

QORIKANCHA

*Dioses andinos
en la poesía quechua
de Kilku Warak'a*

MAURO MAMANI MACEDO



CIAEC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

SECRETARIA GENERAL

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

COORDINADOR DE HUMANIDADES

Dr. Miguel Armando López Leyva

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

DIRECTOR

Dr. Gerardo Torres Salcido

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Margarita Aurora Vargas Canales

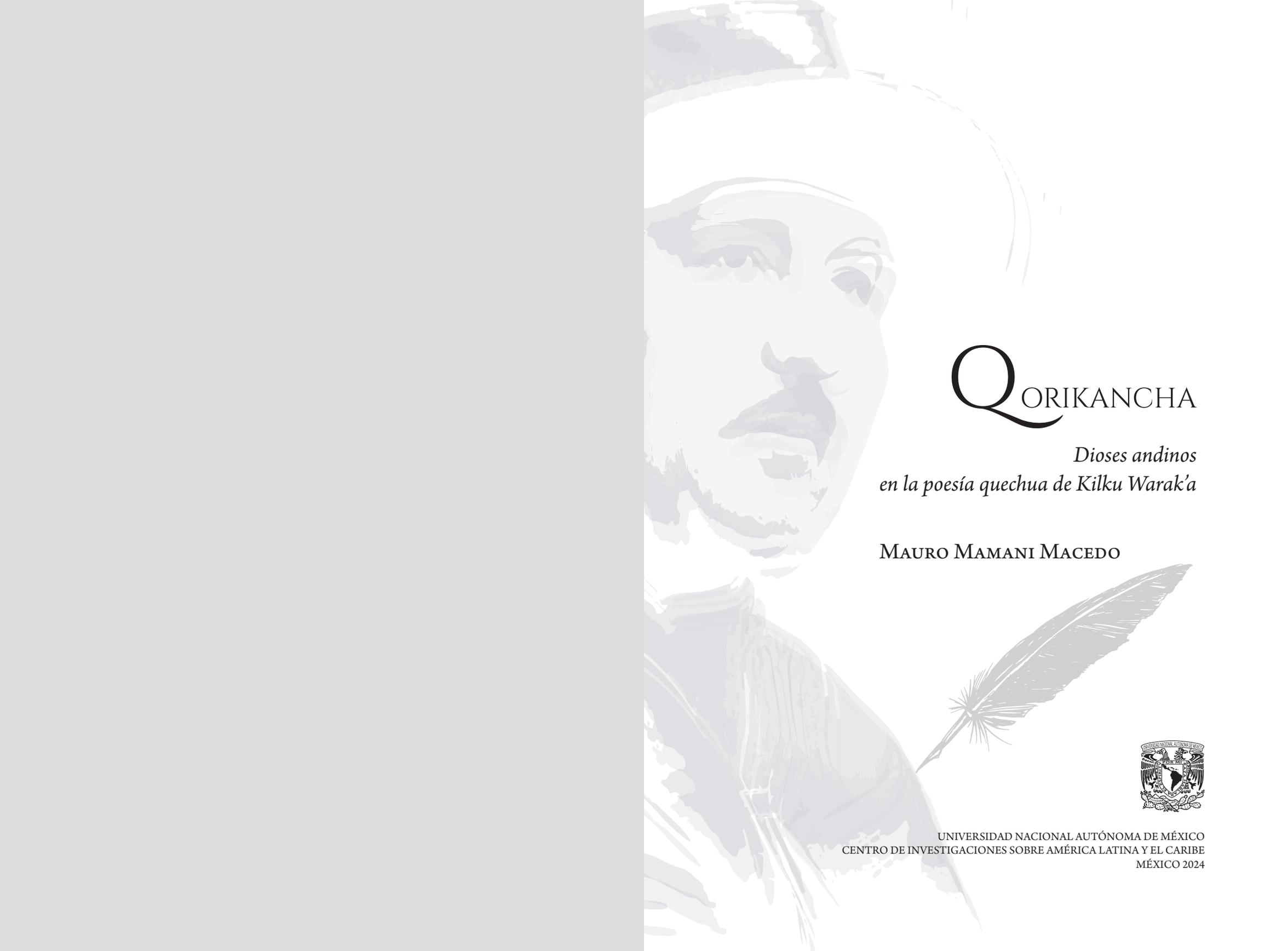
JEFA DE PUBLICACIONES

Mtra. Leticia Juárez Lorencilla



QORIKANCHA

*Dioses andinos
en la poesía quechua
de Kilku Warak'a*



QORIKANCHA

*Dioses andinos
en la poesía quechua de Kilku Warak'a*

MAURO MAMANI MACEDO



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

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

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

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.
Nombres: Mamani Macedo, Mauro, autor.
Título: Qorikancha : dioses andinos en la poesía quechua de Kilku Warak'a / Mauro Mamani Macedo.
Otros títulos: Dioses andinos en la poesía quechua de Kilku Warak'a.
Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2024.
Identificadores: LIBRUNAM 2239667 | ISBN 9786073091299.
Temas: Warak'a, Kilku -- Crítica e interpretación. | Poesía quechua -- Historia y crítica. | Quechuas -- Religión y mitología. | Mitología indígena -- Región de los Andes.
Clasificación: LCC PM6308.9.W37.Z76 2024 | DDC 898.3234—dc23

Diseño de cubierta: Irma Martínez Hidalgo
Diseño y edición de interiores: Irma Martínez Hidalgo

Primera edición: junio de 2024
Fecha de edición: 24 de junio de 2024

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

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

ISBN: 978-607-30-9129-9
DOI: <https://doi.org/10.22201/cialc.9786073091299p.2024>

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

Impreso y hecho en México



Introducción.....	9
I. Andar plural: del hombre al símbolo.....	15
Kilku Warak'a: poeta quechua fundacional	26
II. <i>Qorikancha</i> : las divinidades andinas.....	37
<i>Mañaykukuy</i> : invocación a las divinidades andinas	38
<i>Qorikancha</i> : templo de los dioses.....	41
III. Divinidades del <i>Hanan pacha</i>	53
<i>Mama Killa</i> : madre luna.....	55
<i>Intillay</i> : padre sol.....	60
<i>Illapa</i> : trueno, rayo, relámpago.....	67
<i>Apu kuntur</i> : cóndor, rey de los cielos.....	76
IV. Divinidades del <i>Kay pacha</i>	87
<i>Apu Ausangate</i> : poderoso criador de las aguas.....	92
<i>Vilcanota</i> : montaña de nieve.....	96
<i>Yawarqota</i> : dios molesto	100
<i>Apu Illimani</i> : agua fecundadora	106
<i>Puma</i> : hijo de los <i>Apus</i>	125
<i>Mama sara</i> : madre maíz	131

V. Divinidades del <i>Ukhu pacha: mamaqucha</i>	135
<i>Paqcha</i> : catarata	139
<i>Mama qucha</i> : madre laguna.....	144
Conclusiones	151
Fuentes.....	155
Anexo	
Poemas quechuas de Kilku Warak'a estudiados en este libro ..	163



En la poesía quechua antigua y contemporánea se canta a los dioses con respeto. En las crónicas coloniales encontramos varios cantos dedicados a estas divinidades escritos en quechua y aymara. El mayor número de himnos rituales corresponden a *Wiraqucha*, el hacedor del mundo. También existen cantos dedicados a *Pachacamac*, el que remueve el mundo, el que se anima y anima; cantos antiguos dedicados a la madre luna, *Mama Killa* o *Mama Phaxsi*, por ejemplo: el canto de los enamorados de la lluvia, que aparece en la Crónica de Guaman Poma; himnos al padre sol, *Tayta Inti*, quien es el dios mayor de los incas. Asimismo, *Illapa* (trueno, rayo, relámpago) y *Tunupa* (divinidad altiplánica) aparecen mencionados en fragmentos incluidos en cantos mayores dedicados a otras divinidades. Los animales dioses como el cóndor y los felinos también son motivo de cantos rituales, así como las plantas dioses *Mamacoca*, madre coca, o la *Mamasara*, madre maíz.

En la cultura quechua y aymara se cuenta con una producción abundante de cantos dirigidos a las divinidades, a través de ellos expresan su dolor o agradecimiento, fundamentalmente después de la Colonia y Conquista, época en la que surge la frase que resume la intensa desolación: “¿*Maypitaq kanki?*” (dónde te encuentras), con la cual se hacía

¹ El presente volumen se realizó con el apoyo del proyecto PAPIIT IN 402319, titulado Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas, DGAPA-UNAM. En paralelo se trabajó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el proyecto con registro RR: 006081-R-23. Código del proyecto de investigación: E23030021.

referencia al tiempo de orfandad que vivían los *Jaqi-runá* (los hombres del Ande), tiempo en que parecía que los dioses se hubieran escondido, por ello se pronuncia esta frase dirigiéndose a sus dioses perdidos.

En la poesía contemporánea se continúa cantando a los dioses con poemas rituales. La divinidad a quien más se toma como motivo es al Sol, lo encontramos en poetas como Kilku Warak'a, Carlos Huamán y Víctor Tenorio, incluso en poetas más jóvenes como Rubén Yucra, en todos ellos se conserva el canto ceremonial, ritual y respetuoso a la divinidad mayor: *Tayta Intillay*. Es sorprendente que sobre la madre luna, la *Mama Killa*, no se encuentre una producción similar; no obstante, se advierte que existe una recurrencia enfática al mencionarla como parte de la pareja divina andina: *Intikilla*.

En la poesía quechua contemporánea también existen poemas rituales dedicados a animales dioses como el puma y el cóndor. De estos dos, quien presenta mayor número de poemas y cantos es el cóndor. Aparece representado cumpliendo diversas funciones: enviado de los *Apus* o mensajero del sol; un ser bondadoso y auxiliador del hombre cuando éste se encuentra en peligro. Esta pluralidad de significaciones se refleja en el poeta que estamos estudiando, Kilku Warak'a. Las plantas dioses también son motivo de poemas: la *Mama Coca* (madre coca) y *Mama Sara* (madre maíz). La madre coca es de quien encontramos un mayor número de poemas rituales contemporáneos, allí destacan su carácter divino y sus múltiples propiedades curativas o visionarias, por ello se le conoce como madre, porque es como los ojos visionarios de los indios, porque mediante ella miran lejos, miran en las oscuridades. En la poesía de Kilku Warak'a no hay un poema específico dedicado a la madre coca; sin embargo, existen abundantes referencias al interior de los poemas. La madre maíz (*Mama Sara*) tiene un poema dedicado a destacar su valor nutritivo y solidario, además, utiliza al choclo o mazorca como metáfora de la naturaleza ideal para representar la unión, como en una *pirqa* que amarra fuerte a las piedras o como en un *ayllu* (familia) que abraza a sus integrantes. Hay

una representación cotidiana y mítica del maíz en el poema que Kilku Warak'a dedicada a la madre maíz.

En este libro nos ocupamos de estudiar la representación de las divinidades andinas en la poesía de Kilku Warak'a, para ello hemos tomado como corpus la totalidad de su lírica, compuesta por cuatro libros y poemas sueltos. Esta revisión plena de su trabajo nos permitió formular la afirmación de que en la poesía de Kilku Warak'a el sentido religioso andino es transversal a su obra, ya que dedica poemas íntegros a estas divinidades. Hemos reconocido 16 poemas donde existen múltiples referencias a los dioses andinos, aunque existe, además, un largo poema "Willka Waman", que no lo incluimos porque tiene otro registro y merece un estudio particular por su extensión y riqueza mítica y legendaria.

El libro se encuentra dividido en cinco capítulos. Primero hacemos una presentación del autor Kilku Warak'a, con la finalidad de mostrar su trayectoria cultural, acto seguido, el contenido se divide en dos partes. En primera instancia, exploramos el camino del hombre al símbolo, es decir, cómo pasa de ser un hombre de carne y hueso a ser un personaje de ficción en cuentos y novelas, en ese tránsito hay una cadena de acciones como la defensa del quechua o la fundación de un pueblo; luego, nos focalizamos en su producción poética, nos centramos en sus cuatro poemarios, el propósito específico de este apartado es que el lector pueda recibir una síntesis de la producción poética de Kilku Warak'a, con el propósito de motivar investigaciones posteriores.

En el segundo capítulo presentamos a las divinidades andinas a través del estudio del poema "Qorikancha". En esta parte, primero hacemos un reconocimiento de los dioses andinos en general, para ello nos apoyamos en el discurso antropológico y arqueológico con la finalidad de presentar el panteón andino. En esta revisión de las divinidades andinas, presentamos y analizamos las crónicas coloniales donde se refiere al templo del Qorikancha, para ello consultamos a los autores Bernabé Cobo, Inca Garcilaso de la Vega, Guaman Poma y

sobre todo a Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaywa, quien dibuja la plancha de oro que encontró en el Qorikancha, donde está plasmada la cosmovisión andina. Con todos estos alcances culturales analizamos el poema “Qorikancha”. El estudio del poema posibilita un diálogo entre diversos discursos como el mítico, el histórico y el literario, ya que existe una manifiesta intertextualidad.

En los tres capítulos siguientes seguimos la clásica división de los espacios andinos de *Hanan pacha*, *Kay pacha* y *Ukhu pacha*, donde identificamos en cada uno de estos a las divinidades que encontramos en los poemarios. Así, el capítulo tres, está dedicado al *Hanan pacha*, donde ubicamos los poemas “Intillay”, “Killa Unqun”, “Illapa”, “Kuntur”, “Apu Kuntur”, además referimos otras divinidades que no han merecido un poema completo, pero que sí son mencionadas en los versos, como las *quyllurkuna* (estrellas), las que orientan las lluvias.

En el cuarto capítulo, dedicado a *Kay pacha* (mundo de acá, donde mora el hombre y otros seres), estudiamos los poemas dedicados a las montañas sagradas: Ausangate, Vilcanota, Yawarqota, Illimani; las divinidades nombradas corresponden fundamentalmente a Cusco y a otras ubicadas en espacios andinos distantes, como el Illimani en La Paz (Bolivia). También relata al Apu Tunari en el poema “Qucapampa”, esta divinidad protege a la ciudad de Cochabamba. Asimismo, incluimos en esta sección el poema que goza de mayor popularidad, “Puma”, ya que éste es un animal divino que corresponde al *Kay pacha*.

En todos los casos hacemos una contextualización cultural de la divinidad que estudiaremos en los poemas propuestos. Al mismo tiempo, confirmamos que Kilku Warak'a dedica una considerable cantidad de poemas y versos a las divinidades del *Kay pacha* (mundo de acá), los mismos que son fijados fundamentalmente en la región donde vive, pero también reconoce a las divinidades de otras ciudades como Huamanga, Sicuani, Arequipa, Áncash, La Paz, Cochabamba, a quienes representa siempre con sus cerros sagrados protectores de las ciudades a las que canta. Dentro de las plantas dioses ubicamos a Mama Sara, a

quien Kilku Warak'a dedica un poema para celebrar su poder nutritivo y gran generosidad, porque el maíz es un guardián de la vida comunitaria, pero también muestra su carácter mítico como ser generador de vida.

Finalmente, en el quinto capítulo estudiamos los poemas que corresponden al mundo de abajo (*Ukhu pacha*), el poema central que analizamos es “Mamaquca”, madre laguna, que corresponde a la *paqarina* mayor, el “Lago Sagrado”, lago Titicaca; también incluimos un poema dedicado a la *Pakcha*, porque está relacionado con las divinidades líquidas, dioses del agua como la *mamaqucha*, el *pukyo* (manantial), el *mayu* (río) y *pakcha* (catarata). Si bien no existe un poema dedicado al *Amaru* (dios del subsuelo), esta divinidad es mencionada o referida en diversos versos al interior de los poemas.

Como anexo adjuntamos los poemas utilizados tanto en versión quechua como en español,² la traducción es una propuesta personal para aquellos poemas de los que no encontramos traducción. En este trabajo del *tikray* (voltear/traducir) hemos tomado en consideración las traducciones cuando existían estas, las mismas que nos han sido de gran valor porque es un trabajo delicado y asumido con gran responsabilidad, así lo hace notar José María Arguedas. Estas traducciones consultadas corresponden al autor, Kilku Warak'a, a José María Arguedas y a Odi Gonzales.

Con todo ello promovemos investigaciones sobre uno de los poetas quechuas fundacionales que se alinean con José María Arguedas y César Guardia Mayorga, quienes mantienen continuidad con la tradición poética quechua desarrollada en Puno con Inocencio Mamani y Eustaquio Aweranqa. Estos dos poetas, en la década del veinte, eran quienes en pleno auge del vanguardismo andino publicaban sus poemas en revistas como el *Boletín Titikaka*. De esta forma, procuramos que la poesía de Kilku Warak'a sea estudiada en relación con la poesía contemporánea. Todo ello debido a la alta calidad lírica que fue celebrada desde su inicio por José María Arguedas.

² Las citas de los poemas de Kilku Warak'a que estudiamos corresponden a este anexo.



I. Andar plural: del hombre al símbolo

Andrés Alencastre Gutiérrez (1909-1984) asume el seudónimo de Kilku Warak'a, actualmente es más conocido con este nuevo nombre. Existen varias explicaciones sobre su seudónimo, por ejemplo, la que se encuentra en Dumézil:¹ Kilku diminutivo quechua de Andrés; Warak'a, honda. Dumézil precisa que significa "Grégoire la Fronde", la honda de Gregorio. También existe la hipótesis de que Andrés Alencastre haya asumido este nombre como resultado del éxito de su obra teatral *El Pongo Killkito*,² asimismo en su poesía existe este nombre en el poema "Illapaq churin". "Kilkun kasqa illapaq curin / illapataqmi pusapun" y en el poemario *Yawar para* encontramos el poema "Warak'a", donde expresa el valor de este instrumento: "Makiypi t'uqyaq warak'a / illapamanta hurqusqay, / rumicikcita winc'ispa / awqaykunata ayqiciy".

Andrés Alencastre o Kilku Warak'a nació el 18 de abril de 1909 en la hacienda de Parqo en el distrito de Layo, un pueblo ubicado a 4 300 metros de altura dentro del distrito Canas, en la región de Cusco. Personaje legendario que vivió intensamente, fue un hombre mestizo, hijo de un hacendado. Alencastre fue un vehemente difusor de la cultura quechua. Tuvo una muerte trágica en Pacobamba, el 2 de agosto

¹ Georges Dumézil. "Deux pièces 'Costumbristas'. Qhishwa de killku Warak'a (André Alencastre G.)". *Journal de la Société des Américanistes*, núm. 43 (1954): 3-16.

² Tamayo, 1980.

de 1984, que sigue el ritual andino de escarmiento y muerte, ejecutada por *runakuna* (hombres de los Andes).

La singularidad de su vida ha sido llevada al nivel simbólico de la representación literaria, por ejemplo, en el cuento “Mi sangre teñirá la nieve” de Luis Nieto Degregori y la novela *El tiempo del descanso*.³ Un artículo donde se estudian estos vínculos es “El poeta hacendado como tema de ficción narrativa. El caso de Andrés Alencastre Gutiérrez”,⁴ donde se evidencia la concurrencia discursiva de lo antropológico, la tradición oral y la literatura. A ellos se agrega el cuento “Y se fue con el viento” de Jaime A. Pantigoso Montes, quien inicia su relato con el siguiente epígrafe: “Layo qucha, sani unu, / taytallaytan millp'uykun-ki / qant Apuni ñakashayki, / yawar sut'ushaq sunquywan”, lo registra como Andrés Alencastre, efectivamente estos versos corresponden a su poema “Wakca waqay” (Llanto del pobre). En esta composición, dirigida a la laguna de Layo, el enunciador muestra una profunda soledad, pero también la fuerza para vengarse, por ello quiere teñir de rojo con su sangre las aguas de la Laguna, la que ahogó a su padre.

Recibió una severa formación en el Colegio Nacional de Ciencias y, posteriormente, en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, allí obtuvo el grado académico de doctor en Educación. Ha desempeñado labor magisterial:

Como docente se inició en el Colegio Nacional Mateo Pumacahua de Sicuani, donde conoció a José María Arguedas. De allí pasó al Cusco, a enseñar en algunos centros escolares de nivel secundario. Posteriormente recaló en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, como docente de la Facultad de Letras.⁵

³ Rodrigo Montoya Rojas, *El tiempo del descanso* (Lima: Sur, 1997).

⁴ Enrique Rosas Paravicino, “El poeta hacendado como tema de ficción narrativa: El caso de Andrés Alencastre Gutiérrez”, *Revista Universitaria* 139, 157-167.

⁵ Enrique Rosas Paravicino, *Elogio de la escritura radical* (Cusco: Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, 2011), 37.

En efecto en esta universidad fue catedrático de quechua y donde más difundió el *runasimi*.

Kilku Warak'a desarrolla su producción en varios campos: musical, dramático, poético, lingüístico, educativo. Fue músico, autor y actor, sobre todo, poeta; además, fue maestro de quechua en la universidad. Este hombre polifacético fue calificado por Dumézil como indiófalo, socialista, humanitario, además de profundamente humano y sensible.⁶ También estudia los pueblos y movimientos quechuas como es el caso de *Kunturkanki, un pueblo del Ande*⁷ o el trabajo anterior *Subelevaciones indígenas*,⁸ estas obras son opacadas por la fuerza y lucidez con que desarrolló las otras tres vertientes, principalmente la poética.

Su apoyo también se manifestó en el cine: “Kilku Warak'a fue un eficiente colaborador con todos aquellos que impulsaban trabajos de investigación social en su territorio, así como gentil animador de las actividades filmicas de la Escuela Cusqueña de Cine, particularmente cuando a este grupo le tocó rodar en las estepas alto-andinas”.⁹

En el campo musical escribe y canta *huaynos* (danza) en quechua y castellano o en un castellano andino, entre sus huaynos encontramos: “Pukucha”, “Vilcanota” “Llanto de huérfano”, “Puna desolada”, “Maizalito quebradino”, “En la laguna de Layo”, “Layneño”, “Huayno del pongo”, “Huayno del amanecer”, “Aguacerito cordillerano”. José María Arguedas afirmaba que en

estos waynos de Kilko, la fuerza con que el hombre está encadenado al pueblo nativo se siente más que en todos los cantos que he oído en todos los pueblos indios. Pero también en esos waynos está palpitando la nueva

⁶ Dumézil, “Deux pièces...”, 2.

⁷ Andrés Alencastre, *Kunturkanki, un pueblo del Ande* (Cusco: Editorial Garcilaso, 1961).

⁸ Andrés Alencastre, *Subelevaciones indígenas* (Cusco: Editorial Garcilaso, 1942).

⁹ Rosas, *Elogio*, 26.

vida del mestizo, dominador de tierras, seguro de su porvenir, y desesperado por alcanzar la dirección de su propio destino¹⁰

se trata de dos fuerzas que tensan su espíritu y sus cantos: lo indio y lo mestizo, compulsadas por dos orientaciones. Lo indio se manifiesta en el anclaje con la comunidad andina donde se refleja la profundidad lírica del telurismo de su canto, a ello se agrega la ternura representada en los animales y las plantas que simbolizan a hombres y mujeres; mientras que la proyección mestiza del porvenir es expresada en la fuerza brusca del poderoso y la seguridad de sus acciones.

