
ni un gemido
cuando se vio
caído."

¿Hace ésto ajenos los versos al contexto global de la producción de nuestros poetas? No lo creemos así. Por el contrario, en la poderosa síntesis elaborada a partir de los varios universos compartidos, Ricaldi y Campos pueden entender como legítimas las comparaciones sugeridas por los libros que les llegaban de Lima (Malet, Prescott, Markham) y que aún se conservan en su biblioteca. ¿Cómo imaginar, desde Carhuamayo, la historia, paisaje y personajes mencionados en esas páginas? ¿Cómo asimilar el eurocentrismo de estos escritores para, sin amilanarse, seguir extrayendo parlamentos, situaciones, vestuario, etc.? ¿Cómo leer la admiración impresa sobre Roma o París, sin dejar de pensar en el Cuzco que ni siquiera Ricaldi había conocido?

Nadie sin un infinito amor por su patria chica pudo haberlo hecho. A despecho de la Conquista y de la extirpación de los dioses andinos, Carhuamayo pudo conservar sus amautas.

5. TEXTOS QUECHUAS Y TRADUCCIONES

A continuación entregamos los textos originales tal cual se encuentran en los archivos de Pío Campos y Herminio Ricaldi. Se ha respetado la grafía original, especificándose en cada caso cuando las versiones aparecían en el quechua de la región (llamada Huanca o Chinchayuyu) o bien cuando se encontraban escritas en español.

En la traducción que sigue, a parte del trabajo inter-

pretativo de Huamantinc y Sulca, se consiguió la colaboración de quechuablantes nativos de Carhuamayo que iluminaron nuestro esfuerzo y en muchos casos presentaron versiones alternativas de los versos que aquí figuran. De acuerdo con estos elementos de juicio, se indica a continuación, mediante paréntesis las variantes introducidas para que en algunos casos (muy contados) el texto logre transmitir su riqueza. Se señalan también las anotaciones de los autores (N.A.) diferenciándolas de las nuestras (N.E.).

No. 1 *Alabanza* (Quéchua) N.A.

Diosniga tukuy pisisga
suykichistan gosonnichis
maychus Jesuspi
Gapay.

Kainin aska kasganman
Jína Dios Yayanchisman
Huiñay wiñaipag gapag
Gayga kachun.

Felipenses 4:19 N.A.

No. 2 *Inca-Ripuy*

Marcha:
Sumagla huaytachay
huarayta pastary
anan patapis
iantuypis illarin.

Cunanchu yachasga
huaraychu yarpasga
cuyay aylluyhuan
ricay (kay) rimasganta. N.E.

Sapachallay Inca
japari jircata
Sapachallay Inca
Japari mayuta.

Guyasgay llagtaman
sonjuita (sonqoikita) mastari N.E.
wichusga aylluta
rupari ñahuihuan

Letra y música de Pío Campos N.A.

No. 3 *El imperio de Atahualpa* (El original está en Quéchua) N.E.

Sapallan Inca huata y huasichu
intipa churin tumi puntacho
huiñay sonccolla cunchucu llahuay

(a continuación el texto original está en castellano) N.E.

El imperio de Atahualpa
en las manos de españoles
conquistada la colonia española

sumergida en las penas dolorosas.
El Imperio Tahuantinsuyo
en las manos de españoles

(comentado en quechua por una ñusta) N.A.

No. 4 *Huayno (original está en Castellano)* N.E.

Carhuamaynos todos a gozar
el incanato recordaremos hoy
el sol andino que brilla con fulgor
hecha a torrentes en mí el amor.

Si soy cautivo de tu ansiedad
eso es alarde de tu parecer
despierta en mi mente una inquietud
atormenta mi pecho una cruel pasión.

Los pajarillos cantan con calor
hasta en los campos se mece el pajar
mi vida rebosa por dicha y querer
bailando con todos me siento mas gozar.

No. 5 *Dolor del Inca (Yaraví)* N.A.