Esta convergencia compleja sorprende a Arguedas, porque sus waynos “tienen el mismo genio, el mismo contenido, la misma inspiración que todos los waynos populares anónimos del Ande”,¹¹ lo que implica haber asimilado el sentimiento más puro del arte ancestral andino, porque esos huaynos atávicos conservan lo esencial de la comunidad, formas expresivas que Kilku Warak'a compuso y cantó con sensibilidad, por ello

los seres amados se simbolizan en una nube, en un árbol, en una piedra, o en la tuya, el jilguero, o la paloma, de tal manera que, con tanto olvido de diferenciar, con tanto afán de hacer saber que igual se puede amar a los pájaros y a la tierra, como a la mujer y a los padres, que no se sabe para quién es el canto, si para el símbolo o para el ser amado.¹²

Esta forma de hacer intervenir animales y plantas para representar a los seres amados es propia de un arte verbal anterior al mestizo, porque el canto mestizo hace aparecer a los hombres y a las mujeres con sus nombres propios, antes sólo eran los animales los que hablan por ellos, así una paloma (*urpi*) o una flor (*tika*) representaba a una mucha-

¹⁰ José María Arguedas, “La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético. Kolko Warak'a. Gabriel Aragón. Cantos populares”, en *Obra Antropológica*, t. 1 (Lima: Horizonte, 2012), 282.

¹¹ *Ibid.*, 281.

¹² *Ibid.*, 282.

cha amada o deseada y el jilguero (*pichitaka*) era el amante que no cesa de cantar su amor en las mañanas junto a la puerta de la amada.

En los cantos de Kilku Warak'a también hay tortura, miseria, dolor que agitan el mundo interior de quien lo escucha, por ejemplo, el canto “Willkanota”, huayno que crea un escenario de soledad donde el único destinatario de sus cantos es el *Apu Vilcanota*:

<i>Willkanota, riti orcco</i>	Vilcanota cerro de nieve
<i>llapa orccocc jatun Apun</i>	padre de todas las montañas,
<i>chijchiykita jhatarichiy</i>	levanta tu tormenta,
<i>kausayniyta willanaypacc</i>	voy a contarte mi vida.

Precisamente relata la profunda orfandad que vive porque ha perdido a su padre y madre:

<i>Mana mama taytay kanchu</i>	Yo no tengo padres
<i>wawallay niykuwananpac</i>	que me digan ¡hijo mío!,
<i>puna wayran nocca kani</i>	soy el viento de la puna,
<i>waccaspallan purisiani</i>	solo llorando vivo. ¹³

El yo poético con la pérdida de su familia siente la orfandad de mundo, el destinatario de este canto dolido es un *Apu*, un poderoso que puede escuchar a sus hijos.

Hoy en día, sus huaynos se siguen cantando. Hasta su poesía es llevada al canto, como el famoso poema “Puma” que canta Manuelcha Prado, otro *saqra* (diablo) de la música andina, pero esta vez ya no con charango sino con guitarra. Recordemos que el propio Andrés Alencastre interpretaba sus huaynos y se incluía en sus representaciones teatrales, entonces el canto fue otro ramal deslumbrante de su obra artística.

¹³ Arguedas, *Obra antropológica*, t. 4 (Lima: Horizonte, 2012), 282.

Precisamente, su teatro alcanza expansión internacional debido a su calidad, ya que son estudiados y traducidos al francés por Georges Dumézil y publicados en el *Journal de la Société des Americanistes* (París 1953), en especial, las piezas *C'allakuy* y *El pongo Killkito*,¹⁴ en ese mismo número de la revista aparecen dos poemas “Hombre” y “Madre”, en quechua y español, mas no en francés. Estas piezas teatrales fueron motivadas desde su juventud: “Mis pupilas juveniles vieron que el mundo que me rodeaba era un vasto escenario, los hombres actores tragicómicos, y yo, un observador dolorido hasta el núcleo del corazón. Con estos poderosos estímulos del espíritu forjé el teatro que mis ojos contemplaron y mi sensibilidad captó”.¹⁵ Muy temprano ingresa a este universo literario Alencastre. Formó un grupo teatral que durante diez años recorrió los Andes,¹⁶ sus piezas se representaron en las ciudades de Cusco, Arequipa, Puno y Sicuani, donde él mismo interpreta a sus personajes.

Su libro *Dramas y comedias del Ande* recoge cinco piezas teatrales: *Los arrieros*, *C'allakuy*, *El Ayllu de Qhapatinta*, *El pongo Killkito*, *Los cumpleaños de Catita*. De estas cinco obras, la que mayor éxito tuvo fue *C'allakuy*, la cual, como señala Zoila Mendoza, tiene una trama paradójica porque representa la denuncia de los abusos de un gamonal y el asesinato del terrateniente por parte de los campesinos, cosa que años más tarde ocurrirá con su vida.¹⁷ La otra pieza que logra difusión internacional es *El pongo Killkito*, que también se traduce al francés, la cual es representada, según Dumézil, en Sacsayhuamán en 1934 durante las celebraciones de los 400 años de la fundación española de

¹⁴ Alencastre, *Drama y comedias del Ande* (Cuzco: Garcilaso, 1955), 3.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ Dumézil, “Deux pièces...”, 1.

¹⁷ Zoila Silvia del Rosario Mendoza Beoutis, *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006).

Cusco. En ella, el propio Alencastre representa el papel del Killkito,¹⁸ quien es un personaje pícaro que con habilidad logra enamorar a la hija del patrón. Alencastre fue un gran actor, expresa Arguedas que Kilku Warak'a tenía una gran capacidad de improvisar historias, casos humorísticos, jocosos, y hacer reír plenamente a indios y mestizos, reconoce que no había visto ningún público tan apasionado e identificado con el autor y actor que era, creando un clima de fiesta y comprensión, porque “Kilku Warak'a improvisaba siempre en quechua; en estos casos en el quechua amestizado de las ciudades. El quechua posee infinitos recursos para lo humorístico y lo jocosos. Comprendí, entonces, que no había conocido otro caso de creador que poseyera en tal grado el idioma quechua”.¹⁹ Arguedas rescata el carácter multifacético de Alencastre, dominador también del Charango y el *Pinkullo*.

Andrés Alencastre fue un gran difusor de la lengua quechua, sobre ella reflexionó, escribió y enseñó. Dentro de sus publicaciones destacan tres puntuales artículos: “Lecciones de quechua”,²⁰ “La influencia del quechua en el castellano de América”,²¹ *Método sencillo para aprender el idioma quechua*,²² además propone lo que denomina “Idioma Peruano”, el cual está integrado por las hibridaciones idiomáticas del quechua, el aymara y el español, así afirma que “Se ha constatado que a través de cuatro siglos y más de coexistencia, el castellano y el quechua, sobre todo, han amalgamado sus elementos idiomáticos y en este fenómeno de contaminación lingüística, han intervenido también el Aymara y los modismos locales que existen a lo largo del país”.²³ Esta modalidad

¹⁸ Dumézil, “Deux pièces”, 1-82.

¹⁹ Arguedas, *Obra antropológica* t. 3, (Lima: Horizonte, 2012), 305.

²⁰ Alencastre, “Lecciones de quechua”, *Revista Universitaria* (1950).

²¹ Alencastre, “La influencia del quechua en el castellano de América”, *Revista Universitaria*, núm. 122-125 (1962).

²² Alencastre, *Método sencillo para aprender el idioma quechua* (Cusco: Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, 1972).

²³ Andrés Alencastre Gutiérrez, “Escritura fonética del quechua y del aimara”, *Revista Universitaria* XLIII 106, núm. 1 (1954): 4.

del castellano peruano subsiste a pesar de los esfuerzos de depuración de las escuelas, colegios y universidades, expresión verbal del contacto de lenguas que fue denominada como “castellano andino” por Alberto Escobar, concepto que expresa la mezcla entre el quechua y el español y que Alencastre denomina “Idioma Peruano”. En esta línea de autoridad del idioma originario, José María Arguedas ha expresado su admiración por Kilku Warak'a, ya que hacía un uso depurado del quechua nativo en sus composiciones líricas.

Andrés Alencastre y José María Arguedas cultivaron una hermosa amistad, ellos se conocieron en Sicuani (Cusco), fueron presentados por su hermano Antonio Alencastre. Cuando Arguedas se casó en esta ciudad con Celia Bustamante, Andrés Alencastre fue el padrino del matrimonio y su hermano Antonio, testigo. Además, Arguedas acompañaba a Kilku en sus giras teatrales.²⁴

Dos premios de poesía quechua fueron relevantes en la vida de Kilku Warak'a, el primero en 1951, cuando ganó el concurso en Cochabamba (Bolivia) y le otorgaron la “Ulala de Oro”, al reconocer la calidad de su poema “Illimani”. Al año siguiente aparece la versión bilingüe, realizada por el propio Andrés Alencastre, en la *Revista del Instituto Americano de Arte* con la siguiente nota:

Este canto épico escrito en el idioma quechua no es solamente una curiosidad lingüística; es, además, una vigorosa invocación panteísta a la raza autóctona simbolizada en el Illimani. En el Concurso de Literatura Quechua organizado para los países donde se habla ese idioma, por la Sociedad de Escritores y Artistas de Cochabamba (Bolivia) obtuvo el Primer Premio de Poesía, galardonada con una Ulala de oro, en el mes de junio de 1951. Publicamos la versión española hecha por el autor.²⁵

²⁴ Alencastre Calderón, *Testimonio...*, 403-408.

²⁵ Andrés Alencastre Gutiérrez, “Illimani”, *Revista del Instituto Americano de Arte* VI, núm. 7 (1957): 154.

En 1957, la *Revista del Instituto Americano de Arte* (Cusco) convocó a un concurso de poesía quechua con el tema “Canto a la Belleza Indígena”, en la nota, firmada por N. de la D., se escribe:

En esta oportunidad, el jurado Calificador designado por el Instituto que estuvo integrado por calificados cultores del idioma nativo, otorgó el Premio Único consistente en un *Ñuccho* de oro y Mil soles a la hermosa composición firmada por nuestro magnífico poeta quechua Andrés Alencastre Gutiérrez, Kilku Warak'a, titulada “Inka Ususi” (hija del Inca).²⁶

Este poema, y otros de Alencastre, se publican en 1958, acompañan también en el “Cuaderno de la poesía quechua” otros poetas quechuas.

El poeta Kilku Warak'a desde muy temprano fue distinguido por José María Arguedas, quien resaltaba el magnífico uso del quechua que poseía Kilku Warak'a, valoraba sobre todo su primera poesía, que correspondía a *Taki parwa*. Destaca también el valor de la calidad del poema “Illimani”, que lleva a traducirlo, además recoge su poesía en antologías donde se da cuenta de la calidad del poeta. Otro escritor que, en forma muy temprana, valoró la poesía de Kilku Warak'a, fue Edmundo Bendezú, quien en su libro *La otra literatura* considera que *Taki parwa* expresa el indigenismo. A estos estudios debemos sumar los realizados por Enrique Rosas Paravicino.²⁷ Además de la tesis doctoral dedicada exclusivamente a *Yawar para*, de Roxana Quispe, quien en su tesis “Transfiguración y singularidad en el mundo poético quechua del harawi cusqueño de Andrés Alencastre Gutiérrez, Kilku Warak'a”²⁸ analiza el poemario considerando nociones andinas que se desprenden del propio poemario, a ello se suman sus dos artículos,

²⁶ Andrés Alencastre Gutiérrez, “Inka Ususi”, “Huarma sipas”, “Munay ñust'a”, *Revista del Instituto Americano de Arte* VIII, núm. 8 (1958): 120.

²⁷ Rosas Paravicino, *Elogio...*

²⁸ Roxana Quispe Collantes. “Llanto de sangre, transfiguración y singularidad en el mundo poético quechua del harawi cusqueño de Andrés Alencastre Gutiérrez, Kilku Warak'aq”. Tesis doctoral (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019).

siempre dedicados a la poesía de Kilku Warak'a. También mencionamos el artículo: "Wakch'a: orfandad de mundo en la poesía de Kilku Warak'a".²⁹

Kilku Warak'a tuvo una activa participación cultural internacional. Participa en varios países del mundo impartiendo su saber sobre la literatura nativa en Chile, Bolivia, Argentina, México y otros. Tal como registra el poeta Odi Gonzales: "Son memorables sus participaciones como expositor en el Congreso Internacional de Lingüística realizado en Bucarest, en Quebec con el tema 'Interacción idiomática quechua-castellano', o su comentada conferencia en quechua en la radio y tv de Moscú en 1968".³⁰

Kilku Warak'a o Andrés Alencastre Gutiérrez murió trágicamente, asesinado en Pacobamba a los setenta y cinco años, sobre su muerte transcribimos un testimonio donde representa la imagen de Kilku Warak'a.

Muchas veces en los carnavales de Layo y en su pueblo de Descanso, Andrés Alencastre animaba las fiestas... cantaba y arengaba en quechua a sus "hijos", los campesinos, que eran también muchas veces sus compadres y ahijados. "Amarraba a las jovencitas" [...] para bailar. Enseñaba cómo se hacían las fiestas y las ceremonias. Quería a su tierra y a su pueblo, el Descanso, que formó apiadado del cansancio de los viajeros, campesinos ganaderos de las alturas que iban al cambio (trueque) en Checca, Langui y por supuesto, Sicuani. En su casa, en el Tambo, de una estancia formó un pueblo para los peregrinos. Ahí vendía y regalaba sus casitas y las tierras a todos sus ahijados. Todos dependían de él y él velaba por todos, arreglando pleitos entre pobladores, diciendo a sus ahijados que no se embriagaran y que respetaran a sus esposas. Un día, dicen que dijo

²⁹ Mauro Mamani Macedo, "Wakch'a: la orfandad del mundo en la poesía quechua de Kilku Waraka", *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 42, 2021.

³⁰ Odi Gonzales, "Los lenguajes de Killku Warak'a", en *Kilku Warak'a, Taki parwa. 22 poemas* (Cusco: Biblioteca Municipal del Cusco, 1999), 15.

que cuando muriera deberían poner su corazón en el centro de la plaza del Descanso, con una leyenda que dijera:

Descanso, tierra mía,
en el centro de tu anchura,
deposito mi corazón
para que te sirva de guía.

Su muerte fue por manos de un "ahijado que no sabía lo que hacía", empujado por abogados y jueces le dijeron: "Ustedes lo van a matar a este hombre!". Una semana antes de morir en esa casita donde alguna vez se le viera, siempre "solito", había dicho que moriría en su tierra, en su casa, donde dejaría su corazón para siempre, como dice su verso. Así había predicho, adivinando el viejito su muerte. ¿Pero cómo lo va a matar un ahijado si todos sus ahijados tienen tierras y respeto por él? Seguro, lo han tomado como un SÍMBOLO, como a un "hombre principal", y por su propia voluntad habría pedido que dejen su corazón en su tierra, como un pago a la santa madre de la vida. Para vivificar en ella como el pago de los carnavales. "Eso — dicen — han podido hacerle al viejito Alencastre". No hay pues otra explicación.³¹

La primera parte de este testimonio y visión concuerda con la presentada por Kilku Warak'a en su libro *Kundurkanki*, donde escribe todas las gestiones que realizó para lograr la creación de un pueblo, el cual era su objetivo. En este cometido se puede apreciar el cariño a la tierra que defiende, de allí que el epitafio y la lectura ritual del testimonio que se presenta estén interrelacionados y guarden correspondencia.

En resumen, la vida y obra de Kilku Warak'a es compleja y rica. Por este tránsito de su vida, actualmente un colegio lleva su nombre: "Institución educativa Andrés Alencastre Gutiérrez", del poblado El Descanso, que fundó, ubicado en el distrito de Kundurkanki, provincia

³¹ Roland Anrup, *El taita y el toro* (Estocolmo: Universidad de Gotemburgo/Universidad de Estocolmo, 1990), 216-217.

de Canas, en la región del Cusco. En su obra se destaca su calidad de creador e intérprete de huaynos, así como en sus obras dramáticas reunidas en un solo libro, pero, sobre todo, destaca en la poesía quechua: Kilku Warak'a es un poeta quechua mayor.

KILKU WARAK'A: POETA QUECHUA FUNDACIONAL

El corpus de la poesía de Warak'a es considerable, fundamentalmente está conformado por setenta y seis poemas repartidos en cuatro libros: *Taki parwa*, *Taki ruru*, *Yawar para* y *Qori hamanaq'ay*. Sin embargo, debemos anotar que existen algunos poemas que no han sido recogidos en algún libro o los incorporó con modificaciones, estos salieron editados en revistas, periódicos o antologías. Por ejemplo, junto al poema "Inka Ususi", ganador del *Ñukchu* de oro en 1947, se publica "Munay ñusta", que se recoge en el poemario *Taki ruru*. Pero también encontramos el poema "Huarma sipas", editado en la *Revista del Instituto Americano del Arte-Cuzco*,³² no obstante, notamos una escritura diferente a la del poema ganador, puede tratarse de un error del editor o de la utilización de un registro distinto por parte del autor, tal como se advierte en su último libro y en otros poemas sueltos. Asimismo, "Unancha" se recoge en *Poesía peruana. Antología general. Poesía aborigen y tradición popular*,³³ si bien en el poemario *Yawar para* existe un poema "Perú unancay", se trata de un poema diferente. Un poema en español, "Síntesis del idilio", antecede y resume el largo poema de épico amor "Willaca waman". A ello, se suma el poema "Ariqhipa", publicado en el diario *El Pueblo*, Arequipa, el 8 de agosto de 1965.

Debemos anotar también que en sus libros existen poemas que se repiten en cuanto al tema y título, pero que tienen otro tratamiento

³² Alencastre, "Inka Ususi...", 123-125.

³³ Kilku Warak'a, "Unancha", en *Poesía peruana antología general. Poesía aborigen y tradición popular*, ed. por Alejandro Romualdo, t. 1 (Lima: Educando, 1984), 315-316.

poético, como es el caso de los poemas dedicados a Tupac Amaru y Machu Picchu, los primeros son breves y de alta calidad lírica, mientras que los segundos proporcionan mayores detalles del referente; sin embargo, la extensión mantiene el ritmo verbal y el impacto de las imágenes poéticas.

En su obra poética, la ciudad del Cusco tiene un espacio privilegiado. Los poemas dedicados a Kawide, Pachacutec en *Yawar Waqa*, refieren esta intensidad poética; también encontramos poemas que se dedican a la ciudad de piedra, Machu Picchu, o al Qorikancha, el recinto de oro, la casa de los dioses andinos.

Las mujeres y hombres de Cusco son motivos poéticos tal como se representa en los poemas "Qusquruna", "Qusqu sipas", "Qusqu curin" o del propio Cusco "Qusqu Mama", "Hatun Qusqu". "Qusqu napaykuy", "Qusqu waqashan", a través de la caracterización de sus personajes y pueblos va configurando una identidad del Cusco que se ve fortalecida por su pasado, en ellos siempre deja ver un correlato entre la religiosidad, lo mítico y lo histórico, esto para afirmar la identidad de su pueblo.

El Cusco de su tiempo es representado a través de los hechos políticos, sociales, o visitas singulares. Como la visita del poeta Pablo Neruda al Cusco quien, en 1947, llegó al Perú, subió a la ciudadela de Machu Picchu y le compuso un poema que incluye en su libro *Canto General*; en este mismo sentido, se encuentra la valoración de líderes culturales como Eustaquio K'allata, seudónimo de Román Saavedra, impulsor de la revista vanguardista cusqueña *Kuntur* (1927-1928), poeta que nació en Puno en 1902 y murió en Cusco en 1978, autor de *Estepa en llamas y otros cuentos*.³⁴

La poesía de Warak'a también es contextual a su época, pues representa a hombres y mujeres y realidades de su tiempo, por ejemplo, sucesos sociales como la explotación de las riquezas de las tierras andinas o amazónicas donde los hombres van a morir en su trabajo,

³⁴ Román Saavedra, *Estepa en llamas y otros cuentos* (Arica: Kuntur, 1973).

también representa a los acontecimientos naturales como el terremoto que sucedió en Áncash, específicamente en Yungay el 31 de mayo de 1970 cuando, producto del sismo, cayó un aluvión que sepultó a la ciudad, así lo representa en el largo poema "Aqoyraki" (Calamidad, tragedia, cataclismo) que aparece en su poemario Qory Hamank'ay (1980), o la inundación de Sicuani, en el poema "Sikuwanitan unu millp'un" (Inundación de Sicuani), o el terremoto de Cusco que se dio el 21 de mayo de 1950, representado en el poema "Pacachapciy", estos dos últimos poemas incluidos en el poemario *Taki parwa*.

En su poesía encontramos líneas frecuentes como la religiosidad andina, cuyos dioses andinos participan en la vida de los hombres, por otra parte, los animales y plantas divinas cumplen la función de ser señaleros; la orfandad del mundo es representada mediante el estado *wakch'a*, que hace referencia a cuando se pierde a la familia, al pueblo y a los dioses; el amor andino se simboliza en los diversos momentos de sus rituales amatorios; la familia (*ayllu*) se plasma a través de los pueblos andinos con su organización política y religiosa; las grandes transformaciones de tiempo y mundo, leído dentro de la concepción andina de *pachacutiy*; los levantamientos de los pueblos quienes emprenden las batallas por su liberación.

La representación de la puna como espacio complejo y difícil de habitar, pero que resuelve con sencillez estas acciones penosas cuando los *runakuna* (los hombres que viven en las alturas) deciden asumirlas y enfrentarlas, ellos con su coraje parecen vencerlo todo, porque en estos lugares es común desafiar a la muerte, como el caso de las fiestas del Ch'iyaraji donde cada 20 de enero se producen las batallas rituales para regular la vida de los pueblos de las provincias altas de Cusco como Canas, también dentro de la caracterización de los personajes fieros como *chucu maqta* o el hombre de Chumbivilcas, tal como se representa en su poesía, un ser solitario que recorre las punas sembrando temores, personaje que en la poesía andina tiene un extensa representación en quechua, aymara y en español.

A las revueltas sociales que surgieron en los pueblos de Cusco y que tienen como símbolo a Tupac Amaru, quien lideró un levantamiento contra la opresión de la corona española, Kilku Warak'a les dedica dos poemas en dos libros (*Taki parwa* y *Qori hamanq'ay*) para representar esta gesta histórica.

La poesía quechua de Kilku Warak'a permite apreciar al Perú profundo, sentir el fervor por la religiosidad andina, la celebración del amor, la fría tristeza andina, su fuerza para levantarse y cambiar mundos, pero también en su poesía se encuentra la historia y la memoria reciente, porque hace dialogar estas dos series: historia y literatura, así, hay una vertiente de su poesía que camina al ritmo del tiempo, en el que está latente siempre el "pasado que no pasa".

Su poesía orgánica se compone de cuatro poemarios: *Taki parwa*, *Taki ruru*, *Yawar para* y *Qori hamanq'ay*. Los tres primeros fueron publicados sólo en quechua, el cuarto en edición bilingüe, traducido por el propio autor. No obstante, es necesario precisar que antes de la edición del libro *Taki parwa* se publicaron poemas con traducción en revistas tanto del Perú como del extranjero.

Sobre la traducción de su poesía encontramos a José María Arguedas, quien ha problematizado el proceso de la traducción de los poemas de Kilku Warak'a. Al respecto manifiesta la dificultad de traducirlo debido al uso de un quechua depurado, precisamente traduce poemas del primer libro y es el que más celebra, por ejemplo, el gran "Illimani", aunque no logra completar la traducción de todo el poema. Odi Gonzales traduce veintidós poemas del *Taki parwa*, los publica con una introducción y notas,³⁵ este es el trabajo más extenso y que ha servido a los acercamientos a la poesía de Kilku Warak'a. Jesús Lara, el estudioso boliviano de la literatura quechua, incorpora poemas de Warak'a en sus libros, a ellos se suma Roxana Quispe Collantes, quien traduce poemas del *Yawar para*, además debemos reconocer las tra-

³⁵ Gonzales, "Los dos lenguajes del Kilku Warak'a...".

ducciones hechas por el propio autor. Actualmente, no se conoce la publicación de un libro que se haya traducido en su totalidad. Para el estudio de su poesía hemos traducido la totalidad de la obra poética de Kilku Warak'a, que nos ha permitido lograr un mayor conocimiento del mundo representado y, sobre todo, contribuido notablemente con la interpretación de los poemas.³⁶

Para José María Arguedas, *Taki parwa* fue un momento singular en la poesía de Alencastre; pues, cuando se publica su segundo libro, *Taki ruru* (semilla del canto), encuentra a un poeta más preocupado en demostrar el dominio del idioma y la riqueza expresiva del quechua, por lo que se convierte en un cuidadoso compositor, que pierde un vínculo inmediato con su referente: la aldea. Por lo que su segundo libro es más épico, anula la espontaneidad, la hondura, la orfandad, el desamparo, la ternura, el desgarrador dolor que sí se encuentra en *Taki parwa*, por ser un poemario más sincero y de estrecha vinculación con su comunidad. Considera Arguedas que en este libro “figuran poemas de alta retórica, trabajos que contienen un alarde de las insospechadas posibilidades del idioma para la descripción e interpretación, *Taki parwa* constituye así un documento de tan alto valor poético, como lingüístico y social”.³⁷ En él, se perciben los ritmos andinos,³⁷ las palabras que nos remiten a una ontología quechua propia y antigua; sus personajes, como el puma, el cóndor, el *apu*, los ríos y las flores son utilizados con pertinencia indígena.

Para dar muestra de esta complejidad, Arguedas ensaya una interpretación (traducción) del título del primer libro de Kilku Warak'a:

³⁶ La labor de traducción no es un acto solitario sino comunal, por ello aquí debo agradecer el apoyo de Óscar Huamán Águila, Carlos Huamán López y nuestros hermanos y hermanas de Cusco quienes leyeron y escucharon nuestras propuestas y generosamente nos sugirieron correcciones.

³⁷ Arguedas, *Obra antropológica* t. 7 (Lima: Horizonte, 2012), 39-43.

El título cautivó al lector de sensibilidad indígena. “Parwa” es el nombre propio de la flor del maíz, de ese penacho gris blanco, jaspeado, en que remata la planta. La adoración que sienten los indios, y los otros hombres de la sierra, por esta flor sin brillo, de blanda luz, se sustenta no solo en la particular belleza de las parwas que danzan tan leve y musicalmente en la cima de los maizales —una música armonizada por la naturaleza con el ruido de las hojas—; la adoración a la flor es parte que se tiene por el fruto antiguo, por el cereal milenario que ha alimentado al hombre americano desde sus orígenes. “Taki” sabemos lo que significa: canto y danza. “Taki parwa” es una frase casi intraducible. Puede explicársele como he intentado hacerlo, pero no es posible una traducción fiel y exacta. No significa canto al maíz, sino canto como la flor del maíz; pero flor del maíz es la más pobre traducción que puede hacerse de “parwa”. Parwa es el único nombre propio de la flor en quechua y está cargado de sentido musical y religioso. La lengua muy evolucionada, con siglos de servicio prestados a la razón, desmaya, se descarna de mucho de los más trascendentes valores humanos, es gracias a la “luz” a las necesidades del pensamiento.³⁸

Esta planta dios en el poema tendrá diversas representaciones, por ejemplo, se utilizará sobre todo para referirse a la unión, tanto para grupos reducidos como la familia, como para grupos mayores como el pueblo. Para ello, establece la figura del choclo, donde cada uno de sus apretados granos da cuenta de la unión que debe existir entre los miembros de una familia, porque el choclo es la familia unida con todos sus granos, pero cuando empieza a perder a uno de sus miembros estos deben apretarse fuerte para apoyarse unos a otros, del mismo modo cuando se tiene que luchar en contra de las injusticias, transmite la idea de que los hombres deben ver el aprendizaje de la planta, es decir, deben unirse para luchar contra los abusos y buscar una vida más justa. Ser familia, ser pueblo-choclo es mantener la fuerza de la unidad para vencer.

³⁸ Arguedas, *Obra...* t. 3, 297.

En este poemario, *Taki parwa*, el amor por su pueblo es plenamente representado en su poesía, ya que existen varias referencias al lugar donde nació (Layo), así les dedica poemas a sus pueblos, a los personajes que lo representan, a la familia, a la muerte que cargó a su padre; la muerte siempre está presente en forma de una nube negra o como aves pregonadoras de calamidades.

Los poetas andinos que se expresan en lenguas nativas como el quechua y el aymara tratan de representar la vida de este universo donde la naturaleza cumple un papel fundamental, porque se concibe no como un escenario sino como un ser en pleno dinamismo con quien la interacción es permanente. Kilku Warak'a muestra el conocimiento del referente andino en la poesía escrita en *Taki parwa*, porque es una poesía que muestra la riqueza y complejidad del mundo andino.

Taki ruru (1964) (*Canto del fruto*) es el segundo poemario. Cuenta con un enfoque más histórico, profundiza lo inkaico. Se compone de 31 poemas, donde se ocupa fundamentalmente del tiempo de los inkas, de esta forma podemos encontrar poemas como "Inka ususi", "Awqa puriq", "Munay ñusta", "Ñusta", "Pachakutiq", "Quyallaypa", "Machupikcu". En ellos se refiere al incanato, pero sobre todo muestra a la ciudadela de Machu Picchu y la época del Tawantinsuyo. Existe una celebración a uno de los gobernadores más destacados que tuvo el imperio: Pachauteq. También trata de personajes como la *ñusta*, la *qoya* y el *inka*. En esta misma línea se ocupa de las deidades andinas como el *Kuntur*, a quien le dedica dos poemas, "Apu kuntur", "Kuntur". De igual manera, incluye poemas dedicados a otros animalitos, como "Wik'uñaallay", que es un poema muy tierno. También dedica un poema a la deidad de la luna, "Mama killa Unqun", y al rayo, "Illapaq curin", donde el yo poético destaca su estirpe de soledad y sufrimiento. Uno de los temas con los cuales está más vinculado es la tierra, la chacra y, en ellas, el cultivo del maíz, por esta razón le escribe un poema a esta planta dios: "Sara Mama". Por otro lado, la ciudad a quien más dedica sus poemas es a Cusco, en el poemario se encuentran dos:

"Quscu Napaykuy", "Qusqu mama". Un tema transversal en su obra es el amor (*kuyay*), así los poemas "Urpicalla", "Yanancakuy", se detienen para celebrar este sentimiento. También existen poemas que representan la relación familiar, "Wawqillay", que ratifica la nostalgia por la familia unida, porque su representación fundamentalmente es la de una familia disgregada, con padres muertos o hermanos extraviados.

En la ciudad de Kanas (Cusco) se practican los rituales del *Chiara-je*. Kilku Warak'a es uno de esos poetas que participó en estos rituales, también ha investigado el tema del enfrentamiento de los pueblos con fines de regulación social. En el discurso poético escribe el poema "C'iyaraji", que toma el referente histórico y social de estos pueblos y actúa como una memoria alterna, ya que representa los distintos momentos y fines de los enfrentamientos.

Lo dominante en cuanto a la composición de las estrofas es su carácter binario, siempre es el par, así son los cuartetos y los sextetos. Dentro de ellos, los cuartetos son los más frecuentes, siguen los sextetos. Las estrofas impares son menos frecuentes, en el libro existe un poema escrito en tercetos y otro con cinco versos. Es frecuente la escritura del verso corto, sólo en casos muy excepcionales pasa a los versos extensos. En ellos siempre busca encontrar rima, pues existen los finales de los versos con sonidos similares, aunque no siempre lo cumple. También existe un ritmo sostenido propenso a la canción, de allí que sus poemas fácilmente pueden ser cantados.

Yawar para (1967) (Lluvia de sangre) es un poemario que se compone de cuarenta y dos poemas donde trata temas diversos. En él ahonda sobre la historia social, como la crítica a la explotación minera, pero también sobre el proceso de vida del hombre en el Ande. Poetiza la religión andina, donde representa a los *apus* como "Yawarqota", "Willkanuta". Cusco es una ciudad a la que sigue cantando: "Qusqu curin" (Hijo del Cusco), siempre busca conectar esta ciudad con el imperio incaico tal como ocurre con el poema "Qusqun waqashan". Existen dos poemas dedicados al saber, al hombre que sabe. "Hamawt'a" y

“Hamawt'aq wañuynin”. El tema del daño, el dolor y la muerte también está presente en “Wañuy”. Asimismo, encontramos un poema de gran intensidad lírica: “Antawara”, en el que representa el tiempo del atardecer, y se conecta con la época incaica. A su vez, a “Qorikanca” tiene la intención de representar la memoria alterna a los sentires de esa época, sobre todo el panteón andino, ya que allí se reúnen las diversas divinidades del incanato. Uno de los instrumentos que está vinculado a las prácticas sociales se encuentra en el poema “Warak'a”, asociada con el sentido de la vida que circula dentro del hombre al usar este instrumento.

Este poemario es el más contemporáneo por los hechos y sucesos que representa, además del tratamiento de temas como la injusticia, por ello sus poemas proponen o esperan cambios sociales; así, a través de su poesía, busca denunciar la explotación cruda que sufren los indios que van a la mina, donde encuentran la muerte. En esta línea de representación también tenemos al poema “Perú *unancay*”, un poema que reconoce el tiempo actual, es decir, reconoce al Perú político que tiene como representación simbólica a la bandera peruana.

Qori hamanaq'ay (1980) (*Azucena de oro*) es el único poemario bilingüe, también cambia la forma de escribir que presentó en los tres primeros poemarios. Está compuesto de tres largos poemas, los dos iniciales tienen un seudónimo. Es el poemario más extenso y en él se encuentran los poemas más largos escritos por Kilku Warak'a, sobre todo el último.

El primer poema trata de “Tupaq Amaru”, escribe al pie del poema el seudónimo de Auki Runa, es decir, hay un seudónimo particular para el poema, es como si convocara un nombre para asumir este canto específico. Awki Runa significa el ancestro familiar, de esta forma vincula tiempo y seudónimo. Es un poema narrativo que trata en extenso sobre la gesta de Túpac Amaru quien recibió el auxilio de las plantas y animales, y cómo todos comunamente emprenden la rebelión. El segundo poema, “Aqoyraki”, tiene como seudónimo Atuspa-

ria y trata de la destrucción del pueblo de Yungay, resultado del aluvión, aquí también convoca a un nombre contextual para usarlo como seudónimo, “Atusparia”, el líder andino Pedro Pablo Atusparia, quien dirigió los levantamientos en la región de Áncash. El tercer poema, “Willca waman”, es el más extenso que ha escrito Kilku Warak'a, es una larga historia de amor, un amor de leyenda, de sacrificio. Es un poema de más de mil versos dedicados a cantar el amor de un joven halcón.

Este poema muestra el conocimiento de la cosmovisión andina, a la par, está atento a los procesos sociales que son representados en su poesía, por ejemplo, las condiciones de pobreza y la explotación de la riqueza en las que el hombre del Ande vive y muere, también las costumbres de vida como el amor en los Andes, los personajes típicamente andinos que despliegan su vida en este espacio de alturas. Es un poema narrativo cuya historia relata epicidad.

Este poema lleva una introducción escrita en español. Si bien es parte preambular del largo poema, es con exactitud un resumen del poema, de allí el título “Síntesis del idilio”, compuesto por doce versos distribuidos en tres cuartetos. Compendio de la gran historia de amor con su final trágico, ya que la flor amada y el amador halcón mueren, tal vez estos serían los únicos versos escritos sólo en español por Kilku Warak'a, ya que no hemos encontrado otro poema solamente escrito en español, en los cantos sí encontramos versiones nada más en español.

La poesía de Kilku Warak'a muestra originalidad en el uso del quechua, recordemos que Arguedas destacaba esta capacidad de dominio, por ello a sus obras las vinculaba a las primeras producciones en quechua, por ejemplo, a la escritura del *Ollantay*. Este poeta nos ha dejado una obra poética extensa y de gran calidad lírica. Consideramos que para el estudio de su poesía es necesario ubicarnos en el contexto andino, asimilar su cosmovisión y recurrir a las categorías culturales andinas como *pacha*, *pachakutiy*, *kawsay*, *yanantin*, *wakch'a*, así como la reflexión sobre las formas de la poesía quechua. A ello suma

la reflexión teórica respecto de la poesía universal, porque creemos que existen categorías que pueden aclimatarse para poder analizar e interpretar poesía distante del lugar donde se produjeron éstas, siempre reconociendo que la poesía quechua tiene su propia naturaleza, por lo que exige un conjunto nocional propio que permita preservar los sentidos contextuales fijados en el poema.



II. Qorikancha: las divinidades andinas

La poesía de Kilku Warak'a considera la cosmovisión andina, en especial la religiosidad. En los diversos temas que trata están presentes los dioses andinos: en la orfandad del hombre, en los amores de los jóvenes, la celebración de la visita de un poeta, las rebeliones de los hombres contra las injusticias, como la emprendida por Túpac Amaru, en la construcción de las ciudades como Machu Picchu o Cusco, en las calamidades que sufren los pueblos o en la destrucción de sus ciudades, como ocurre cuando se produjeron los terremotos en Cusco o el aluvión de Yungay (Áncash), siempre están los dioses andinos representados en forma ejemplar, también como seres poderosos a quienes se les pide auxilio o como divinidades castigadoras.

Estas constantes referencias a los dioses en la poesía de Kilku Warak'a configuran una poesía ritual, ya que encontramos poemas que siguen la estructura de los himnos antiguos interpretados en los rituales andinos dedicados a sus divinidades. Al conjunto de divinidades representadas en sus poemarios las ubicamos en las diferentes *pachas* andinas: *Hanan Pacha*: sol (*Inti*), la luna (*Killa*), las estrellas (*Koyllurkuna*), el rayo (*Illapa*); divinidades del *kay pacha* como las montañas sagradas (*Apukuna*), las cataratas (*Pakchas*), y del *uku pacha* como las lagunas (*Mama qucha*). Algunas deidades tienen un poema completo, otras son mencionadas dentro de los poemas siempre con la connotación divina. Los poemas que se refieren directamente a las deidades andinas son "Illapa" (Rayo), "Intillay" (mi sol), "Qulqi phaqa", (Ca-

tarata de plata), “Illimani”, “Mamaquca” (Madre laguna), “Kuntur”, “Sara Mama”, entre otros. También existen poemas a divinidades referidas sólo en versos o estrofas. En la revisión encontramos que la divinidad a quien más toma como referente poético es al dios montaña, al *Apu*, a los cerros o macizos poderosos como el Illimani, Ausangate, Vilcanota.

MAÑAYKUKUY: INVOCACIÓN
A LAS DIVINIDADES ANDINAS

En la poesía quechua se suelen hacer invocaciones antes de iniciar con el desarrollo de su canto, es como un llamado a la inspiración, pero también como un permiso que piden los poetas antes empezar a decir su poema, en este contexto radica la ritualidad andina, para que la luz de los nevados llegue a su cabeza y pueda aclarar su palabra y su canto. Así lo encontramos al inicio del poemario *Pakasqa takiyniykuna* (*Mis cantos ocultos*) (2009) de Feliciano Padilla. “Haykurina”, así pide al *Apu Qullana*, *Apu Illimani*, *Illampu*, *Apu Khunurana*, *Allin Qhapaq*, *Salqantay*, *Misti*, *Wisk'achani*, que son las deidades que se encuentran ubicadas en la región del sur y, mayormente, en el altiplano del Perú y Bolivia. Es como un acto ritual que realiza el poeta antes de iniciar la escritura o la interpretación de sus cantos o poemas, esta parte siempre precede al poema o al libro. El hablante lírico ritual les pide a sus divinidades: “Unanchaykuwallayki... (Sigan bendiciéndonos)”, para que con su permiso pueda emprender el despliegue de su poema o poemario. “Amachaykuwallayku... (sigan protegiéndonos)”, así protege al poeta y a la calidad de su poesía. Con estas dos palabras-ruego que connotan religiosidad asegura su trabajo el poeta. De este modo, se dirige a sus dioses para informar la procedencia de sus cantos:

Walsirukunaq tullunmanta
takiyniy phuturquspa
sunquykichikpi uyarikuchun

Mi canto que brota
de los huesos de los balseros
se escuche en vuestro corazón.¹

Un canto que se ubica mediante la referencia a los habitantes del lago sagrado, el Titikaka: los balseros, los hombres del lago. Para intensificar la profundidad del canto hace que salga del hueso, de la médula, de lo interior que lo sostiene, esa es la simbolización de la raíz cultural que debe aflorar en el aroma del fruto, es decir, que la ideología del fruto debe tener el sabor de la raíz, y ello tiene que ver con la afirmación de su identidad, de esta forma la profundidad biológica del cuerpo sirve para explicar el carácter raigal de su canto cultural. Luego este enunciador orienta su palabra a los hermanos lectores, pero el pedido enfático está destinado a las divinidades andinas, quienes iluminan su canto. Así su canto tiene dos direcciones: la divinidad, de donde viene su aliento, y los hombres, quienes reciben su creación literaria.

En el caso de Kilku Warak'a, en su poemario *Qori hamanq'ay* (1980), específicamente en el largo poema “Willka Waman”, se encuentran los siguientes versos con el título de “Mañaykukuy” (Invocación).

Laramani Apu / Apu Willkanuta, / Ausangati Apu / Apullay Salqantay; / yanapaykuwaychis // Qankuna qowaychis / kallpata yuyayta, / Willkawanmanta / willarikunaypaq. // Sumaq Pachamama / qhapaq Inti tayta, / mañakuykichismi / chanin hamuyt'ayta // Yuyayta yachayta / qankuna qowaychis, / Willkawanmanta / Willarikunaypaq (Divinidades del Ande: / Laramani, Vilcanota / Ausangati, Salqantay, / Insúflame de inspiración; / Para cantar las hazañas / del que el paternal amor / “Sagrado Halcón” nombró / con acierto y pasión. // Venerada Madre Tierra, / Adorado Padre Sol, / Dadme fuerza y talento / Para narrar con pasión.²

¹ Feliciano Padilla, *Pakasqa takiyniykuna. Mis cantos ocultos* (Lima: Ornitórrinco, 2009), 11 y 67.

² Kilku Warak'a, *Qori hamanq'ay* (Cusco: Instituto Nacional de Cultura Región Cusco, 1980), 1.

Es un inicio ritual que convoca a los dioses mayores para que lo ayuden con la inspiración y talento, sólo de esta forma puede cantar bien su historia, que advierte el compromiso con el que asume el canto de una historia singular y, por extensión, de la forma en que se practica la poesía. Esta invocación a las divinidades andinas es un acto ritual, primero de reconocimiento a las divinidades y luego del grado de responsabilidad con la que se asume la composición de un poema.

Hay dioses mayores a los que convoca, como el Padre Sol (*Inti*), un dios mayor del *Hanan pacha*, también a la madre tierra (*Pachamama*), diosa del *Kay pacha*, entre las dos divinidades conforman una pareja andina que une espacios que articulan su mundo. A ellos implora inteligencia, pensamiento y sabiduría, fortalecido con estos valores puede lograr un canto adecuado al tema, es decir, la poesía no es sólo un talento o inspiración del poeta, sino una confluencia de ayudas, de cooperación de las divinidades. Así, hombre y Dios hacen el poema.

También están nombradas montañas sagradas como el Laramani, Vilcanota, Ausangate y Salqantay, los *apus* mayores de la región Cusco. A ellos les pide ayuda (*yanapay*), y este auxilio tiene que ver con dos capacidades: inteligencia (*yuyay*) y saber (*yachay*), de esta forma sabiduría y lucidez conforman el talento. Esta actitud muestra la responsabilidad con la que asume la tarea de contar la historia amorosa y guerrera de un hijo.

Los actos rituales de invocación a las divinidades que se presentan en la poesía de Kilku Warak'a mantienen similitud con los cantos rituales prehipánicos en cuanto a la forma y disposición, es decir, al inicio del poema se dirigen a las divinidades y luego viene el relato, informe o súplica a las divinidades. Lo que cambia es el contexto histórico, porque los temas que se van tratando en los poemas establecen un diálogo entre la historia, el mito y la religiosidad andina.

QORIKANCHA: TEMPLO DE LOS DIOSES

El Qorikancha es el santuario andino principal de los incas, los otros son Pachacamac en la costa de Lima y la Isla del sol y la luna en el altiplano. El esplendor de Qorikancha ha sido registrado por cronistas como Bernabé Cobo, quien lo describe de esta forma:

El templo más rico, suntuoso y principal que había en este reino era en la ciudad del Cuzco, el cual era tenido por cabeza y metrópoli de su falsa religión y por el santuario de más veneración que tenían estos indios, y como tal era frecuentado de todas las gentes del imperio de los Incas, que por devoción venían a él en romería. Llamábase Coricancha, que quiere decir “casa de oro” por la incomparable riqueza de este metal, el que había enterrado por sus capillas y en las paredes, techo y altares.³

Dos espacios se señalan como cabeza: Cusco y Qorikancha. El primero es la ciudad *chawpi*, centro desde el cual irradiaban los cuatros *suyus* (Tawantinsuyu), la segunda es el centro ceremonial, por ello son Cabeza y Metrópoli. Como reconoce el cronista Bernabé Cobo, precisamente el Qorikancha es el santuario de mayor veneración para los indios (incas). Destaca también el carácter suntuoso como signo de poder, ya que muestra que hay oro en toda la casa, que no es sólo casa de oro, como significa su nombre, sino que este recinto está construido con oro, así se encuentra en sus paredes, techos, altares, capillas.

Qorikancha es el lugar donde se concentraban los dioses andinos. Este sitio cercado de oro está dividido en templos dedicados a los dioses. Por ejemplo, había templos dedicados a la luna, al sol, porque estas dos divinidades eran consideradas como una pareja, por ello se constituían en padres, también existe un templo dedicado al Illapa, dios de la lluvia.

³ Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo* (Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1990), 48-49.

Uno de los cronistas que narra con mayor admiración y esplendor al Qorikancha es fray Martín de Morúa,

El primer ynga que más se esmeró en los sacrificios fue Pacha Cuti Ynga, y por otro nombre Ynga Yupanqui, y dio la orden cómo habían de ofrecer los sacrificios, ilustró y, aun algunos dicen, fundó la Casa del Sol, tan famosa y rica en todo el Reino, llamada Curi Cancha, que significa Patio de Oro, por la mucha abundancia de plata y oro que en ella había. Aun algunos han querido decir que tuvo en ella el Ynga todas la suertes y diferencias, que había en este Reino, de árboles y semillas y animales bravos y domésticos y aves mansas y de rapiña, todas ellas hechas de oro y plata, que, cierto, si ello fue así, no ha habido príncipe, rey ni monarca, desde la creación del mundo acá, que tan rico, precioso y admirable jardín de recreación haya hecho. Los huertos pensiles de Babilonia, uno de los milagros que celebra la Antigüedad, son nada en comparación de este huerto. Todas las siete maravillas del mundo callen y se oculten con silencio para no celebrarse ya sino sólo esta.

Sin [además de] está Casa del Sol hizo otra para la luna, también suntuosísima. Estas eran las huacas principales a quien el Ynga sacrificaba, y a quien tenía hecha estatuas con otra antiquísima, desde el primer Ynga Manco Capac, llamada Huana Cauri.⁴

Desde su memoria histórica, Morúa hace una valoración comparativa del esplendor del Qorikancha con otras maravillas del mundo. Si con Bernabé Cobo leíamos que se construyó toda la casa de oro, en este caso se extiende la composición a los animales, a las plantas, pájaros, árboles, semillas, es decir, todo estaba reproducido en oro. Este asombro que siente lo lleva a compararlo con otras maravillas del mundo y el cronista encuentra que el Qorikancha es superior a todas. Además, precisa Morúa que allí se llevan todas las huacas regionales para que estuviera controladas:

Había juntamente muchos altares con diferentes ídolos y guacas porque tuvieron los Yngas esta orden: que en conquistado una provincia, luego traían consigo la huaca principal que en ella adoraban y reverenciaban, para, con este medio, tener más sujetos a los naturales de aquella provincia, y que della concurriesen al Cuzco, y a aquel famoso templo de todas las naciones de este Reino, con presentes y dones y sacrificios, cada cual a su ídolo y huaca, y así estaban más obedientes a los mandatos del Ynga, y contribuían personas que asistiesen en el templo del Sol, en guarda de su ídolo; y cada año enviaban para sacrificar lo necesario, según el uso y costumbre que cada pueblo tenía, y las cosas que ofrecía a sus ídolos.⁵

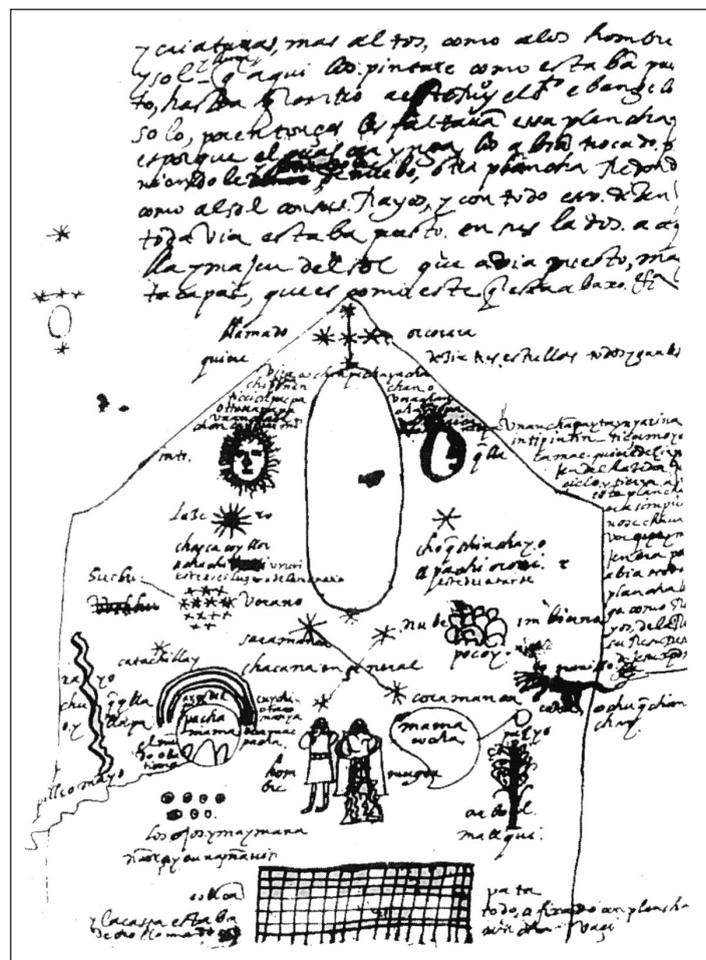
Esta era una estrategia de gobierno de los incas, concentrar las divinidades regionales en un solo lugar sagrado, no desconocerlas sino integrarlas al gobierno de los incas, de tal forma que tenían a las *wak'a* de diversos lugares bajo su dominio, pero también a todos los que la seguían, por ello es que llegaban de sus pueblos alejados a rendir veneración a sus divinidades locales, quienes estaban en el Qorikancha, pero no sólo es la visita a sus dioses sino que en este encuentro también se reconocía el poder de los dioses mayores de los incas.

Al interior del Qorikancha se encontraba una plancha de oro donde se representaron a las divinidades andinas, ésta fue renovada por el inca de Mayta Capac, quien reproduce esta plancha es Juan de Santa Cruz Pachacuti en su *Relación de Antigüedades de este reino del Perú*.

Dicen que hizo renovar aquella plancha que había puesto su bisabuelo, fijándola de nuevo en el lugar donde estaba primero y edificando de nuevo la casa de *coricancha* (y en toda la redonda o rededor de la plancha dicen que puso lo que allá detrás pondré, para que se vea lo de aquellos gentiles). [...] Aquí los pintaré como estaban puestos hasta que entró a este reino el santo evangelio, sólo que para entonces faltaba esa plancha. Y es porque Huáscar inca la había trocado, poniendo y haciendo de nuevo

⁴ Fray Martín de Morúa, *Historia general del Perú* (Madrid: DASTIN, 2001), 430-431.

⁵ Morúa, *Historia...*, 431.



Fuente: Juan de Santa Cruz Pachacuti, *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú* (Lima: FCE, 1995), 36.

otra plancha redonda como el sol, con sus rayos. Con todo eso, dicen que todavía estaba puesta a su lado aquella imagen del sol que había puesto Maita Cápac, que es como ésta que está abajo.⁶

⁶ Juan de Santa Cruz Pachacuti, *Relación de antigüedades de este Reino del Perú* (Lima: FCE, 1995), 35 y 37.

Este dibujo está organizado de acuerdo con las divinidades andinas y se puede dividir en las tres partes en las que se dividen los espacios andinos. *Kay pacha*, *Hanan pacha* y *Uku pacha*.

Hanan pacha: mundo de arriba, en este espacio las divinidades están ubicadas, siguiendo la disposición de lados: a la izquierda (*lluq'i*) y a la derecha (*paña*). En el lado derecho se encuentran ubicados: *Tata inti*, padre sol, el *Ch'aska coyllor*, el lucero del amanecer, la estrella grande de la mañana. Además, se halla un conjunto de estrellas ubicadas debajo del lucero de la mañana, con la palabra aymara de *huchu*, que según Ludovico Bertonio es un grupo de estrellas: "*Hucchu*: las estrellas que llaman cabrillos o como ellas"⁷ son las estrellas que según el tamaño que presenten pueden organizar el tiempo, si se ven grandes se vivirá buen tiempo, si se ven pequeñas mal tiempo, así se registra en *Dioses y Hombres de Huarochirí* (2007). Además, en este mismo lado se encuentran otras dos deidades andinas: *Chuqui illa* o *Illapa*, el rayo, dios de la lluvia. También está el *cuychi* o *turumanya*, el arcoíris. En lado izquierdo se encuentra la luna, *Mama killa*, y *Choq Chinchay*, *Apachi Orori*, este es el lucero de la tarde. Además, se encuentran las nubes (*puyukuna*). En la parte central superior, en una posición *chawpi*, se encuentran cinco estrellas en forma de cruz, con la inscripción de *Urcorara*, que en aymara quiere decir "Manada grande, trcalada de hombres o animales machos, *Huara huara orcorara*: Junta de muchas estrellas",⁸ este significado coincide con personas contemporáneas, tal como lo verificó Brachetti cuando preguntó a un hombre de Canas (Cusco), "la cima de la montaña más alta se llama 'Orcorara'", así respondió don Aparicio Mamani Huilca.⁹ Esto concuerda con

⁷ Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua Aymara* (Arequipa: Ediciones El Lector, 2006), 562.

⁸ *Ibid.*, 736.

⁹ Angela Brachetti, "Los pintaré como estaban puestos hasta que entro a este reino el santo Ebangelo' Santacruz Pachacuti Yamqui, 1613", *Anales del Museo de América*, núm. 11 (2003): 86.

lo registrado por Bertonio, entonces sería conjunto de estrellas que están en la parte más alta. Además, en esta posición *chawpi* se encuentra *Viracocha pacha yachachip*, que simboliza al dios hacedor.

En la *Kay pacha* (Mundo de acá) se ubica la *Pachamama* o madre tierra, o *Camac pacha*, que es la deidad mayor. Está protegida por tres cerros, las montañas sagradas, que se conocen como *apus*, *jirkas* o *wamanis*. En el lado izquierdo se encuentra el granizo en la forma de un felino que sopla. En esa misma parte también están los vegetales simbólicos, como el *Mama coca*, la madre coca, *Mama sara* (madre maíz) y el *mallqui*, el árbol. En este mismo nivel se halla el hombre a la derecha, alineado con el sol, y la mujer a la izquierda, alineada con la luna. En el centro, en posición *chawpi* se encuentra la *chakana* en general, formada por cuatro estrellas, que es la cruz andina. Además, hay un *mayu* o río que sale del marco, el Pilcomayo, que es el espacio donde se encuentran varias cosas: *ymaymana*.

Ukhu pacha (Mundo de abajo). Consideramos que la *mamaqucha* y *pukyo*, la madre agua y el manantial, corresponden al mundo de abajo, ya que son las deidades que se comunican con este mundo, las *paqarinas* y las *chinkanas*. Desde allí emerge la vida. Además, esa relación que existe entre la laguna y los manantiales ocurre porque circula el agua bajo la tierra. Tanto la *mamaqucha* como el *pukyo* son deidades andinas, a ellas se les pide agua para que formen nubes y se eleven al cielo o se siembra la lluvia en sus aguas mansas.

Todos estos dioses andinos que aparecen dibujados en el Qorikancha están referidos en la poesía de Kilku Warak'a en dos formas: primero, mediante un poema completo, como ocurre con el sol, la luna, el rayo, madre laguna, madre maíz, los dioses montaña; luego, están mencionados como referencias divinas en diversos poemas en los que se incluyen las funciones específicas de estos dioses. Asimismo, en el poemario *Yawar para* encontramos el poema "Qorikanca" (*Qorikancha*), un poema breve que logra expresar la historia y el carácter del

santuario esplendoroso, así como su intencionalidad, tal como está representado en las crónicas coloniales en letra y dibujo.

El título del poema podría ser traducido como recinto de oro, casa de oro, huerto de oro, templo de oro. Además, se advierte que el valor del oro establece una relación directa con el significado de oro como valor y como color con la jerarquía divina del sol. Qorikancha es el recinto donde viven todos los dioses, grandes y pequeños.

Este templo lo propone como un espacio de correlación:

<i>Inkakunaq quri kancan</i>	Recinto de oro de los Inkas
<i>Inti taytaq qhapaq wasin,</i>	Casa del Padre Sol
<i>Hamawt'akunaq kamasqan</i>	Construida por los sabios
<i>Willaq Umuq yupaycana</i>	Venerada por el Sacerdote Mayor.

El oro es un metal muy apreciado por los incas, por ello es usado en los rituales de agradecimiento a las divinidades. En esta correlación lo ubica como casa del Inka y del sol, los incas eran considerados como los hijos del sol (*intip churin*), entonces realiza una ubicación histórica y religiosa. Es un espacio sagrado de convergencia donde se juntan los dioses y los hombres, dentro de las divinidades presenta a dos seres de mayor jerarquía, en la tierra (*Kay pacha* / Inka) y en el cielo (*Hanan pacha* / sol), por ello se convierte en un espacio simbólico por los seres que habitan en este lugar.

La acreditación de la singularidad de este recinto también es otorgada por la construcción, ya que es ejecutada por sabios (*Hamawt'akuna*), los *hamawtas* son los que tienen una mayor sabiduría. Considerando estas características singulares son motivo de veneración por el *Willaq Umaq*, un sacerdote especial que tenía capacidades religiosas y militares. Esto convierte a la construcción en un recinto sagrado, porque como unidad es motivo de reconocimiento y respeto.

Esta edificación se convierte en una memoria, como ocurre con los restos arquitectónicos, es una forma de escritura, como cronotopos,

porque contienen espacio y tiempo en un recinto religioso, pero también como una memoria a donde se puede recurrir para tener el saber de una cultura como el Tawantinsuyu, es una forma de fijación, como la que se establece en la escritura de *Dioses y hombres de Huarochirí*, donde la palabra es memoria. Al revisar el dibujo de Juan Santa Cruz, o visitar el recinto, vemos que es posible contemplar actualmente la disposición de los dioses andinos, los espacios que ocuparon, los lugares de los rituales y, en ellos, el saber antiguo:

<i>Qanpi waqaycasqan karqan</i>	En ti se guardó
<i>Tawantinsuyuq yacaynin,</i>	el saber del Tawantinsuyu
<i>karqan qanpi yupaycanan.</i>	En ti eran venerados
<i>Tayta Inti Mama Killa</i>	el padre sol y la madre luna.

Aquí propone la veneración a la pareja andina del sol y la luna, es el espacio donde recurre para reconocer el respeto y agradecer por su generosidad. Es importante que fije el sol y la luna porque para la cultura incaica o para el Tawantinsuyu estas divinidades son fundamentales. Cada cultura tiene sus dioses principales, en este caso, el poema se alinea con estas divinidades mayores: sol y luna. Entonces, allí no sólo se guarda a las deidades sino su conocimiento, por ello el recinto se convierte en un contexto cultural que debe interpretarse como texto para mantener la continuidad del conocimiento religioso andino.

También muestra las divinidades que están alojadas ahí:

<i>Illapapas, Quyllur C'askapas</i>	También el rayo, el lucero del amanecer
<i>kaq kallaqtaq anca riqsisqa</i>	asimismo era conocido
<i>sapa p'uncay sapa wata</i>	cada día, cada año
<i>willakuqku k'apakllata</i>	les impartías su poder.

Estas divinidades tenían sus templos. Es en este espacio donde cada día y cada año, según el ritual de vida, se repartía el poder, porque allí se congregaban todas las *wak'as* y, según el comportamiento de sus

pueblos, ellas recibían, renovaban o les negaban el poder. En este caso se agregan dos divinidades más, Illapa y Chaska que es el lucero del amanecer, ambos son divinidades del *Hanan pacha*. El poder que imparte el rayo es la lluvia y la germinación, porque hace humedecer la tierra, y el poder de Chaska lucero es la luz orientadora de la mañana, la primera luz antes del amanecer, luz no solar, luz *illa*.

También muestra cómo antes se concebía el conocimiento mirando el desplazamiento de las divinidades:

<i>Intiq purisqanta tupuspan</i>	Midiendo el caminar del padre Sol
<i>killaq wiñasqanta cinpuspan</i>	midiendo el crecimiento de la luna
<i>yacayniyuq runakuna</i>	los hombres con sabiduría
<i>kamacirqanku Pachata</i>	gobernaban el mundo.

Una de las formas de conocimiento que tenían y tienen los hombres del Ande era mirando el comportamiento de la naturaleza, tal como Guaman Poma y los cronistas decían que mirando el sol sabían. Los desplazamientos del sol y de la luna organizan el tiempo andino, así existe un saber dictado por las divinidades, pero para alcanzar este conocimiento deben tener competencia, por ello hay que saber descifrar para gobernar la sociedad. Por ejemplo, el calendario agrícola está organizado de acuerdo con los cambios de la luna.

Esta forma de saber no era de los inkas solamente sino una forma muy antigua:

<i>Inka qhali kanantapas</i>	También sabía la buena salud del Inka
<i>unquy wañuy kanantapas</i>	la enfermedad, la muerte también
<i>ñawpaqmantañan yacaqku</i>	conocía desde antes
<i>quyllurkunapi qhawaspaspa</i>	mirando a las estrellas

Con esa forma de interpretar se mostraba la actitud y la cultura respetuosa de los hombres de ese tiempo. El saber no es sólo para dirigir, también es para cumplir como *hampiq*, como médicos, como hom-

bres que curan. Así, la enfermedad, la muerte, la buena vida podía ser advertida por los seres adivinos, porque están capacitados para curar cuerpo y alma, ya que son quienes podían entender las señales de los dioses después de una larga preparación. Entonces, las estrellas no sólo anuncian los tiempos de sequía o de lluvia sino también los tiempos buenos y malos del hombre.

En este contexto surge el sol, ya no en el cielo sino en el Qorikancha, donde aparecía el semblante del sol:

<i>Sunturpirqapi curasqan</i>	Ubicando en la pieza central circular
<i>Intiq rikc'aniñqa karqan</i>	Aparecía el padre Sol
<i>killatataq waqaycarqan</i>	a la luna veneraba
<i>tawa c'ullpa sumaq wasi</i>	hermosa casa de cuatro templos.

Los espacios destinados a la adoración de la pareja andina aluden a la existencia de cuatro templos distribuidos como templo del sol, de la luna, del rayo y de otras divinidades, lo importante es la distribución del espacio para cada divinidad, para que allí mismo reciban la veneración por parte de sus hijos. También el carácter central del sol, que se muestra en el macro universo, y en el microuniverso de la representación.

El poeta hace referencia a la forma en que se conserva la información del Qorikancha mediante el documento *Relación de Antigüedades de este reino del Perú* (1995) de don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua:

<i>Kaykunatan willawancis</i>	Esto es lo que nos relata
<i>Pacakutiq salqamaywa</i>	Pachakutiy Salqamaywa
<i>hamawt'a runa kayninpi</i>	en su ser de hombre sabio
<i>qhipa wiñay yacananpaq</i>	para que lo conozcan las generaciones

[posteriores.]

Considera que el saber de los antiguos se guarda para que las generaciones posteriores lo puedan conocer. Es decir, hay una lectura histó-

rica, testimonial y un deseo del enunciador por seguir conservando la sabiduría ancestral y, a través de ese conocimiento, que perviva la cultura. Aquí, es el símbolo el encargado de representar y difundir el saber. Entonces tenemos, tres tipos de soporte: el templo de oro, el dibujo y la letra. A ello, debemos agregar el confesional y la pulsión oral que existe en la escritura del poema, que representa a la memoria viva.

Esta casa del sol permanece brillando, es decir, mantiene su saber:

<i>Qorikanca Intiq wasin</i>	Qorikancha casa del sol
<i>K'ancashallankin wiñaypas</i>	estas brillando eternamente
<i>riqsiqniyki runapaqqa</i>	para el hombre que te conoce
<i>Inkakunaq c'awcunpaqqa</i>	para el centro de los Incas.

Para el hombre que conoce la función del *chawpi*, que sabe reconocer el carácter radial de la posición del tiempo de oro. Dos elementos permiten articular la idea de poder, la posición de *chawpi*, centro, eje de los inkas, es el lugar desde donde se desplegaba la función radial del poder, el otro elemento es el brillar eterno, la capacidad de alumbrar a sus seguidores.

La presencia del llanto del Tarapaco crea una atmósfera de dolor y muerte como anuncio de la decadencia, ya que cumple la función del animal señalero:

<i>Taparakuña wakwashañ</i>	El taparaku [la mariposa] ya está llorando
<i>pirqaykikunapi caypas,</i>	en esas tus paredes
<i>tiqsincasqa c'ila rumin</i>	tus piedras duras fundadoras
<i>hap'ishasunki wiñaypas</i>	que te sostienen para siempre.

Sin embargo, es la fuerza de las piedras la que seguía sosteniendo, que vence al tiempo, en este sentido hay un reconocimiento mítico de la piedra, es decir, que mientras la piedra exista la cultura no morirá, aunque esté rodeada de tiempo *llaki* (tristeza).

El enunciador cierra el poema con un acto de veneración:

Qori kanca quri wasi, sumaq rumiykikunata tukuy sunqu rimaykuspan muc'aykuni sapankata	Qorikancha casa de oro a tus piedras hermosas le hablamos con todo corazón te venero a cada uno de ellos.
---	--

Reverencia con todo su corazón al Qorikancha que es el recinto de las divinidades. Esta idea de reiterar la calificación de *qori kancha*, por *qori wasi*, es el oro el que rige a la casa y al recinto, es la intensificación del brillo cultural (oro-inca-sol) y la continuidad de la vida. Es el tono solemne el que guía los versos, así cumple con el objetivo agradecer y agradecer a la casa de las divinidades. Si bien el componente más enfático es el oro, también se tiene a la piedra como otro elemento sustancial, además son elevadas a un estatuto divino, estas son calificadas por la belleza, lo que le otorga singularidad, aquí confluye la fuerza, el brillo y la belleza. Son piedras-divinas vivas que escuchan, por esta razón se habla con respeto, con verdad, eso es hablar con todo el corazón, con toda la entraña del ser. Así, los hombres hablan, veneran y reconocen su condición divina. Todo el templo y cada uno de los elementos que la componen están llenos de divinidad y de brillo.



III. Divinidades del *Hanan pacha*

En el dibujo de Juan Santa Cruz Pachakuti se observa un conjunto de divinidades que corresponde al mundo de arriba, las principales son el *Intillay* (sol) ubicado a la derecha; *Killa* (luna), en la izquierda; *Chasca Koyllur*, lucero de la mañana, a la derecha, y a la izquierda el lucero de la tarde. Además, está la nube (*puyyu*) en el lado izquierdo. Son divinidades que cumplen diversas funciones y tienen diferentes jerarquías, por ejemplo, el sol y la luna se consideran divinidades mayores que cuidan la vida de los hombres y mujeres del Ande.

En la poesía de Kilku Warak'a estas divinidades del *Hanan pacha* están representadas mediante poemas rituales, porque dentro de la estructura de los poemas se muestra una secuencia ritual donde el emisor tiene la posición de un sacerdote andino. Así, en las primeras estrofas de este tipo de poemas se presenta al enunciador en un estado ritual de rodillas o expresando el saludo con todo el corazón (*tukuy sunqu*), allí los verbos quechuas que utiliza con frecuencia son *napay* y *yupaychay*, que denotan gratitud, respeto y adoración.