Maypiraj inca
maypiraj urpe
huanai patapi
Tahuantinsuyo
chincariptin
ñuga llaquini
ñuga huagani

Zaqui llactapi
ya huarnichita (Yawarninchikta) N.E.
tucurisga
Tahuantinsuyo
inca Huascar
yahuar taricusga
Kay zonzunchita

Estríbillo

Jacha rosapa huaytan
sumac colorchala
chay colorchala
cusicariche zonzujllayta

No. 6 *Adoración al padre el sol (Yaraví)* N.A.

Taytachi Manco Capac
Mamache Mama Oclo
rimari murganchi
llapan churincunata
cuyari nanchipaj
taytanchi intita
mamanchi quellata
Chinchay suyupa apun
Conte ruyopa apun
Willarimuy cunallan

llapan ayllocunata
Tantanchi rimasganta
taquirinanchipaj
llapan aylo chihuan

Estríbillo

Taytanchi inte
piña carispanga
ñuganche llaquescaique
ama llaquesoncho

Mamanchi Quella llantuy carimunga
llantuy carimunga
ñuganchi wagorispay
ama huagasoncho

No. 7 *Chinchay suyo (Yaraví)* N.A.

Ante suyo; Colla suyo
Chinchay suyo; Conte suyo
apucuna, Jahuarimuy
kuaranga camayoc, apumán
llapan tahuasuyo apumán

Inca Roca, Yahuarhuaca
Wiracocha, Pachacutéc
Huaynacapac, Huascar, Atahualpa
Paycunalla, rimamasganchi
ama llulla, ama suhua, amaquilla

Estríbillo

Pasaj masichallayqui
causaj masi challay qui
Jaquirimán japachallayti
Carhua mayopa cusi patanpe

No. 8 *El Imperio de Atahualpa*
(El original está en Castellano) N.E.

El Imperio de Atahualpa,
en las manos de los españoles;
conquista la colonia española
sumergidas en las penas dolorosas
el Imperio del Tahuantinsuyo
bajo el mando de los españoles.

Estribillo (El original está en Quechua) N.A.

Pacarán pampapa suyón
Súntor Paucarta cusichison
Carhuas mayopa añan
Sacha rosapa ñahuín
Carhuas mayupa sachán
Suyo pampata huitan

No. 9 *Canto despida (despedida) N.E. del Inca*
por las ñustas (El original está en Castellano)
N.E.

I

El Imperio de Atahualpa;
En las manos de los Españoles;
Conquista; la colonia; Española;
Sumergido de penas; Dolores

II

El Imperio de Tahuantinsuyo
Bajo el mando de Españoles

(a continuación el original está en quechua) N.E.

Sapayan Inca Huatay-Huasicho
Intipa-Churin Tumepuntacho

III

Hay Ñucño Sunco Tayta Intilla
Chaypachallancho Tiyaicullay.

No. 10 *Habla una Ñusta*
La Presión de Atahualpa
(El original está en Castellano) N.E.
(Yaraví-Incaico) N.A.

Hijo del Sol, dormía arrullado,
le despertó; la tempestad un día;
ese viento que derriba el trono,
a Atahualpa soplabale la frente.

Era el poder, era el valor, la gloria
le seguía, detrás un pueblo esclavo;
y su nombre era un himno de Victoria
Raza gigante era muy bravo.

Estribillo

En cién combates triunfador valiente,
en torno a una presión iba impaciente;
buscando a su señor encadenado,
el confín de un destino doloroso.

Ni un grito,
ni un gemido,
cuando se vió
caído.

Hermínio Ricaldi N.A.

TRADUCCIONES

No. 1 *La epístola del apóstol San Pablo*
Filipenses 4:19

4:19 Mi Dios, pues, suplirá todo lo que os falta conforme
a sus riquezas en gloria de Cristo Jesús.

4:20 Al Dios pues y Padre nuestro sea gloria por los
siglos de los siglos. Amén.

No. 1 *Alabanza*

A mi Dios, todo le falta,
Os otorga(ria) vuestro nombre,
para que en Jesús
se glorifique.
Si su ser viviese en abundancia,
así Dios reinaría siempre
y para siempre
sea glorificado.