Así tenemos poemas dedicados al sol (*Inti*) y la luna (*Killa*), también está *Illapa*, el dios de la lluvia, estos tres son los principales, aunque se encuentra en forma referida la nube (*puyyu*) como madre del puma, animal que tienen un carácter divino y que pertenece al *Kay pacha* (mundo de acá). Asimismo, encontramos referencias a las estrellas (*quyllurkuna*), en varios momentos y, en especial, a *Chaska quyllur*, lucero de la mañana, en ella se destaca su brillo singular y que el poeta interpreta el parpadear de sus luces como una sonrisa divina.

Phuyu (nube) es un ser singular que pertenece al *Hanan pacha*, en el poemario de Kilku Warak'a está representada como una madre dadora de vida. Es la fuente que trae la fertilidad y por ello está asociada a la mujer, es un ser preñado de lluvias, las mismas que son esparcidas en los campos para iniciar la siembra (*hatun tarpuy*). En el caso del poema "Puma", se plantea a la nube como la madre Puma:

Phuyuyq wawan uqi mici Tiznado gato, hijo de la nube

De ella saca su color, pero también su bravura, una nube negra o pluma es símbolo de tormenta. De esta forma se produce una correlación entre la divinidad de la nube y la divinidad del puma, porque el puma es un animal dios.

Los grandes nevados del Ande suelen considerarse como los lugares sagrados donde nace la lluvia o se cría a las nubes, porque desde allí aparecen. Dentro del sentir andino se suele reconocer a los *apus*, *achachilas*, *jirkas* como los gestores de las nubes, incluso de los relámpagos, porque se considera que las nubes mandan o soplan, por ello cuando hay carencia de lluvia, tiempos de sequía, se asciende a sus estancias para entregarle ofrendas mientras se le invoca para que mande la lluvia, sólo de esta forma la vida puede ser buena.

En el canto y en la poesía quechua se suele pedir al viento, al río, a los animales voladores como el cóndor que lleven mensajes o que les proteja en su andar. Pero también piden auxilio o maldicen en los trances amorosos, por ejemplo, cuando la amada abandona al amado, entonces este parte en su búsqueda y canta:

<i>Wayk'on wayk'on purik'</i>	Poderoso río Warpa
<i>Apu Warpa mayu</i>	que corres, borbotando, en la quebrada,
<i>we'eywan yapaspa</i>	aumenta tu caudal con mis lágrimas;
<i>yanayta jarkaykuy</i>	y que no pase, ataja en tus orillas
	a la amada que se ha ido. ¹

¹ Arguedas, *Obra...* t. 1, 176.

Así con el auxilio de sus lágrimas que desbordan en abundancia y con el caudal del río puede detener la marcha de la amada. Pero cuando ya no hay vuelta atrás, cuando el abandono es definitivo, entonces se les convoca para sancionar. En la poesía de Kilku Warak'a, en el poema "Awqa sunqu", escribe: "Sinqa urqu yana phuyu (Apu Senqa nube negra)", llama a las nubes negras del *Apu Sinqa* para que castiguen a la amada ingrata y se ahogue en el fango de maldiciones, ya no es una nube que esparce la lluvia para que crezcan las plantas, sino que llueve para que se mezcle con la tierra y forme barro para castigar.

Entonces, la nube cumple distintas funciones en la poesía Kilku Warak'a, porque también puede ser utilizada en un sentido menos divino y más figurativo, como en los versos

<i>AmApuni sunquykita</i>	Que nunca en tu corazón
<i>llaki puyu tiyachunchu</i>	se pose la nube de la tristeza.

Versos del poema "Puncaynikipi" ("En tu día"), aquí la nube sirve para crear la atmósfera de oscuridad y aflicción que vive el ser amado cuando asoma la tristeza. El enunciador pide que esa nube, símbolo del dolor, no ingrese y nuble su corazón alegre.

MAMA KILLA: MADRE LUNA

Mama Killa, la madre luna, está asociada a la fertilidad, es simbolizada como la madre y maestra de las mujeres. En el universo andino existen varios reconocimientos a la luna, el más conocido es la Isla de la Luna que se encuentra en el altiplano, en el lago Titicaca. Los cantos a la madre luna en la poesía quechua son varios y muy antiguos, así los encontramos en la crónica de Guaman Poma, donde los enamorados de la lluvia piden que la madre luna les mande agua, en tiempo de sequía, porque en tiempo de felicidad se baila bajo su luz.

Si bien en el poemario *Taki parwa* la luna no tiene un poema completo, sí es referida en varios pasajes al interior de los poemas, por ejemplo, al describir los juegos amorios que realiza con el sol. A estas dos deidades se les reconoce como una pareja, precisamente ese magisterio divino llega al corazón de los hombres,

<i>Inti tayta, Intillay:</i>	Padre Sol
<i>mama killiwan pukllaspan</i>	tus devaneos con la luna
<i>wayna sipas sunqunman</i>	insuflan amor
<i>munanakuyta curanki</i>	al corazón de los amantes.

De tal forma que sus amores son extendidos a los amantes que la veneran, de esta forma se reproduce el amor bajo su magisterio, ya que el amor divino es tan fuerte que llega a los corazones del *Huayna* (joven) y la *Sipas* (muchacha), estableciendo una relación entre el hombre y sus divinidades, así todos entran en *pukllay* (fiesta de amores). También a esta pareja andina se les atribuye un saber antiguo y privilegiado, tal como se canta en el poema “Macupikcu”:

*Intillan killallan yacan hayk'aqmanta kasqaykita
caymi puncay tuta pacak pacakta muc'asunkiku watapi*

De tus orígenes sólo saben el sol y la luna
por ello día y noche te acechan tantas veces al año.

Para responder a la antigüedad de la construcción de la ciudad de piedra que es Machu Picchu, ese origen no lo puede tener la memoria humana sino las divinidades como el sol y la luna, con lo que se configura una construcción mítica de la ciudad, pero no únicamente son memoria sino en reconocimiento a su grandeza.

En su poemario *Taki ruru* existe un poema completo dedicado a la luna: “Mamakilla unqun” (“La Madre Luna padece”). En él se representa un estado y tiempo adverso que es asimilado y señalado por la luna:

*Mamakilla llusimushan
q'uyu q'uyulla,
unquytacus wañuytacus payqa willakun*

Es el dolor tremendo de una comunidad, que es sentido por la madre luna y revelado por su tristeza, con esas nieves de dolor que viven en las grandes divinidades como el Apu Ausanqati, y llegan para convertir sus nieves en ceniza, y crear un tiempo de dolor que es sentido por los perros que aúllan, los niños que lloran, un tiempo de gran aflicción, por ello esperan la llegada del sol para que pueda calentar el tiempo y curar a la luna con sus fuegos:

Intitayta q'uñisamay/ usqhay kutimuy, / Pachamama kawsaricun / kusi q' kananpaq”, porque sólo él puede volver a instalar la alegría en la tierra, en la madre tierra (*Pachamama*), y así la madre luna y madre tierra puedan volver a calentar la vida.

Aquí la confrontación se presenta entre frío (muerte) y calor (vida).

Muestra a la madre Luna como una profunda manifestación de dolor emergente:

<i>Mamakillan llusimushan q'uyuy q'uyulla, unquytacus wañuytacus payqa willakun</i>	Está saliendo la madre luna lentamente enfermedad o muerte ella nos avisará.
---	---

El enunciador orienta a interpretar que ese estado de la luna es el que anuncia el tiempo malo, es como si esta deidad empezara a padecer los dolores de su pueblo o que los recibe para que no lleguen con todo su poder devastador a los hombres.

Estas señales no sólo están en la luna pálida, también en otras divinidades como los *Apukuna*, los dioses montaña, en quienes se ve disminuir la fuerza de su luz:

<i>Awsanqatiq rit'intapas</i>	También la nieve del Ausangate
<i>usphayacinmi,</i>	Se está apagando
<i>Pacatusanpa rumintaq</i>	Las piedras del Pachatusan
<i>yanak'illinsa</i>	Son negras carbonizadas.

En este sentido la luz y la claridad están asociadas a la fuerza, mientras que la oscuridad muestra la desintegración de la potencia. Aquí existe una correlación cromática entre blanco (vida) y negro (muerte), así la nieve de las montañas se vuelve ceniza, se apaga; las piedras pierden brillo, se carbonizan. Así altura (nieve) y base (piedra) se van muriendo. Aquí alude a una divinidad ubicada en Cusco: *Pachatusan*, que se traduce como la montaña que sostienen al mundo.

Ese tiempo malo también es sentido por los animales, como el perro, que es un animal muy sensible, capaz de sentir de lejos:

<i>Ciryasparaqmi "awllakun"</i>	Todavía está fresco el aullido
<i>alqkunapas</i>	De los perros
<i>sunqutaqmi khatatatan</i>	Tiembla el corazón
<i>mancakuymanta</i>	De miedo.

Es un dolor que parece no pasar, que permanece, no obstante, en el tiempo transcurrido el dolor sigue fresco, este escenario remite a un periodo reciente que no se borra ni de la memoria, ni del corazón, es decir, el dolor del mundo reposa malamente en el centro sensible del corazón y se expresa en el aullido del perro, el cual representa al grito de dolor de los hombres.

El pueblo también siente este dolor:

<i>Qusquqkanan hatun wayq'un,</i>	La gran quebrada del Cusco
<i>phisqa llaqtantin,</i>	Entre cinco pueblos
<i>mancarikuyya llaksasqan</i>	El peso del terror
<i>waqaypacapi</i>	En el mundo de lágrimas.

A todo el pueblo lo sume en lágrimas, en dolor, es decir, el sufrimiento se vuelve concreto, ya no es una advertencia, sino que se vive el dolor, aquí la lágrima, como el aullido del perro, es la manifestación desgarrada del tiempo malo.

Así como los animales lloran el tiempo oscuro, también harán lo mismo los fenómenos atmosféricos:

<i>Irqikunan huñu huñu</i>	Los pequeños animales juntando juntando
<i>khuyayta waqan</i>	Lloran de pena
<i>phuyutaripaytaraqmi</i>	Incluso las nubes
<i>qaparishanku</i>	Están gritando.

Así como llora o aúlla el perro, también lloran las nubes, con ello se acrecienta el significado del dolor. Además, muestra una intención de abrazar el mundo, porque están los animales pequeños y la nube como una representación de sus espacios, el espacio de acá (animal pequeño) y el espacio de arriba (nube), todos sienten la necesidad de llorar fuerte. Además, expresa la condición *kawsay* (vivo), porque la nube que grita tiene vida, siente, por ello padece por la calamidad que abrume.

Solamente hay una posibilidad de salir del dolor de la luna, de la enfermedad de la luna, que es la manifestación de la enfermedad y dolor del mundo: la aparición del sol:

<i>Intitayta q'uñisamay</i>	El aliento cálido del padre Sol
<i>usqhay kutimuy,</i>	Vuelva pronto
<i>Pacamama kawsaricun</i>	Haciendo que la madre tierra viva
<i>kusiq kananpaq</i>	Para ser feliz.

Es la fuerza de la luz del sol la que hará volver a la vida, la que hará que la luna, la tierra, todo vuelva a la vida, de esta forma opone el calor como vida y el frío como muerte. Esta representación de la luna como una divinidad que siente el dolor de todos sus hijos es por la soledad, por la ausencia del sol, por ello se puede inferir que el estado *chulla*

siempre es un estado de dolor, de desolación; mientras que un estado *yantintin* es un estado de felicidad. Juntos, sol y luna, sol y tierra, hacen la vida; y esta unión divina se proyecta a los demás seres que habitan el mundo. Es decir, que sólo construiremos la felicidad, la alegría si estamos juntos, en *yantantín*, porque está *chulla*, es vivir en la tristeza.

INTILLAY: PADRE SOL

Uno de los mayores dioses andinos es el sol: *Tayta Inti* (padre sol). En la región del *Qollao* se propone una división temporal a través de *pachacutis* (cambios drásticos de tiempos), así tenemos al *pachacuti* del “diluvio” que trae a la luz solar como tiempo renovado. Este diluvio hace que se divida el tiempo en dos, entre la edad solar y la edad pre-solar, esta última está asociada a la oscuridad, a lo nocturno, tiempo del *purumruna*, tiempo nebuloso donde no hay nada claro, donde todo es visto como un desorden y desintegración, no hay gobierno. En este tiempo, que correspondería a las *Chullpas* o tiempo de *gentiles* que viven el mundo subterráneo, “tuvieron su propio sol, que era la luna, y lo que diferencia entre ese mundo y el nuestro es la presencia del sol”.² La luna, la *Mama Killa* sería una deidad anterior que gobernó todo este tiempo de oscuridad. Nos informa Térèse Bouysse-Cassagne que los habitantes de *Suriqui* le mencionaron que

ellos creían y rendían culto a *Tata Inti* y muy especialmente al *phaxi* (luna). Toda la población en general se dedica a adorar a la luna porque según el pensar de ellos eran descendientes e hijos de la luna, porque ellos dicen que el sol es dios de la raza blanca y la luna de los indígenas. Según este relato los habitantes de *Suriqui*, en el lago de *Wiñaymarca*, se reivindicaban como descendientes de una edad presolar o antediluviana.³

² Thérèse Bouysse-Cassagne y Philippe Bouysse. *Lluvia y ceniza. Dos pachacuti en la historia* (La Paz: Hisbol, 1988), 109.

³ Thérèse Bouysse-Cassagne, *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)* (La Paz: Hisbol/IFEA, 1987), 109-110.



Fuente: ilustración de Martín de Morúa, Libro tercero del Gobierno en *Historia del origen y genealogía real de los reyes yngas del Perú de sus hechos, constumbres, trajes y manera de gobierno* (1590), 124.

Así, los hijos de la luna no sólo vivieron en un tiempo anterior, sino también en épocas recientes, como un encadenamiento temporal ininterrumpido para adorar a la madre luna. Recordemos que, del lago Titicaca, Wiracocha hace salir al sol, a la luna y a las estrellas; que el sol era visto como un hombre y la luna como una mujer esposa del Inti. En el *Qollao* mismo tenemos la Isla del Sol (Titicaca) y la Isla de la Luna (Coati) en el contexto del altiplano.

Además, los orígenes de los alimentos del maíz y la papa son explicados en relación con las deidades:

Don Domingo nos describió dos mitos de los orígenes diferentes, uno relativo al origen del maíz y el otro relativo al origen de las papas. Los dos mitos articulan algo de las distintas maneras en que se recicla la sustancia masculina y femenina. Y lo hacen con referencia a las deidades inkas, el sol y la luna. En la región, los hombres dicen que ellos descendieron de la deidad masculina, el sol, y las mujeres dicen que son descendientes de la deidad femenina, la luna. Los dos productos alimenticios, el maíz y las papas, parece que en este caso codifican estos distintos orígenes de género. El mito del maíz se ocupa del sol y de una noción andina de “milagro”, mientras que el mito de la papa se ocupa de la luna y del aliento como manifestaciones del “espíritu”. Los aspectos en oposición de estos dos mitos implican que el origen del maíz y el origen de las papas tratan de la reproducción y regeneración de aspectos distintos de la sustancia ancestral. En el caso del maíz, que está asociado con la transmisión de la sustancia masculina transmitida por el padre sol, y en el caso de las papas con la transmisión de la sustancia femenina, transmitida por la madre luna.⁴

En específico, con relación a la divinidad del sol encontramos en la crónica de Martín de Morúa un dibujo donde Pachacutec está adorando al sol en el Qorikancha.

⁴ Denise Y. Arnold, Domingo Jiménez Aruqipa y Juan de Dios Yapita, *Hacia un orden andino de las cosas* (La Paz: HISBOL/ILCA, 1998), 142.

El sol es uno de los dioses andinos mayores que representa a lo masculino, siempre se ubica a la derecha. Los incas lo tenían como su máximo dios y se consideraban sus hijos. En la poesía quechua es uno de los dioses a quien más se le canta, en comparación con los poemas dedicados a la luna.

El poema “Intillay” es ritual. Los primeros versos destacan el carácter generador de vida:

<i>Inti tayta, Intillay</i>	Padre Sol
<i>tiqsimuyman kawsay curaq taytalláy;</i>	dador de vida, arcano progenitor
<i>qunqurcakin napaykuyki</i>	de rodillas te invoco;
<i>tukuy sunqu yupaycayki</i>	mi corazón te honra
<i>sapa paca paqariqtin</i>	cada nuevo día.

El enunciador se ubica en una posesión de reverencia como mediador ante la divinidad, esta actitud hace que el poema sea ritual. El *Tayta Inti* es el que pone la vida en el mundo, por ello cada amanecer lo saluda ceremonialmente con todo su corazón, porque cuando aparece despierta la felicidad en los animales, las plantas y el hombre, pero cuando se pierde detrás de los cerros deja al hombre desamparado.

En la religiosidad andina la primera acción es saludar reverencialmente al sol, sobre todo en el campo, es una manera de agradecer y reconocer el poder del sol porque es el inicio del día, es el que esparce la vida en el campo. Siempre se saluda al sol en la mañana, incluso las casas cuando se construyen deben mirar al naciente sol, porque están vivas (*kawsay*) y deben reconocer a la divinidad mayor.

En el poema se emplean los verbos que denotan solemnidad: *napay* y *yupay*, todo ello crea un acto ritual que tienen que ver en el primer caso con lo externo, de rodillas (*qunqurchaki*); y en el segundo caso con la parte espiritual, interior y absoluta, con todo el corazón (*tukuy sunqu*), lo que conforma la totalidad del ser con la que debe dirigirse a la divinidad.

El poema se inicia recibiendo al sol con mucha esperanza, como en el nacimiento de cada día, al final del poema veremos que con su partida no sólo deja en tinieblas el mundo sino también al corazón del hombre, por ello ingresa a un pantano de aflicciones. Así el sol parece ser un padre que pone la vida cada amanecer y que, al atardecer, cuando empieza su partida parece que junto a él se va toda la alegría. Lo cierto es que esta estrofa ubica el acto ritual ante el padre sol. Así se representa la vida del sol, que es la vida del hombre, porque con su partida se instaure la oscuridad espiritual en el mundo interior del yo poético, pero también sus mundos circundantes.

El poeta acredita la fuerza del Inti como un ser concentrador de claridad:

<i>Wac'iykipin k'ancharimun</i>	En tus feudos relumbra
<i>Apukuna yuraq rit'inpas</i>	la nítida nieve de los Apus
<i>wac'iykipitaq lliplirun</i>	En tus dominios reluce
<i>c'uya mayuq sanp'a qucaq</i>	el agua cristalina de los ríos
<i>ununkunapas</i>	y mansos lagos.

La reiteración de *wac'iy* (flecha) que son los rayos del sol al inicio de los versos impares, crean una sensación de poder porque son focalizados como el lugar de la concentración de la luz, sus rayos, su bullente ser. En esa extensión y en la radiación del sol, los elementos altos y profundos, se reflejan en su poderoso cuerpo de luces. Los elementos sólidos como la nieve (*rit'i*) y líquidos como el agua (*unu*), también despliegan una luz que va al encuentro de la luz mayor del sol, así la luz de la nieve y de las aguas viven juntos, la esencia de luz de lo alto y de lo profundo se reúne en el sol. Siempre está presente en las aguas detenidas (*qucha*) y en las aguas que fluyen (*mayu*), así existe continuidad y fijación.

También tienen que ver con los espacios simbólicos como las montañas, nevados, las lagunas y ríos, en este sentido hay una convocatoria a la luz de las divinidades que encuentran su *tinkuy* en la luz del padre

sol, con esta estrofa se empieza con la acreditación de su poder, una luz continente que congrega la luz de todas las divinidades.

Luego se observa cómo llega su fuerza a despertar la vida de los animales, pero una vida feliz:

<i>K'ancayniyki cayamuqtinmi</i>	Cuando asoma tu resplandor
<i>c'ayñakuna c'ullakunkalla takirinku</i>	los jilgueros trinan al unísono
<i>uywakuna imasumaqta pukllarinku</i>	las fieras retozan a sus anchas
<i>hinantin paca kusi kawsayta qallarín</i>	iniciando con júbilo el día.

Son los animales que cantan unificados por la alegría, (*c'ullakunkalla*), cantan como una sola garganta coral porque es la alegría del nacimiento, pero también es el inicio de la vida del día (*punchaw-qallarín*), calificada como el inicio de la felicidad. Para ello recurre al *c'ayñakuna*, los jilgueritos, que son los que despiertan con su canto a la primera luz, esta pequeña ave simboliza a todas las aves por la mención de la pluralidad, *uywakuna*, que utiliza para mencionar a los animalitos domésticos que entran en unión con los animalitos *sallqa*, no familiares; todos están en un estado *puklla*, de fiesta por la llegada del sol, que es la vida.

La aparición del sol despierta también a todas las plantas:

<i>K'ancayniyki rikhuriqtinmi</i>	Cuando asoma tu resplandor
<i>yunka mallkipas q'umiryan</i>	los jilgueros trinan al unísono
<i>puna ichupas c'ikcimun</i>	las fieras retozan a sus anchas
<i>mikhuy cakrapas t'ikarin</i>	iniciando con júbilo el día.

Así, el poeta utiliza el mismo verso, como en los paralelismos semánticos, así *K'anchay* (brillo, luz) es la palabra fija, mientras que varía la palabra *chayamuy* (llegar) por *rihuri*, aparecer. También hay una simetría entre los animales y las plantas, porque todas las plantas despiertan con la llegada del sol, así los campos viven la plenitud del *kawsay* (vida). En esta estrofa también se busca abarcar la totalidad a través de los espacios convocados (*yunka*), los valles para lo bajo y la puna para

lo alto, ambos espacios están representados con sus plantas características: los árboles (*malki*) y el *ichu*, esa planta guerrera que crece en las alturas, resistente a las inclemencias del clima. Así, todas las plantas altas y bajas (*Hanan-Hurin*) están floreciendo, cada una en su espacio, lo que crea la sensación de un florecimiento del mundo.

También se vincula con los hombres a través de su magisterio, así llena el corazón de los enamorados, de los jóvenes que simbolizan la fertilidad, es decir, allí también despierta la vida para que esta siga reproduciéndose por el camino de la ternura:

<i>Inti tayta, Intilláy:</i>	Padre sol
<i>mama killawan pukllaspan</i>	tus devaneos con la luna
<i>wayna sipaspa sunqunman</i>	insuflan amor
<i>munanakuyta curanki</i>	al corazón de los amantes.

Pone el amor, la felicidad, en los corazones de los jóvenes, quienes simbolizan la fertilidad en esplendor porque ellos representan el más alto grado de vitalidad reproductiva del afecto y de la vida.

En el poema hay una secuencia cíclica, de nacimiento y muerte, precisamente en la última estrofa se produce la despedida, hunde al hombre en el desamparo, con su partida muere el día, apaga su luz, y sume al hombre en la tristeza y abandono:

<i>Inti tayta, Intillay</i>	Padre sol
<i>wakcan qhipani pacapi</i>	desolado me quedó aquí
<i>wakcan qhipani pacapi</i>	engullido por la noche
<i>yanatutaq millp'uykusqan</i>	al final del día
<i>spa p'uncay tukukuqtin</i>	cuando te pierdes detrás de los cerros.
<i>urquq qhipanpi cinkariqtiyki</i>	

El hombre se queda en un estado *wakcha*, es decir, en una orfandad de mundo, de dioses, y en específico, orfandad de sol, que de igual manera es una orfandad de mundo y dioses.

De esta forma el poema cierra con su carácter cíclico. Inicia la vida con el despertar del sol y acaba con su retiro en la tarde. Así se pasa del despertar, de la presencia de la luz y la felicidad, a las tinieblas y la tristeza. De esta forma se plantea la idea subyacente de que el sol debe estar presente para que haya vida feliz, por ello no hay que separarse de esta divinidad, tampoco hacer que él se marche. Pero no es una simple presencia o ausencia del sol sino todo lo que representa: su religiosidad, sus principios que rigen la vida andina.

En *Taki parwa* existen otras referencias al poder del sol a través de la filiación que se establece entre los hombres y el sol, así tenemos los versos:

<i>Qhari runa qanmi kanki Intiq curin</i>	Hombre, el mismo hijo del Sol eres tú,
<i>qanpaq kamasqan hinantin paca;</i>	El mundo todo está creado por ti,
<i>hatun yuyayta curaspa llank'ay</i>	Con la potencia de tu cerebro hazlo
	[florecer
<i>kallpaykiwantaq t'ikariciytaq</i>	Y que el trabajo sea la trama de tu ser.

Donde se reconoce al sol como padre de los hombres o, mejor dicho, los hombres como hijos del sol. En todos los casos siempre se reconoce su poder divino, por ello el enunciador se dirige al sol con mucho respeto.

ILLAPA: TRUENO, RAYO Y RELÁMPAGO

Illapa es uno de los dioses mayores del *Hanan pacha*, ya que es quien trae la lluvia, por ello los pastores de las alturas altiplánicas lo consideran como su dios principal, porque con su llegada hace reverdecir los campos. En el diccionario aymara encontramos que "Illapu: es rayo o trueno".⁵ De una manera muy similar se encuentra en el quechua.

⁵ Bertonio, *Vocabulario...*, 571.

“Yllappa. Rayo arcabuz, artillería”,⁶ aquí ya se incorpora el componente bélico porque no se queda en el campo de los fenómenos atmosféricos, sino que representa el universo sociocultural de la vida.

El dios rayo está asociado a la fertilidad y al castigo. Arguedas encuentra que en la comunidad de Puquio se explican de esta forma la relación entre el rayo, el amaru, la lluvia y Santiago.

Don Viviano Wamancha afirma, también, categóricamente: “Nuestro Dios [el católico] creó la nube, la lluvia; nosotros la recibimos como una bendición suya. Y de nuestros padres, los wamanis, recibimos el agua, porque así Dios lo ha convencido y mandado”. Sin embargo, la lluvia y los rayos son obra del Amaru, según don Mateo Garriazo. ‘Parata, rayuta, chupallanwanmi Amaru choqamun. Manan amaruqa machaqwaychu; hay allqo kaqlam, misi kaqlam. Parataqa hispakunmi; chupanwan chapchin’ (La lluvia y el rayo, con su solo rabo arroja el Amaru. El Amaru no es serpiente; es solamente como un gato, como un perro. Él orina la lluvia y la esparce con su rabo). Luego de reflexionar un instante dijo: “Santiagupa, San Filipipa castigunmi rayuqa, animalpapas, runapapas. Yuraq caballupi purispam kananaramun Taytacha Santiago, San Felipe” (El rayo es el castigo de Santiago y de San Felipe, para los animales como para el hombre. Caminando sobre un caballo blanco, lanza el trueno, Santiago, San Felipe).⁷

También es visto como un impulso de la rebelión: “Padre rayo, padre fuego, anima a los hombres y a los jóvenes, anima a las mujeres, anima a las chacras, que tu corazón vuelva, que tu tiempo vuelva, no te enojés, dame plata, que los puquios vivan, que el agua viva”,⁸ es decir,

⁶ Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú Llamada Lengua qquichua o del Inca* (Lima: UNMSM, 1989), 367.

⁷ Arguedas, *Obra...* t. 4, 251.

⁸ Pierre Duviols, *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII* (Cusco: Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas, 1986), 529.

convoca a la fuerza para sostener la vida, en este sentido no sólo se le invoca para que envíe la lluvia, también para que mande fuerza porque *Illapa* también es un dios guerrero.

Precisamente, este conjunto de palabras explican el significado de *Illapa*: trueno, rayo y relámpago se vinculan con Santiago, así Guama Poma explica: “De cómo sacrificaban al *Illapa*, al rayo, que ahora les llaman Santiago, quemando coca y comidas, y chicha, ayunando sal y no durmiendo con sus mujeres, ni las dichas mujeres con sus maridos, velando una noche, *paraciconmi*, *zariconmi*, y por otro nombre le llaman curi cancha, *illapa*”,⁹ todos estos actos rituales tienen como objetivo respetar el tiempo del rayo, pero también hacer reciprocidad con él, cumplir con sus normas de convivencia.

Es considerado como un mediador entre el *Hanan pacha* y el *ukupacha*, en el contexto aymara se explica que:

El otro ser mediador es el “Rayo”, junto a las demás fuerzas meteóricas, a primera vista pertenece al mundo de abajo, con frecuencia se le identifica con el apóstol Santiago —al que a veces se le llama diablo— pero también con santa Bárbara (Tata Santa Warawara—“estrella”). Algunos dicen que los Rayos pasan de abajo arriba y otros de arriba abajo. También dicen que el Rayo es la respiración de la Pachamama que, después de llegar al mundo de la Gloria, retorna al mundo de abajo.¹⁰

Entonces, el circuito del rayo sería similar al arcoíris, la serpiente de dos cabezas, quien crea un arco de luces. Así el rayo viaja de la tierra al cielo y del cielo a la tierra. Entonces viene del *Hanan pacha*, pero también se plantea que es una manifestación de la energía de la madre tierra que llega a los cielos, un rayo que sube como ese río de estrellas

⁹ Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva coronica y Buen Gobierno* (Lima: FCE, 1993), 199.

¹⁰ Víctor Romero Morales, *Cosmovisión aymara: imagen simbólica, valores morales y praxis humana en el pensamiento ancestral y modificado de tierra, comunidad y trabajo* (Cochabamba: Verbo Divino, 2011), 17.

Kilku Warak'a tiene dos poemas que están vinculados directamente con *Illapa*, están presentados en forma filial. En *Taki parwa* tenemos a "Illapa" y en *Taki ruru* "Illapaq curin", en este último sirve para calificar a Kilku, un hijo del relámpago que vive en profunda tristeza. Además, existen varias referencias al interior de los poemas donde son convocados para caracterizar el fuego, la soledad y la ferocidad.

El poema "Illapa" de *Taki parwa* presenta cuatro secuencias. Primero, creación de un escenario; segundo, aparición de *Illapa*; tercera, el temor de los animales ante la presencia de *Illapa*; cuarta, presentimiento, tragedia y muerte de los humanos.

Precisamente, la primera estrofa crea la atmósfera tenebrosa:

<i>Puquy killa yana phuyun</i>	Nebulosa luna nueva
<i>intiq k'ancanta pakaspa</i>	que cubriendo la cresta solar
<i>urqukunata p'ampaykun</i>	a los cerros sepultas
<i>mana ñawiq rikunanta</i>	que ni ojos pueden ver.

Todos los elementos que podrían generar brillo desaparecen: la luna es oscura, no tiene presencia porque precisamente está en el tiempo de la luna nueva, esta imagen la representa como una nube negra, lo cual crea una atmósfera de oscuridad y terror, porque todavía es de día, la poca luz que culmina con el día es vencida por la oscuridad. Pero esta oscuridad no sólo desaparece a la luz del sol, sino a los *Apukuna*, a los cerros (*urqukuna*), así pierde la luz del sol, es decir, su poder radial, su gobierno sobre el mundo, asimismo entierra a la presencia de las sagradas montañas. Todo ello crea un momento tenebroso y de orfandad, es un instante que engeuece al mundo, y este estado *ñawsa* (ciego) es simbólico, crea la tensión en los seres porque no encuentran a nadie. Así los dioses que deberían estar presentes están desaparecidos, sólo está el gobierno de la oscuridad y el temor.

Dentro de la cosmovisión andina, el dios *Illapa* en su dualidad trae lo bueno, como la lluvia que sirve para hacer crecer a las plantas o lle-

nar de agua las lagunas, pero también puede traer el castigo con la nieve y el granizo, lo último se presenta cuando no hay reciprocidad entre el hombre y la divinidad. En este caso viene con el granizo, es decir, viene con el castigo. De esta forma se presenta la figura destructora del rayo, como un ser que castiga:

<i>Cikcin kunununun</i>	Retumba el granizo
<i>qaqa ranra urqu thunisqa hina</i>	cual cantera que se desmorona
<i>kaypin, caypin, haqayniqpin</i>	y en el vasto confin
<i>quri mac'aqway pukllarin</i>	retoza la serpiente dorada
<i>nina cupanta q'aqcaspa</i>	restallando su cola de fuego.

Se representa en medio de una atmósfera terrorífica, como un desencadenante de las tormentas. Cuando los seres no tienen ningún dios a quien recurrir, en ese instante de abandono aparece *Illapa* con *cikci* (granizo) y los truenos. Hiperboliza el tamaño del granizo para acrecentar el dramatismo de la escena, haciéndolo lucir como piedras que se desmoronan, aunque en el mundo andino el granizo es sinónimo de piedra. El tamaño y el ruido son dos componentes que califican al granizo, si antes era la oscuridad, ahora es el ruido que atemoriza, de esta forma son acometidos los dos sentidos del ser: la vista neutralizada por la oscuridad y el oído como medio para trasladar ruido tormentoso, creando desamparo y privación. Es en este escenario que aparece el *Illapa*: en medio de terribles ruidos y oscuridades impone su luz en todo el universo (*kaypi, chaypi, haqaypi*), está en todos lados, como una culebra, para referir a la luz candente recurre a *quri* (áureo) y *nina* (fuego), que confluyen lo valioso e intenso.

Ahora esta comparación entre *machaway* [amaru] (culebra) e *Illapa* (rayo) es motivada porque en la cosmovisión andina se relacionan cuatro seres con carácter mítico: *Illapa*, *Amaru*, *mayu* y toro, hay una conexión divina entre todos ellos. Pero también la luz, el fuego y lo áureo remiten a la confrontación con la luz del sol, dando lugar a que

algunos pueblos andinos, sobre todo en los pueblos de pastores, como en el mundo altiplánico, se reconozca a *Illapa* como un dios mayor, incluso de mayor reconocimiento que el sol. En la lógica del poema se puede ver esta sustitución de poderes, muerte del sol y surgimiento de *Illapa*, además de la omnipresencia.

Debido a la sensibilidad de los animales que permite advertir sucesos intensos, por ejemplo, cuando se va a producir un temblor o terremoto son ellos los primeros en insinuar la amenaza, también son anunciadores de tiempos buenos o malos, por ello reciben el nombre de señaleros. En el poema son los *uywakuna*, los animales domésticos, quienes advierten, sienten y soportan la llegada del tiempo malo:

<i>Hinantinpin uywakuna</i>	Entonces las fieras
<i>mancarikuypa llaksasqan</i>	turbadas por el pavor
<i>ima khuyayta c'unkukunku</i>	se apiñan lastimeramente
<i>k'umuykuspataq cikcica mucunku</i>	y con humildad
	soportan el granizo.

La presencia del granizo es cruel para las plantas, porque las estropea hasta matarlas y ellas no tienen forma de defenderse, mientras que los animales tienen estrategias para resguardarse, por ejemplo, cuando cae la lluvia o hace frío, las ovejas se juntan para darse calor, de igual forma ocurre cuando hay temores o amenazas, como la presencia de un zorro. En el poema los animales se juntan para soportar los golpes del castigo de *Illapa*, quien tiene como instrumento al granizo. Así, la imagen que presenta el poema es la unión como una estrategia de salvación.

Este temor que soportan los animales es el mismo que viven los *runakuna* que sienten en su corazón el *manchay* (miedo)

<i>C'uklla ukhupi pakasqan</i>	Oculto en una Choza
<i>'Malika' warmi k'ustushan</i>	Malika, la joven, masculla
<i>mancarisaq wawankunataq</i>	y sus aterrados críos
<i>p'acanmanta hap'ipakushan</i>	se aferran de su vestido.

La *Chuklla* es la casita de las punas, generalmente construida de barro, piedra y techada con paja, es la morada común del hombre de los Andes altos. Malika es un nombre muy común en el Ande, se utiliza para llamar en forma general a la mujer joven. Es importante notar que no se encuentra el padre, están solos, ella y los hijos, lo que crea la imagen de mayor desamparo ante escenario de miedos, en este momento no hay palabra clara en la madre, el temor las traba o corta; en el caso de los hijos se anula totalmente la palabra y sólo buscan la protección, es en los niños donde el temor es más intenso, pues buscan aferrarse a alguna cosa, como la ropa de la madre, ello los ata a la vida.

Ante esta ausencia que vive la madre presente lo que se denomina en el mundo andino el *musyay*: algo que está por aparecer o suceder:

<i>Sunqunmi warmiq mat'inkun</i>	Su corazón se comprime
<i>huq hinatan phataqishan</i>	late extrañamente
<i>yawartan phuqciyta munan</i>	queriendo rebasar de sangre
<i>Imatacá watun rikiy</i>	¿Qué presagio intuirá?

En el Ande los caminos para llegar al saber son varios, nos lo proporcionan los animales, las plantas como señaleros, así plantas como la coca anuncian según su sabor el tiempo que se vivirá amargo o dulce, según sea el sabor de la *mama coca*. Pero también el sueño es otra vía, del mismo modo el corazón, porque el corazón avisa, precisamente es quien atiende el *watuy*, al presagio, ese latido que sale de lo común es lo que siente que en el mundo exterior se ha alterado la vida, hay algo extraño en el mundo exterior que llega a su corazón, y es el corazón el que descifra el *musyay* por ello inquieta a la mujer.

En las dos siguientes estrofas el poeta construye un escenario de mayor temor: Así el viento sopla con furor, pero no es para mostrar la tranquilidad sino para mostrar la tragedia de los campos porque estos se ven ahora cubiertos de nieve y granizo, ya no hay plantas, ni vida. Vuelve la claridad, pero sólo para mostrar la devastación de la llega-

da funesta de *Illapa*. En medio de ese escenario también aparecen los hombres, pero sólo para confirmar la desgracia, que ya latía en el corazón de la mujer:

<i>Kayniqpin, chaqayniqpin</i>	del otro lado
<i>pututu hina uyarikun</i>	el grito de los hombres
<i>runakunaq qaparisqan</i>	retumba como un pututu
<i>kay llakita willakuspa</i>	pregonando la desgracia:

Lo que predicán es precisamente la muerte de un hombre, que por la lógica de los sentidos que se establecen en el poema, es la muerte del padre, del esposo. Así, este *Illapa* trae la tragedia en forma de destrucción, dolor y muerte como ocurre en el poema:

<i>Qhaqyan sipirqun runata</i>	El Rayo mató a un hombre
<i>Illapan aysApun wicayman</i>	liándolo con su honda
<i>warak'anwan cunpirquspa</i>	lo lanzó al infinito
<i>wiñaypaq cinkaricipun</i>	tal vez para siempre.

Se destaca el carácter vivo del *Illapa*, que ataca y mata al hombre, la muerte no es común sino mítica, porque lo lanza al infinito, para siempre lo pierde, es decir, lo desaparece, una muerte sin cuerpo es una forma común en que los dioses andinos se cobran o castigan por no haber cumplido el principio de reciprocidad. Así, las lagunas encantadas pierden a los hombres. Cuando caen en sus aguas, nunca encuentran sus cuerpos, cuando se pierden en un cerro sagrado no aparecen más, entonces se convierten en ofrendas cobradas por la propia divinidad, debido a la falta del principio de responsabilidad de compartir. *Illapa* muestra así su poder dejando en la orfandad a una familia. Tal vez con esta muerte el tiempo cambie porque ya ha recibido la deidad *Illapa* a una ofrenda singular: al padre de una familia que sobrevivió al desamparo y la crueldad de un dios andino.

En la poesía de Kilku Warak'a también existen otras representaciones del *Illapa*, por ejemplo, muestra cómo es capaz de expresar la emoción de los hombres cuando reciben a un *harawikuq*, a un poeta, que se presume fue Pablo Neruda cuando en octubre de 1943 visitó la ciudadela de Machu Picchu, y que luego le dedicará un largo poema: "Alturas de Machu Picchu", incluido en su poemario *Canto general*, al parecer el poeta saluda la llegada de este poeta al que todos rinden honores:

<i>Urinsaya llaqta harawiku</i>	Cantor del pueblo del Sur,
<i>llaklla sunquyuq hamawt'a</i>	Sabio de corazón dolorido,
<i>Qhishwa simipin napaykuyki</i>	En la lengua de Manco te saludo
<i>inkaq llaqtanpi caskispay</i>	Recibiéndote en el alcázar del Inca.

A este saludo se suman las plantas, los músicos todo el pueblo, pero también los dioses como los apus e *Illapa*

<i>Cayamusqayki p'uncawmi</i>	Por el día de tu llegada,
<i>Apukuna huñuykuspa</i>	Los viejos dioses de las cumbres
<i>quri illapa warak'ankuta</i>	Hicieron estallar en tempestades
<i>kusikuymanta t'uqyacinku</i>	Sus warakas de relámpago.

De esta forma muestran el júbilo de todos ante la llegada de tan insigne poeta, así los rayos revientan sus *warakas* (hondas), como lazos de fuego que celebran la llegada del poeta.

También lo utiliza para calificar la fuerza del hombre andino

<i>Allin curasqan hank'uykikuna</i>	Templados tienes los nervios
<i>q'inqupi lliplliq illapamanta</i>	Con el fuego del relámpago
<i>pimaypas panpacayta munasuqtiyki</i>	Y cada vez que el enemigo quiere
	[humillarte
<i>t'uqyacispa pashkarinaykipaq</i>	Los desatas con estrépito.

Es una divinidad que ha contribuido con la construcción de hombres fuertes en el Ande, capaz de despertar rebeldía ante las injusticias.

El poema “Illapa” está planteado considerando la cosmovisión andina y se ubica dentro de la religiosidad de los dioses del *Hanan pacha*, divinidades del mundo de arriba, de esta forma se conecta con los cantos rituales dedicados a las divinidades. También se advierte la presencia de la dualidad andina de los dioses, cuyas acciones pueden ser de sanción o bendición. En este caso es de sanción. Asimismo, en el poema se advierte el respeto que se debe guardar en el cumplimiento de los principios andinos como el de la reciprocidad entre los hombres y las divinidades, en el poema subyace la idea de la falta a este principio, y como resultado, puede ser la suspensión de la lluvia, porque un dios de la lluvia puede mandar una lluvia excesiva para que inunde, o algo más intenso, hacer llover el granizo como ocurre en el poema. También está el acto ritual mítico, porque *Illapa* se cobra con un hombre, quien desaparece míticamente, no hay cuerpo. Todo ello hace de esta composición un poema ritual escrito desde la cosmovisión andina.

APU KUNTUR: CÓNDOR, REY DE LOS CIELOS

El cóndor como deidad está presente en las crónicas y documentos antiguos, como en *Dioses y Hombres de Huarochirí*:

Entonces, este Cuniaya Viracocha: “Mi hermana ha de verme, ‘ha de aparecer’ diciendo, llamándola y clamando, se alejó del sitio [Anchicocha. Y se encontró con un cóndor antiguo. Le preguntó al cóndor: ‘Hermano, ¿dónde te encontraste con ella, con esa mujer?’ “Muy cerca de aquí —le contesto el cóndor— has de encontrarla”. Y Cuniaya le dijo: “Tendrás larga vida, cuando muera los animales salvajes, ya sea huanaco o vicuña, o cualquier otro animal, tú comerás su carne. Y si alguien te matara, ése, quien sea, también morirá”. Así le dijo.¹¹

¹¹ Francisco de Ávila, *Dioses y hombres de Huarochirí*, trad. de José María Arguedas (Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2017), 17.

El cóndor es la deidad del mundo andino que corresponde al *Hanan pacha*, allí lo encontramos como deidad mensajera de los dioses mayores. También es visto como espíritu de las montañas, por ello los hombres lo toman como padre salvador. En la representación que se tiene del cóndor en la literatura más antigua, recogida en las crónicas, está cumpliendo funciones de mensajero y salvador. Del mismo modo ocurre en la poesía contemporánea, es visto como un ser de gran poder; entonces así está representado en Guaman Poma, pero también en los cantos quechuas antiguos y contemporáneos. En *Comentarios Reales* de Garcilaso informa que adoraban “Al ave que ellos llaman cúntur por su grandeza, y a las águilas las adoraban ciertas naciones se preciaban descender de ellas y también del cúntur”.¹²

En la poesía de Kilku Warak'a lo encontramos referido en los poemas “Illimani” y “Macupikcu”, alude el poeta que estos son los lugares donde viven los cóndores, en este caso sólo son mencionados en versos, donde sí encontramos dos poemas dedicados al cóndor con estatuto divino es en el libro *Taki ruru*: “Apu Kuntur” y “Kuntur”, el primer poema abre el libro, está escrito en un verso menor, con estrofas de cuatro versos, cuartetos, en total siete estrofas, que dan como resultado 32 versos. Este poema, es un canto épico al cóndor, no obstante, guarda un tono íntimo en sus versos.

El segundo poema está escrito en versos más extensos, es cierto que el título es simplemente “Kuntur”, pero en los versos se reconoce su condición de deidad andina. Es más, en el poema, son versos de pie quebrado, porque son versos pares, cuya última palabra forma un verso, de esta forma constituyen cuatro versos. En este caso se tiene una mayor extensión de reconocimiento.

Estudiaremos el poema “Apu kuntur” que se compone de siete estrofas, las cinco primeras están dedicadas fundamentalmente a caracterizar el poder del *Kuntur* y las reacciones de animales y otras divini-

¹² Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976), 27.

dades; en las dos últimas estrofas ingresa la voz del enunciador para dirigirse directamente al *Kuntur*.

Así, inicia con la construcción divina y fabulosa:

<i>Hanaqpacata qhasuspan</i>	Rozando todos los cielos
<i>rikhurimun Apu kuntur</i>	aparece el divino cóndor.

Si el puma aparece entre los altos nevado, el cóndor asoma en las alturas de los cielos, los rasga. Así, lo presenta en su condición de divinidad andina: el cóndor como Apu, poderoso, divinidad de los aires. Esta presentación fabulosa se complementa con los versos de la segunda estrofa:

<i>Raprankunatan mast'arin</i>	Extendiendo sus alas
<i>llaqtakuna llanthuqtaraq,</i>	y los pueblos caen bajo su sombra;
<i>mayukuna qucakunan</i>	los ríos
<i>rikc'ayninta lirpushanku</i>	los lagos, reflejan su gran imagen.