No. 2 *Partida Inca*

Marcha:

Hermosa florecita mía
deja que llegue el día
que en la terraza de arriba
también mi sombra se va.

¿Ahora lo sabré?
¿Mañana lo recordaré?
Lo que con mi querido ayllu
habló esta (florcita).

Unico Inca,
ordena al cerro sagrado.

Unico Inca,
ordena, pues, al río.

A mi querido pueblo
le tiende mi (tu) corazón,
al aylyu olvidado
con cálida mirada.

No. 3 *El Imperio de Atahualpa*

¿Unico Inca acaso estás encarcelado?
¿Unico Inca acaso estás (amenazado por la)
punta de un cuchillo?
Para siempre, corazón mío,
resígnate.
El Imperio de Atahualpa
en las manos de los españoles
Conquistada la colonia
española,
sumergida en las penas dolorosas.
El Imperio Tahuantinsuyo
en las manos de españoles.

No. 4 *Dolor del Inca*

¿Dónde estará el Inca?
¿Dónde estará la paloma?
En el borde del sufrimiento
porque el Tahuantinsuyo
desaparece
yo sufro
yo lloro.
En el pueblo de la tristeza
nuestra sangre se habría agotado
El Inca Wascar
del Tahuantinsuyo
había hallado sangre
en nuestro corazón.

Estríbillo:

Flor del rosal
de hermoso colorcito,
ese es el colorcito,
que alegra al pueblo
de mi corazón.

No. 5 *Adoración al Padre Sol* (Yaraví)

Nuestro padre Manco Cápac
nuestra madre Mama Ocllo,
nos ha hablado
a todos sus hijos
para que amemos
a nuestro padre el Sol
a nuestra madre la Luna.

Poderoso del Chinchaysuyo,
poderoso del Contisuyo,

avisa de inmediato
a todos los ayllus,
lo que nuestro padre ha dicho
para que podamos cantar,
con todos nuestros ayllus

Estríbillo:

Nuestro padre el Sol,
se está enojando
por nuestra tristeza,
no nos entristezcamos.

Nuestra madre la Luna,
se ensombrecerá,
por lo que lloramos,
no debemos llorar.

No. 6 *Chinchaysuyo* (Yaraví)

Antisuyo, Collasuyo,
Chinchaysuyo, Contisuyo,
poderosos, mirrennos,
al poderoso soberano de mil ayllus,
Inca Roca, Yahuar Huaca,
Wiracocha, Pachacutec,
Huayna Cápac, Huáscar, Atahualpa,
sólo ellos nos dijeron
no mentir, no robar, no ser ocioso.

Estríbillo:

La que pasa su vida conmigo,
mi compañera,
me ha dejado solito
en la alegre ribera del Carhuamayo.

No. 7 *El Imperio de Atahualpa*

El Imperio de Atahualpa,
en las manos de los españoles;
Conquista la colonia española
sumergidas en las penas dolorosas
el Imperio del Tahuantinsuyo
bajo el mando de los españoles.

Estribillo:

Suyo de la llanura de Pakarán
alegremos al Súnior Paucar.
La dulzura del Carhuasmayo,
la yema del rosál,
el árbol del Carhuasmayo,
adornan la pampa del suyo.

No. 8 Canto (de) despida (despedida) del
Inca por las Nustas

I

El Imperio de Atahualpa,
En las manos de los Españoles,
Conquista; la Colonia; Española;
Sumergido de penas; Dolores.

II

El Imperio de Tahuantinsuyo
Bajo el mando de Españoles
¿Único Inca acaso estás encarcelado?
¿Único Inca acaso estás (amenazado por) en
la punta de un cuchillo?