De esta forma al igual que el puma, crea un ser fabuloso. Esta vez su sombra abarca pueblos, en el *kay pacha*, los ríos y las lagunas reflejan su enormidad y su paso. De esta forma está presente no únicamente en el cielo de arriba sino también su imagen camina en el cielo de abajo, porque su imagen nada sobre las aguas. Es un ser poderoso capaz de mirar a la divinidad del sol, ojo a ojo

<i>Intiwanpas ñawipurán</i>	Con el sol, ojo a ojo,
<i>qhawanaykukun kunturqa,</i>	el cóndor se mira.

Mirarse ojo a ojo es estar a la altura de esa divinidad es ser su igual, en este caso el *Kuntur*, está a la altura de los cielos, también está a la altura del sol. Pero no por la espacialidad elevada, sino por el poder que representa estar en esas alturas, y en este caso lo ubica a la altura de la

divinidad mayor del Ande: tata Inti, padre sol. Entonces hay en el cóndor altura, resistencia y divinidad, en esa tensión muestra un diálogo de las divinidades, se miran ojo a ojo, a su mismo nivel.

También existe una descripción bastante referencial, pero siempre haciendo notar la singularidad de su composición:

<i>K'akaranpas k'awciy k'acin</i>	Su aguda cresta, cortante acero;
<i>churunapas ari yawrin</i>	su pico ¡sí, aguja!
<i>rakhu sarpha cakinpitaq</i>	y en sus patas escamosas,
<i>sillunkuna tumi tumi</i>	las uñas, cuchillo antiguo.

Todas sus partes terminan siendo peligrosas, con ello construye un ser capaz de transmitir temor: su cresta (*K'akara*) es acero cortante, su pico (*Churuna*) aguja grande, sus uñas cuchillo (*tumi*), todos los elementos conducen a formar una idea de peligro y poder, también las patas gruesas (*rakhu*) protegidas por sus escamas, esta fuerza y poder muestra a un ser que denota peligro, o que exige respeto.

En la descripción final recurre a una descripción cromática:

<i>Sumaq mallku Apu kuntur</i>	Hermoso señor,
<i>yana páca yurak qhutu</i>	del mundo blanco nudo.

Así muestra su ropa de negro y su cuello blanco, aunque también desliza su calificación sensible de belleza, pero lo que se impone es la descripción. Así, *sumaq* y *Apu* juntan la belleza y el poder del cóndor. Además, de la doble nominación *Mallku*, es el cóndor celestial andino, se llama así también al cóndor joven, al ser que dirige, pero también a las personas que tienen poder, por ejemplo, para curar. Además, de la fusión quechua y aymara. Al momento de describir al cóndor también establece un *tinkuy*, una unión opuesta y complementaria de los órdenes cromáticos: *yana* (negro) y *yurak* (blanco), ambos colores envuelven el cuerpo del cóndor.

En el poema también hay un conjunto de efectos que genera su presencia o sus movimientos. Así el movimiento de sus alas libera a los vientos:

<i>Raprankunata maywispan</i>	Moviendo sus alas
<i>wayrataraq phawaricin</i>	desata los vientos;
<i>uywakunata llaksaspan</i>	como hojas sin peso, los animales
<i>urqun q'asanta ayqicin</i>	huyen por las abras y montes.

Aquí ya muestra la acción de su poder divino, la capacidad de movilizar los vientos, pero también surgen los temores en los animales, quienes ante su presencia huyen espantados. Pero este miedo no sólo está en los animales sino también en los cerros, en las montañas:

<i>macarisqan qunqurcakin</i>	temerosas, se ponen de rodillas
<i>urqukuna qhawashanku</i>	las montañas que él contempla.

De esta forma se reconoce el poder a través de la actitud de los animales, plantas y de las propias divinidades como el *Apu* (el Dios Montaña).

Si sus alas tienen que ver con la extensión fabulosa, su ojo también tiene ese poder y lo demuestra cuando puede ver al sol en la altura, pero también llega a la profundidad del conocimiento del corazón de los hombres:

<i>runatataqmi riqsikun</i>	y nadie como él conoce al hombre,
<i>sunqunkama qhawaykuspa</i>	llegando a su profundo corazón con ese ojo.

Ahora el ojo que es capaz de ver al sol, ahora tienen la capacidad de mirar los sentimientos del hombre, ingresar a su mundo interior, con ello completa el poder de su ojo, no hay ningún lugar al que no llegue, como ocurre con las divinidades que son capaces de mirar todo. Considerando la descripción de sus partes podemos decir que el poeta hace una construcción poderosa del cóndor, cada una de sus partes es

potencia a su máxima capacidad. En especial sus alas y sus ojos. En ellas hay mayor insistencia en el poema. Ambas partes comunican con el *Kay pacha*, las alas bajan como sombra y su ojo baja para mirar el corazón de los hombres.

El poder de ese ojo también es visionario, porque ingresa a la categoría de los animales señaleros:

<i>imamantaq qan hamunki</i>	¿por cuál motivo vienes tú
<i>wasiy urqupi tiyaykuq</i>	a posarte en el techo de mi morada?

Es decir que su aparición no es común, menos si se posa en una casa. Así muestra su condición de animal mensajero, de ser señalero como otros animales sagrados, por ello el enunciador se ubica en la condición de un sacerdote andino, quien es capaz de dialogar con los animales divinos, por ello le pregunta, le pide que hable, pero no traiga malas noticias:

<i>AmApuni willawaycu</i>	No me digas
<i>taytamamaq wañunanta</i>	que mi padre o mi madre ha muerto;
<i>aswan ñuqa qurisqayki</i>	yo te ofrezco (en cambio)
<i>yawarniyta ukyaykukuy</i>	que bebas mi sangre; ¡bébela, señor!

Así como ocurre con el poema "Wakca llaki", quien parece anunciar la muerte de sus hermanos del enunciador, en este caso, parece que anuncia la muerte de sus padres. También como ocurre en el poema "Puma", donde le ofrece su corazón para el fiero animal hambriento, en este caso le ofrece su sangre, para que pueda saciarse, pero la entrega en un acto ritual.

En segundo poema, "Kuntur", que también aparece en el poemario *Taki Ruru*, mantiene el aliento divino, pero lo vuelve más épico incluso lo lleva a vincularlo con las condiciones sociales de existencia:

<i>Hanan Puriq hatun mallku Apu kuntur</i>	El que camina en las alturas gran [cóndor, poderoso cóndor]
--	--

<i>napaykuykin;</i>	yo te saludo;
<i>kusisamin tukuy sunqu c'allariyki</i>	con el aliento de mi alegría con
	[todo mi corazón aspergio
<i>yawarniywan</i>	con mi sangre.

Aquí está la actitud del yo poético de asumirlo como divinidad, para este saludo ritual al poderoso cóndor recurre al corazón, siempre con todo el corazón (*tukuy sunqu*) como ocurre en otras representaciones rituales, también existe un elemento sustancial de sacrificio y fuerza, como es la sangre, porque no está aspergeando, rociando con chicha o con algún licor sino con la sangre, que implica un alto grado de reconocimiento, aquí la sangre no está como un ofrecimiento de muerte como ocurre con el poema que dedica al puma, aquí está feliz como el enunciador y su corazón.

En tanto divinidad las personas que son capaces de comunicarse con las divinidades como los *layka*, los *paqu*, los *altomisayuq*, o los adivinadores, recurren al poderoso cóndor para que él les comunique:

<i>Qanmi kanki watuqkunaq paqukunaq</i>	A ti sólo a ti los adivinadores los
	[chamanes
<i>waqyarinan;</i>	que llaman
<i>qantaq Apu tapusqaqa rimarinki</i>	tu poderoso respondes a las
	[preguntas
<i>sut'illanta</i>	y con claridad.

En efecto el *Apu* cóndor comunica su saber a los intermediadores andinos, allí se obtienen todas las respuestas, aquí los que recurren son los adivinos y chamanes. Ellos logran un saber privilegiado, debido a su condición, preparación y respeto como administradores del saber andino.

Los que recurren a él extraen de su rostro el saber, es decir, su rostro comunica:

<i>Caymi qanpa uyaykita hurqurqanku</i>	Por eso extrajeron tu rostro
<i>kawsashaqta;</i>	con vida
<i>qaqataraq rumitaraq thupaspanku</i>	raspando la roca, a piedra
<i>c'iqurikuna</i>	tallaron.

Por ello que deberían tener una buena capacidad de atención. Aquí también expresa la condición de *kawsay*, de vida sobre la roca y piedra, es como expresar la eternidad de su poder, pero también una vida sin límites, porque es un ser de piedra animada, en una doble condición: tallarlo en la piedra para fijarlo en el tiempo o tallarlo en la piedra para luego animarlo, así el cóndor es una piedra alada. Aunque la orientación de los versos va más por las piedras *illa* en las que se tallan animales para convocar la abundancia y el poder, en este caso se talla su rostro, su cabeza, como esas cabezas clava que se incrustan en las *pirqas* (paredes de piedra) y que se encuentran el arte lítico, tal como se encuentran en la cultura Chavín (Cabeza de cóndor, Chavín de Huántar).

Luego hace una lectura histórica que relaciona tiempos, aquí recuerda a otra cultura alta altiplánica, que es Tiahuanaco:

<i>Tiyawanaku punkupipas mancaquymi</i>	También en la puerta de Tiahuanaco
	[da miedo
<i>uyayki kashan;</i>	está tu rostro
<i>Cawin Wantar rimipipas kaqlataqmi</i>	También en las piedras de Chavín de
	[Huántar
<i>kawsashanki</i>	estás viviendo.

Asimismo la encuentra en Chavín de Huántar, en cada una de sus piedras. Así son convocadas las culturas ancestrales: Chavín y Tiahuanaco, porque allí se encuentra dibujado el cóndor o tallado en piedra. Así se encuentran las aves guerreras y las cabezas clavas.

Este reconocimiento del *Apu* cóndor atraviesa tiempos, era reconocido en los tiempos antiguos, pero también en tiempos actuales:

Ñawpa runa sunqunpiqa yupaycaspa Los hombres antiguos valorando en
[tu corazón
aparqasunki; te llevan
kunantaqmi rikusqaqa llapa runa Ahora viéndote todos los hombres
samincasunki te bendicen.

Así el poderoso cóndor transmite aliento a todos los hombres por ello, lo buscan, también los hombres reconocen su poder y valoran su fuerte corazón, es importante advertir la referencia al tiempo antiguo.

Relaciona el poder del cóndor con los grandes nevados:

Rit'i ñawc'iyuq rqukuna wiñay p'uncay En los cerros con filos de nieve
[crece cada día
samayki; tu aliento
kallpaykitaqmi y tu fuerza crece tu fuerza
allpancantaq wiñay en el hombre.
runata

Por ello los hombres al ver a los cóndores sienten que vive en ellos su fuerza, aquí el poder de los cóndores se asocia con los dioses montaña, para expresar la imagen poética de la grandeza, porque el crecimiento poderoso de las montañas es el mismo que logra altura en el corazón, además este crecimiento también está en el hombre. Entonces con la potencia con que crecen la nieve de las montañas es el vigor con el que crece el aliento y la fuerza en el hombre.

Hay una reiteración de tres veces la palabra cóndor: dos veces la palabra común (Kuntur) y una vez como *mallqu*, que también significa cóndor:

Kuntur, Apu kuntur hatun mallku, Cóndor, poderoso cóndor gran cóndor
sutykiwan con tu nombre

suticakuspan sayarirqan pacat'ikraq el que voltea y levantó con su nombre
kunturkanki *Kunturkanki.*

En este caso hace una conexión histórica, porque parece aludir a Túpac Amaru, José Gabriel *Kunturkanki*, quien se levantó para sacudir al pueblo indio del yugo español y de esta forma lograr su liberación. Si es así, el cóndor es un dios justiciero que no abandona a su pueblo, capaz de luchar junto a ellos o por los hombres de su pueblo, como se representa en el poema "*Kuntur*"¹³ de Feliciano Padilla. Lo cierto es que el cóndor expresa divinidad, poder y justicia, porque tiene la capacidad de corregir cualquier desvío.

¹³ Padilla, *Pakasqa...*, 43-44.



IV. Divinidades del *Kay pacha*

En el *Kay pacha* (mundo de acá) también existen varias divinidades o *wak'akuna*, como los *Apus*, Dios montaña, las huancas, las piedras grandes, las *saywa* o *apachetas*. También hay animales simbólicos, divinos como el puma, que gobierna este espacio, también está la *Pachamama*, la madre tierra. Todas estas divinidades cumplen distintas funciones, ya sea para cuidar el camino de los hombres, alentar el caudal de las aguas, enviar la lluvia para los campos, todas las *wak'as* contribuyen con la vida, en esta parte sólo nos ocuparemos de los *Apukuna*: dioses montaña.

Los *Apus* son los cerros poderosos que nos protegen, por ello los hombres le hacen ofrendas practicando la reciprocidad con los dioses. González Holguín precisa que el *Apu* es: “Señor grande o Juez superior, o Curaca principal, Çapay Apu, Rey”.¹ De esta forma, se le asocia al administrador de justicia con facultades de organización política, donde el que manda y articula es el *Apu*. Ese dios recibe diversos nombres según el lugar o lengua: en aymara se le conoce como *achachila*; en otras partes, *jirka*, *wamani*, *Apu*. A esta divinidad le canta el poeta en forma solemne, casi como un himno religioso. Adelantemos que el poeta se posiciona en un espacio intermedio que corresponde al de los sacerdotes andinos o *yatiris*, quienes son los encargados de intermediar entre los hombres y los dioses.

¹ González Holguín, *Vocabulario...*, 31.

En la religiosidad andina, cuando se confrontan los cerros y las pampas, estos representan respectivamente lo masculino y lo femenino: “El cerro y la pampa representan principios divinos, deidades. El cerro, como sede de los *Apus* (dioses de los cerros), representa el principio masculino; la pampa, como elemento receptor y de fertilidad, el principio femenino. El cerro y la pampa representan también ‘lo de arriba’ y ‘lo de abajo’, respectivamente; es decir el principio de verticalidad, que tiene mucha importancia en los Andes”.² Además, ambos forman una unidad dual, complementaria, un *Yanantin*, porque están unidos; por ello la pampa y el cerro, juntos, muestran poder y salud. De allí que los comuneros, traten con igual respeto a la pampa, a la tierra, a *Pachamama*, como a la montaña, al *Apu* dios. En estos seres imponentes habita una energía poderosa que se denomina *wamani*, que son espíritus de las montañas cuya protección alcanza diversos niveles y distancias, como la parcialidad, el pueblo o toda una etnia. Por el carácter sagrado que organiza a la sociedad, se les rinde culto. Estos *wamanis* se personifican en cóndores y se suele vincular a Santiago Apóstol; por ello, al mismo tiempo, “por ser dioses vencidos frente al catolicismo, poseen carácter demoniaco; en determinados casos se tragan a los hombres y a sus ganados. Son aéreos o telúricos, dioses o diablos, según el contexto”.³

Explica Juan Ansión que también se le dice: “Tayta Wamani es decir Padre Wamani. O simplemente se le llama también Tayta Urqu, Padre Cerro”.⁴ Por ello, los hombres del Ande se dirigen a ellos con

² Margit Gutmann, “Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú”, en *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, comp. por Enrique Urbano (Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993), 252-253.

³ Alejandro Ortiz Rescaniere, “Imperfecciones, héroes y demonios andinos”, *Antropológicas*, núm. 4 (1986): 212.

⁴ Juan Ansión, *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho* (Lima: Gredes, 1987), 115.

mucho respeto porque, así como son generosos, también pueden sancionar con severos castigos. En este sentido:

El Espíritu de los Cerros es descrito como una entidad masculina, agresiva con los varones y, a veces, seductora con las mujeres. El código sexual que rige las relaciones entre los espíritus de los cerros y de los hombres se manifiesta también por la infecundidad: a las muchachas que se aventuran en sus dominios les es negado todo varón; los hombres suelen ser castrados.⁵

En la poesía de Kilku Warak'a existe una constante alusión a los dioses montaña, es la divinidad a quien más poemas ha dedicado, algunos de ellos les ha compuesto un poema y en otros casos son aludidos.

Pachatusan: La mayor cantidad de *Apus* referidos corresponde al Cusco. El *Apu Pachatusan* lo encontramos referido en el poema “Ripunayñan”:

<i>Pacatusanpi</i>	En <i>Pachatusan</i>
<i>tiyaykuq phuyu</i>	se detiene la nube
<i>Yanay yanañan</i>	ya negra mi negra.

Es una divinidad andina que significa: sostiene o el sostén del mundo, se encuentra ubicado en el norte de Cusco.

Huascarán: en el poema “Aqoyraki”, se dirige al *Apu Huascarán* interpellando por la destrucción que se produjo con el aluvión:

<i>Waskaran, waskaran Apu,</i>	Huascarán, Huascarán, Dios tutelar,
<i>Imamantan phiñakunki</i>	¿Por qué tanto te has airado?
<i>khatañayki kama</i>	hasta sacudirte de ira
<i>runa sipinayki kama.</i>	hasta matar a los hombres?

⁵ Andía Rivera y Juan Javier, “Mitología en los Andes”, en *Mitologías amerindias*, ed. por Alejandro Ortiz Rescaniere (Madrid: Trotta, 2006), 147-148.

*Yawarmayun chaiykipi
llaki phuyun mat'iykipi
runaq qaparisqantaqmi
llapa orqopi chan nishan.*

Corre la sangre a tus pies,
nube de pena lleva tu frente,
y el terrorífico lamento humano
vibra en ecos en las montañas.

*Apu Waskaran, Intiq Pukaran
qan taytayku kashaspachu
awqaykuman tuturquspa
llapa runata p'anpanki*

Grandiosa Fortaleza del Sol,
siendo tú nuestro padre amado
en enemigo te has tornado
y a tu gente sepultado.

*Kayqá qhawariy wañoqta
waranqanpi mast'akoqta,
qhawariy llaqtakunata
lloqllaq p'anpasqan chinkaqta.*

Contempla pues a los muertos,
a miles que tendidos están;
contempla todos los pueblos
perdidos con el alud).⁶

Esta es una divinidad de la sierra norte del Perú. El yo poético lo interpela ante el desastre, considera que se ha convertido en un dios enemigo. Así el poeta busca respuestas ante la divinidad mayor. Muestra a un dios encolerizado.

Laramani: en el tercer poema del poemario *Qori hamancay*: “Willca waman”, el poeta formula un pedido a los dioses tutelares para que puedan aumentar su inspiración y de esa forma cantar la historia que sentía.

*Laramani Apu
Apu Willllkanuta,
Ausangati Apu
Apullay Salqantay;
yanapaykuwaychis*

Divinidades del Ande:
Laramani, Vilcanota,
Ausangati, Salqantay;
insuflamenme de inspiración;
para cantar las hazañas

*Qankuna quwaychis
kallpata yuyayta,*

del que el paternal amor
“Sagrado Halcón” nombró

⁶ Kilku Warak'a, *Qorihamanaq'ay* (Cusco: Instituto Nacional de Cultura Cusco, 1980), 1.

*Willkawamanmanta
willarikunaypaq*

con acierto y pasión.⁷

Salqantay: en la poesía de José María Arguedas es uno de los dioses principales, hacedores del hombre, los que le transmiten su poder, aquí es una divinidad que alienta y cuida el trabajo del poeta.

Rasuwillka y *Kunturkunka*: las deidades que representa Kilku Warak'a son las que están asociadas siempre a las ciudades andinas como las que se representa en el poema dedicado a Huamanga, donde están presentes el *Rasuwillka* y *Kunturkunka*, como deidades protectoras.

Salqantay urqu k'awcinmantan Desde las alturas de la montaña sagrada
[Salqantay

napaykuyki ayakucu; te saludo Ayacucho:
Qusquq ñañan wamanqa llaqta Tierra de Wamanga hermana de Cusco
kusisimiy qanpaq kacun Que sea una misma felicidad.

Rasuwillka rit'i Apun Rasuwillka dios de nieve
kunturkunka rumi pukaran Kunturkunka fortaleza de piedra
suqunkupi uywasunkiku crías en tu corazón a los animales
[domésticos

t'ika hina llanllashaqta Como una flor fresca, reverdecida.

Destacan su nieve y la fuerza de sus piedras que la sostienen, la misma que es transmitida a la ciudad. Así, el poeta se ubica a la altura de una divinidad y desde allí saluda respetuosamente a los *Apus* de otros pueblos.

Hururu: el poeta también implora a estos *Apus*, como una especie de sacerdote, para que salve a sus hijos cuando se producen las *lloqllas* y los *huaicos*, tal como ocurrió con el pueblo de Sicuani que tiene en el *Apu Hururu* a su protector

⁷ Warak'a, *Qori...*, 1.

<i>Hururu Apu rumi tiqsiyuq</i>	Dios Hururu, montaña de base pétrea
<i>wawaykikunata qisipiciy</i>	ampara a tu progenie
<i>wayq'ullantataq llullariciy</i>	y desagua por las quebradas
<i>Willakamayuta, phiñakushaqta</i>	al fiero Vilcanota.

Senqa: convoca a este Apu para que apoye con sus maldiciones a la amada que le fue infiel, porque prefirió irse con otro, entonces con sus aguas y barro la entierren con su fango. *Tunariq*: Este último estás protegiendo a la ciudad de Cochabamba, precisamente el poema “Quapanpa”,

<i>Qucapanpa llaqta</i>	Planicie de lagunillas
<i>pariwanaq rapran</i>	cual ala de flamenco moteado
<i>T'unariq cakinpi</i>	regiamente desplegado
<i>sumaq mast'arisqa</i>	a las faldas del Tunari.

Allí se extiende la ciudad de Cochabamba en las faldas de este *Apu*. Siempre los *Apus* están protegiendo a las ciudades, aunque a veces entran en rabia y sepultan a los pueblos.

APU AUSANGATE:

PODEROSO CRIADOR DE LAS AGUAS

El Ausangate es otra de las deidades a quien dedica un poema Warak'a. Además, en el poemario *Taki ruru* lo encontramos mencionado en los poemas como en “Yanacakuy”,

<i>Willakanutapas, Awsanqatipas</i>	También el Vilcanota y el Ausangate
<i>sisaq rit'inta k'ancirimucun</i>	alumbran con su nieve floreciente.

Esta idea en el mundo andino es muy importante porque muestra el carácter orientador de los altos nevados, simboliza la luz que debe llegar a la cabeza de los hombres, por ello llevan ofrendas para pedir sabi-

duría para sus cabezas. De los grandes *Apus* tutelares, el Ausangate, es uno de los más referidos.

<i>Awsanqatipi</i>	En el Ausangate
<i>takyyakuq phuyu</i>	la nube se detiene
<i>para ñawiñan</i>	ya en el ojo de lluvia

La nube y la lluvia están vinculados porque se considera que estos *Apus* son los que mandan la lluvia, por ello cuando hay tiempo de sequía se sube a los grandes nevados y los *paqu*, los sabios andinos, hacen la ofrenda a la divinidad.