III

¡Ay, Padre Sol! de corazón piadoso,
no existe sólo esa tierra, (mundo, época)
ven a vivir con nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- ALENCASTRE, ANDRES (KILKO WARAK'A).
1964 *Taki Ruru*, Editorial H.G. Rozas S.A., Cuzco.
ANONIMO.
1955 *Apu Inca Atawalpaman*, Versión recogida por J.M. Farfán. Traducción de José M. Arguedas, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva. Editores, Lima.
ARGUEDAS, JOSE MARIA.
1949 *Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua*, Editorial Huascarán, S.A., Lima.
ARGUEDAS, JOSE MARIA.
1983 *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, Editorial Horizonte, Lima.
BENDEZU-AYBAR, EDMUNDO.
1980 *Literatura Quechua*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
COBO, BERNABE.
1964 (1653). *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XCII, Ediciones Atlas, Madrid.
EURIPIDES.
1983 *Tragedias*, Biblioteca Edf, Madrid.
GARCILASO DE LA VEGA, INCA.
1960 (1606). *Obras Completas Vol II (Comentarios Reales de los Incas)*, BAE Vol. 132, Ediciones Atlas, Madrid.
GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE.
1980 (1615?). *El primer nueva crónica y buen gobierno*, Siglo XXI, Editores, S.A., México.
IMBELLONI, JOSE.
1946 *Pachacuti IX (El Incario Crítico)*, Editorial Humanior, Buenos Aires.
LARA, JESUS.
1979 *La Poesía Quechua*, Fondo de Cultura Económica, México.
LIENHARD, MARTIN.
1981 *Cultura popular andina y forma novelesca*, Latinoamericana Editores y Tarea, Lima.
LOPEZ-BARALT, MERCEDES.
s/f *El yana k'uychi o arcoiris negro en la elegía a Atahualpa: una mirada a la metáfora andina de la liminalidad desde una perspectiva cultural*, Texto mecanografiado.
MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO.
1981 *Estudios de Cultura Popular*, Instituto Nacional Indigenista, México.
MENESES, TEODORO L.
1965 *Nueva traducción de himnos quechuas del cronista Cristóbal de Molina. El cuzqueño (de Relación de Fábulas y Ritos de los Incas)*, En: Documenta No. 4, págs. 80-111, Revista de la Sociedad Peruana de Historia, Imprenta de la U.N.M.S.M., Lima.
MENESES, TEODORO.
1982 *Himnos Quechuas del cronista indio Colla Juan Santa Cruz, Pachacuti Yanqui Salcamayhua*, En: Lienzo Año III No. 3/4, págs. 113-131, Oficina de Asuntos Culturales, Universidad de Lima, Lima.
MENESES, PORFIRIO, MENESES, TEODORO y RONDINEL, VICTOR.
1974 *Huanta en la cultura peruana*, Editorial Nueva Educación, Lima.
MILLONES, LUIS.
1979 *Los Dioses de Santa Cruz (comentarios a la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua)*, En: *Revista de Indias* Nos. 155-158, págs. 123-161, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España.
MOLINA, CRISTOBAL DE.
1943 (1572-74). *Fábula y ritos de los Incas*, En: *Las crónicas de los Molinas*, Los pequeños grandes libros de historia americana, Serie I, Tomo IV, Librería e Imprenta Miranda, Lima.
ROWE, JOHN.
1970 *Once oraciones inca del ritual del Zithua*, En: *Wayka* No. 3, págs. 15-33, Programa Académico de Antropología, Universidad Nacional del Cuzco, Cuzco.
SARMIENTO DE GAMBOA, PEDRO.
1943 (1572). *Historia de los Incas*, Emecé, S.A., Buenos Aires.
SUAREZ-MIRAVAL, MANUEL.
1959 *La poesía en el Perú*, Tomo I, Ediciones Tawantinsuyu, Lima, 190 págs.
TITU CUSSI YUPANUQUI y DIEGO DE CASTRO.
1985 (1570). *Ynstrucción del Ynga don Diego de Castro... para el muy ilustre señor...*, Introducción de Luis Millones, Ediciones El Virrey, Lima.
(VALLE), ALEJANDRO ROMUALDO.
1984 *Poesía aborigen y tradicional popular*, (Poesía Peruana, Antología General, Tomo I), Edubanco, Lima.
WARMAN, ARTURO.
1972 *La Danza de Moros y Cristianos*, Sep-Setentas, México.