En el poemario *Qori hamaq'ay*, específicamente en el poema “Tupac Amaru”, encontramos que una de las divinidades que le infunde luz en su cabeza es *Ausangate*

<i>Ausangateq lilliyintataq</i>	Los niveos destellos del Ausangate
<i>yuyayniykipi hap'ispayki</i>	iluminaron tu cerebro.

Aquí se refiere al acontecimiento histórico de la rebelión de Tupac Amaru contra el yugo español. Al considerar la cosmovisión andina, se advierte que en esta gesta no nada más contribuye con su esfuerzo a los hombres y mujeres sino a toda la comunidad, las plantas, los ríos, los árboles, también los dioses, como en este caso. El *Apu* Ausangate llena de sabiduría su cabeza, permite orientar su decisión, porque como padre mayor ilumina con su conocimiento, por ello consulta a los *Apus* cada vez que se tiene que emprender un camino difícil, este saber se manifiesta a los hombres preparados como el *Layka*, el *paqu*, el *atumisayug*, quienes se han formado para saber escuchar a las divinidades.

Este *Apu* también es convocado para expresar ternura, para resaltar a través de su brillo en el día del onomástico de la amada.

<i>Awsankatiq k'awcinmantan</i>
<i>rit'ita asiricispan</i>

*quri inti wac'irimun;
tukuy urqun rikc'arimun
tukuy t'inkan llanllarrimun
p'uncayniyki cayamuqtin*

Así sus rayos hacen vibrar a la nieve, los *Apus* no están ajenos a la felicidad de las personas, tampoco son indiferentes a su tristeza, sienten y viven como ellos la pena y la alegría, en este caso es el cumpleaños de la amada, por ello, se siente también feliz, porque sonríen sus nieves.

En el poemario *Yawar para* hay un poema dedicado a esta divinidad "Awsanqati" inicia con una presentación mítica y fabulosa del *Apu Ausangate*:

<i>Sapa p'uncaw tukuqtinmi</i>	Cuando termina cada día
<i>yuraq p'acayki sansarin</i>	una brasa candente es tu ropa
<i>phuyuykikuna t'ikarin</i>	florece tus nubes
<i>ripuq ruphaypa k'ancanpi</i>	a la luz del calor que se va.

Pero no lo representa en el nacimiento del día, sino el crepúsculo, en la tarde cuando el sol empieza su retirada. Las imágenes que propone el poeta son de intensidad. Los grandes *Apus* están vestidos de nieve y para calificar esa nieve propone la palabra *sansa*, que significa una especie de brasa roja, que es el color que toma cuando empieza a caer el sol, ya no tienen el brillo de lo blanco sino las nieves se tiñen de rojo, en ese contexto aparecen las nubes florecientes, es como si con la caída del sol las nubes empiezan a florecer, cobran protagonismo, y es posible por estar frente a la partida del brillo solar, porque con el sol parte el calor, la luz y la vida.

Luego recurre a otra variable que permite establecer una construcción mítica; es el tiempo antiguo, pero también se actualiza en el tiempo presente, porque siempre lo ve allí:

<i>Qanqa kanki Awsanqati</i>	Tú eres el Ausangate
<i>wiraquca Inkan, kawsashanaq,</i>	el Señor Inca está viviendo

<i>Mayunaman ayqispaykin</i>	escapando del río
<i>punakunaman siqarqanki.</i>	subes a las montañas.

La primera afirmación tiene que ver con la suficiencia del nombre, porque basta pronunciar su nombre para reconocer el trascendental significado, es un dios mayor. Después siguen las filiaciones culturales y temporales, así el tiempo antiguo de los inkas está vivo en él, lo que otorga una acreditación por el tiempo (antiguo) y por los sujetos que se convocan (inkas), ambos son motivo de reconocimiento y respeto. Este gran *Apu* es el origen de los ríos, dentro de la cosmovisión andina son ellos los que generosamente nos brindan el agua, por ello se tiene que practicar la reciprocidad, así deja a las punas para bajar a los campos llevando vida, los ríos se consideran venas de los *Apus*, es su sangre que los *Apus* nos brindan para cultivar la vida.

Este *Apu* se venera hasta la actualidad:

<i>Caypin kunan tiyashanki</i>	Ahora estás sentado aquí
<i>antikunaq yupaycasqan,</i>	venerado por los Antis
<i>Qusqutataq qhawashanki</i>	estás viendo al Cusco
<i>mana hayk'aq qunqarispa.</i>	sin olvidar nunca.

Está fijado para siempre, marca el poeta la temporalidad, para confrontarla con el tiempo anterior de los incas, es decir, era venerado en el tiempo antiguo de los incas, y ahora también es venerado por los Andes, este recurso de los Andes permite totalizar, es decir, es venerado por todo lo que existe en los Andes, animales, plantas, hombres; además muestra que está mirando al Cusco. Cada pueblo, cada ciudad andina está protegida por un *Apu*, es esta divinidad la que está protegiendo al Cusco, menciona mirar, mirar es proteger, cuidar, desde su altura vigila a la divinidad, luego menciona que no hay olvido, que siempre está presente.

Muestra que está vivo, por ello todos los hombres le cantan:

<i>Awsanqati Inka urqu,</i>	Ausangate Montaña del Inka
<i>runa kanki kawsashankin</i>	eres un hombre y estás vivo
<i>runakunan qanpi takinku</i>	los hombres cantan en ti
<i>tukuy ima atipayta</i>	todo lo posible

Si antes era suficiente su nombre para designar su poder, ahora hace corresponder su existencia en el hombre (runa), porque vive en los hombres, y es un hombre más en la vida, pero singular, por ello le cantan todos los hombres, que es importante porque el canto se convierte en un acto ritual de agradecimiento, además, reconoce su poder porque es una divinidad fabulosa que todo lo vence.

También destaca el papel trabajador de su gente:

<i>Llank'asqanku Pacamaman</i>	Trabajan a la madre tierra
<i>paykunapaq kawsarimun</i>	para ello revive
<i>mamata hina askiykucunku</i>	recíbanlo como a la madre
<i>yuraq Apu qan kamaciy</i>	Señor bendito recíballo usted

Por ello sienten la protección cuando se está a su lado, sobre todo a las personas que allí viven. Esta actividad de trabajar la tierra que desarrollan los hombres está relacionada con la orientación que imparte el *Apu*, es decir, las personas son trabajadoras porque han recibido el magisterio de su *Apu*, por lo que el enunciador del poema informa de la actividad que realizan, la forma en que se lleva a cabo y porque está desarrollándose de esa manera.

VILCANOTA: MONTAÑA DE NIEVE

Al *Apu* Wilkanuta, Kilku Warak'a le ha dedicado un poema a estas deidades por su fuerza transformadora, o la epicidad de sus acciones se reclina para saludarlo

<i>Qolla qorappi Wilkanutan</i>	El Vilcanota, frontera altiplánica,
<i>rit'i orqokunaq qenchasqan</i>	con su niveo cerco de cumbres,
<i>tayta Inteq tiyanan wasin</i>	esa mansión del padre Sol, recibió a
	[Túpac Amaru,
<i>ñawch' inkunata chaskirqan</i>	inclinando sus vértices
<i>Inkata hina rupaychaspa</i>	en señal de reverencia

Presenta el diálogo en contextos de misiones, donde el sol da las órdenes en un espacio religioso andino.

Hemos encontrado un huayno (canción dolida del Ande) y poema dedicado al dios Vilcanota, compilado por Arguedas,⁸ el huayno tiene el nombre de la divinidad "Willkanota", en los primeros versos muestra la grandeza:

<i>Willanota, riti orcco</i>	Vilcanota, cerro de nieve,
<i>llapa orccoc jatun Apun</i>	padre de todas las montañas,
<i>chijchiykita jhatarichiy</i>	levanta tu tormenta,
<i>kausayniyta willanaypacc</i>	voy a contarte mi vida

El enunciador establece un diálogo directo con la divinidad, la nombra el cerro de nieve, pero lo más resaltante es que la reconoce como el padre de todas las montañas, es decir, existe una intensificación de su ser, a él le pide que levante toda su granizada, es decir, que detenga su granizada, porque él contará su historia de dolor.

Así se ubica en estado de orfandad, en la condición de *wakcha*, de un ser en orfandad

<i>Manan mama taytay kanchu</i>	Yo no tengo padres
<i>wawallay niykuwanampacc</i>	que me digan ¡hijo mío!,
<i>puna wayran nocca kani</i>	yo soy el viento de la puna,
<i>waccaspallan purisiani</i>	sólo llorando vivo

⁸ Arguedas, *Obra antropológica...* t. 1, 282.

Es un ser sin padres, sin aliento, nadie lo reconoce como hijo, porque sus seres amados no están, así se identifica como un viento, para tomar las características de la soledad, del ser errante que es el viento, a él no se le conoce padre, tampoco se le conoce que alguien lo acompañe, por ello es un ser solitario que camina incansablemente, esta idea del andar solitario es asimilada por el enunciador, pero además, va llorando, las lágrimas califican el dolor por la ausencia de sus padres.

Este andar solitario lo convierte en un sacrificio, con su sangre que es símbolo de la vida dolosa, es la que cubrirá la nieve del *Apu*:

<i>Kauchiyliman soccarccospa</i>	Voy a subir a tu cumbre,
<i>ritiykita yawarkchasacc</i>	voy a ensangrentar tu nieve
<i>puka chinchi kanankama</i>	con la sangre viva
<i>soncco kiri yawarniywan</i>	de mi corazón herido.

Es como una advertencia, como una imprecación a la divinidad, porque ensangrentar es entregar su vida a la divinidad, la sangre es la que está viva, el corazón está herido, es el corazón dolido por la ausencia del que sangra.

En la estrofa final se hace más evidente su renuncia a la vida:

<i>Totora balsapatapi</i>	Y en la balsa de la orilla
<i>chaupi ccochaman jhaykusacc</i>	he de perderme en el fondo del lago;
<i>balsacca kutinpullanccan</i>	la balsa ha de volver sola
<i>noccacca manApuniñan</i>	porque yo nunca

Él no volverá, sólo la balsa de totora en la que atraviesa la laguna, es decir, que la laguna y el *Apu* Vilcanota son los que sabrán de su muerte.

En su poemario *Yawar para* encontramos al poema "Wilkanuta", que tiene un trato diferente, si en el huayno es testigo de su dolor, de su deseo de muerte, quien siente la imposibilidad de vivir ante la muerte de sus padres, el texto poético es más ceremonial y está destinado a reconocer a la divinidad del *Apu* Vilcanota.

Muestra cómo se encuentra emanando el agua clara de sus nieves, como está en sus alturas, llorando parado:

<i>Willkanuta rit'i urqu</i>	Vilcanota, montaña de nieve
<i>c'uya unu wiqi suruq,</i>	el que hace caer lágrimas cristalinas
<i>sayashaqllan waqankipas</i>	estando pardo lloras también
<i>Apu qhari kayniyki</i>	en tu ser de poderoso hombre.

Pero también destaca su valentía. Las lágrimas están vinculadas a la lluvia y al agua, en ese sentido con sus lágrimas contribuye con el crecimiento de las plantas porque de sus nieves se forman los ríos que lleva el agua a los campos.

Esta idea de llorar mirando sus nieves que se desprenden:

<i>Qanta qhawaspan ñuqapas</i>	También yo mirándote
<i>sayasqallaypi waqani,</i>	estoy llorado de pie
<i>yawraq illapa warak'a</i>	como una honda ardiente de rayo
<i>aycayta suq'ashaptinpas</i>	cuando está chupando mi carne

A ese llanto también suma el llanto del hombre, así rinde culto a sus divinidades. Pero no es un llanto sencillo, sino que compromete a todo su ser, hay correspondencia entre el llanto, como una ofrenda de lágrima, pero en ella parece irse todo su cuerpo, porque es el fuego que consume su existencia.

También mira al mundo *qolla*:

<i>Kikin qurpapi sayaspan</i>	parado en el mismo monte
<i>Qulla Qhishwata qhawanki</i>	miras al Colla quechua
<i>mukukuykipin t'ikranki</i>	en tu rodilla inviernes
<i>wiñaypas p'unchaw tutata</i>	creciendo días y noche

Así el *Apu* crece día y noche, la idea es ver la grandeza del *Apu*, ver cómo va configurando su poder, en su ubicación privilegiada puede vi-

gilar dos espacios diferentes a los *qollas*, que son los pueblos del mundo aymara, del altiplano, con los que se mantiene una tensión histórica, así están representado en la tradición oral, que es la memoria viva de los pueblos.

Verlo fijo en la tierra, revela la admiración a la divinidad, que se plantea como una totalidad, porque puede estar feliz o triste:

<i>Qanta rikuspan ñuqapas</i>	Viéndote a ti también
<i>takyapakuni pacapi,</i>	me afinco en la huaca
<i>ña kusita, ña llakita</i>	ya en la alegría
<i>allillamanta t'ikrarispay</i>	ya en la tristeza
	poco a poco transformándome

Mira su cambio paulatino, los hombres también sienten el paso del tiempo, el cambio de la felicidad y la tristeza, esas rotaciones de la vida.

A este *Apu* le pie agua:

<i>Rit'i urqu willkanuta</i>	Vilcanota montaña de nieve
<i>quykamuway rit'i unuta</i>	dame tu agua de nieve
<i>milluricun asllatapas</i>	quizá consume poco
<i>kay waqayniypa p'usqunta</i>	las espumas de estas lágrimas

El agua es el sustento fundamental de la vida agraria, por ello hay agradecimiento a los dioses andinos como el *Apu* Vilcanota, sus lágrimas, sus aguas hacen posible la existencia.

YAWARQOTA: DIOS MOLESTO

En el poemario *Yawar para* también encontramos otro poema dedicado a un cerro sagrado: “*Yawarqota*”, su nombre es una palabra compuesta: *Yawar* (sangre) y *qota* (palabra aymara que significa laguna), entonces sería: laguna de sangre. La sangre es un elemento fundamental para señalar valentía o desventura. Así en un canto de los pueblos

altos de Cusco se menciona que, si ves pasar ríos de sangre, dirás que es agüita de airampo. El airampo es una planta que sirve para teñir de rojo, en esta referencia señala la valentía, pero también en otro verso de Kilku Warak'a señala que la laguna será teñida con la sangre de un hombre desventurado. Con este título de la sangre está calificando el carácter de la laguna, pero lo curioso es que es el nombre de una montaña sagrada, de un cerro *Willka*.

Esta montaña es definida como un viejo antiguo, molesto o un señor bravo, es importante ello porque se plantea el poema una movilidad social, primero por la idea de lo temporal, ya que lo antiguo siempre es motivo de respeto, del mismo modo que en las personas mayores, éstas generan respeto por el tiempo que han vivido. En general, lo antiguo siempre es motivo de obediencia, a ello se suma el componente de molesto, debido a que muestra el carácter severo, el temor que despierta:

<i>Yawarota urqo</i>	Montaña <i>Yawarqota</i>
<i>phiña wiraquca</i>	señor bravo

Entonces en este primer verso define su carácter y su vínculo temporal que permite construir la definición de *Yawarqota*. En los siguientes versos son más descriptivos:

<i>umaykipin t'anpan</i>	Los cabellos enredados
<i>yuraq phuyu cukca</i>	es la nube de tu cabeza

Al igual que otros poemas dedicados a *Apus*, en este también se muestra como un lugar donde viven las nubes, y por ello mismo como el lugar donde nace la lluvia. Aquí son las nubes blancas las que enredan su cabeza. Estos seres en la concepción andina están vivos, por ello están molestos y tienen una cabeza enredada. Aunque referencialmente no diría nada extraño de los *Apus*, porque siempre están coronados de nubes, no siempre blancas, pero en sus cabezas generalmente se posan

las nubes, pero confirma como el padre generador de las lluvias, como soplador de las nubes y de la vida.

Este anciano molesto hace que las nubes y las nieves estén a disposición, en este contexto convoca a otra divinidad:

<i>Willkanutaq mink'an</i>	Invita al Vilcanota
<i>mancakuna auki</i>	anciano que da miedo

Pero en este caso no las hace solo, sino que trabaja en colectividad, en *minka*, que es un trabajo colectivo, que se practica entre las personas como una ayuda mutua. Entonces las divinidades al trabajar juntas, al hacer *minka*, rebelan el magisterio de cómo debe desarrollarse el trabajo entre los hombres. Ambos son caracterizados por lo antiguo y por lo temeroso, aunque, *Manchay* también significa asombroso. Luego aparecen dos versos donde existe un paralelismo semántico:

<i>makiykipin para</i>	en tus manos está la lluvia
<i>makiykipin rit'i</i>	en tus manos está la nevada

Así está en ellos la lluvia (*para*) y la nieve (*rit'i*), la primera simboliza a la bondad porque permite que los campos florezcan, mientras que la segunda simboliza la sanción porque la nieve no es buena, ya que con su llegada quema o destruye los sembríos. Así, una permite el nacimiento, el crecimiento, la vida, mientras que la otra muestra la muerte, la destrucción, ésta es la dualidad de las divinidades andinas, porque está en sus manos mandarnos la vida o la muerte; la felicidad o el sufrimiento.

Precisa María Rotworowski que “La mita o prestación de servicios rotativa es un concepto muy andino que se empleó para efectuar trabajos ordenados cíclicamente en un determinado momento. Toda obra contenía la idea de mita, de repetición a su tiempo, de ahí que trabajos muy diferentes fuesen ejecutados bajo el sistema de prestaciones rotativas”, y agrega que

Esta forma andina de prestación de servicios se realizaba a diversos niveles en un mismo ayllu: para las faenas comunales, para labrar las tierras del curaca y de la huaca del lugar, pero también en ayuda del jefe de la macroetnia. Durante la hegemonía inca las tierras del Estado y las del Sol se trabajaban por medio de la mita y de la minka, en son festivo, con música, cantos y comidas a expensas del beneficiario, lo que aligeraba las faenas.⁹

Este *Apu* suma también al granizo (*chikchi*) y a las nubes, aunque ahora están cumpliendo otra función.

<i>Kaqtaqmi cikcipas</i>	También hay lloviznas
<i>winc'irinaykipaq,</i>	para que esparzas
<i>kaqllataq phuyupas</i>	también las nubes
<i>llanthuykunaykipaq</i>	para que cubras.

En primer verso retoma la caracterización peligrosa del *Apu*, porque tendrá sus filudas cuchillas de hielo, hechas con granizo, que en el mundo andino también es visto como malo, porque el granizo aplasta a las plantas cuando cae, que son como bloques de hielo, aquí está como sustancia de sus peligrosas púas; las nubes ahora ya no están enredando su cabeza, sino se elevan más arriba para brindarle sombra, son como seres que protegen su cuerpo del sol inclemente, es decir, las nubes cumplen la función de proteger la integridad del cuerpo del *Apu*, principalmente sus filos de hielo (*winch'i*), porque el sol ardiente puede desintegrar su cuerpo, de esta forma sirven a la divinidad que las cría.

De la descripción externa el enunciador pasa a su mundo interior, para plantear un ruego, que el *Apu* no se moleste más, que cambie de carácter:

⁹ María Rotworowski, *Historia del Tahuantinsuyu* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988), 237-238.

<i>Yawarqota urqo</i>	Cerro de Yawarqota
<i>phiña wiraqoca,</i>	Señor bravo
<i>ama phiñakuycu</i>	no te molestes
<i>wawaykikunapaq</i>	con tus hijos.

Este cambio beneficiaría a sus hijos, los hombres del Ande. Generalmente los *Apus* se molestan porque se ha fallado al principio de reciprocidad, pero en este caso parece que no es así, lo deducimos por el planteamiento, porque desde el inicio está proponiendo una imagen tormentosa del *Apu*. Ahora, la actitud de interceder, por sus *wawakuna*, por sus hijos, el sacerdote andino le pide por ello, que abandone su malestar para crear la felicidad entre sus hijos.

Transmite que hay un tiempo de trabajo, y que entre ellos se comunican:

<i>Kayqa llank'ashaykun</i>	Esto lo que trabajamos
<i>llapa runakuna,</i>	son todas las humanidades
<i>rimanaykukuspa</i>	también nuestra palabra
<i>llapaq allinninpaq</i>	para lo mejor.

Esta forma de organizarse hace que el *Apu Yawwarqota* también se convierta en algo bueno para todos, es decir, su presencia también impulsa al trabajo colectivo y en diálogo, en respeto cultural para todos, en este caso plantea la utopía posible de vivir con respeto cultural, y ello sólo es posible con la presencia del diálogo cultural entre los hombres de diversas culturas, así todos los hombre conversando pueden lograr el bien común. Esta idea que plantea el poema entra en diálogo con la propuesta utópica de José María Arguedas en su poema “*Doc-turkunaman qayay* (Llamado a los doctores)” (1984), donde los invita a cruzar el río y subir al Ande donde ha sembrado la quinua de mil colores que alumbrará su corazón.

También muestra el tiempo actual que están viviendo la mezcla entre varias sociedades:

<i>Runapas mistipas</i>	indios y mistis
<i>kushkaña kawsaspa,</i>	ya juntos vivimos
<i>khuska wakillañan</i>	juntos en sociedad
<i>yacakun kanayku</i>	estamos aprendiendo

Así con la comunicación están aprendiendo, el enunciador informa al *Apu* sobre los cambios sociales, cuando se producen las mezclas, porque ya hay presencia étnica de mistis, runas. Un misti era un blanco poderoso, generalmente era opuesto al runa, incluso convertido en su verdugo, pero también existen mistis con vocación integradora entonces se producen las hibridaciones. Precisaba Arguedas que

El “misti” no es el blanco, se designa con ese nombre a los señores de cultura occidental o casi occidental que tradicionalmente, desde la Colonia, dominaron en la región, política, social y económicamente. Ninguno de ellos es ya, por supuesto, de raza blanca pura ni de cultura occidental pura. Son criollos. Los indios dan a los mestizos el nombre de “mediomisti”, o *tumpamisti*, que tiene la misma significación.¹⁰

El *runa* representa a los hombres y mujeres de las altas punas, quienes viven con los principios que rigen el *ayllu*, como la reciprocidad, la *minka*, el *ayni*, su definición siempre es colectiva. *Mistis* y *runakuna* tienen formas diferentes de vivir y ver el mundo, el primero es individualista, mientras que el segundo es comunal, en la propuesta de los versos estas formas de vivir, sentir y pensar entran en diálogo, porque viven juntos (*khuska*) en sociedad, y ambos van aprendiendo.

Todos deberíamos hacer caso a su saber:

<i>Manahina kaqtinqa</i>	De lo contrario
<i>Apu Yawarqota,</i>	Montaña de Yawarqota

¹⁰ Arguedas, *Obra...* t. 4, 248.

qhaqyayki ñut'ucun tu grito hará polvo
llaqtantin runata al pueblo entero

En el caso que no cumplan, el *Apu* mismo los destruiría, de esta forma muestra la fuerza que tiene el *Apu*, está deidad poderosa, es la que rige la vida de los hombres porque son ellos los que deben obedecer las reglas, porque si no el propio *Apu* actuará con justicia.

El poema plantea, a través de la poetización de la divinidad *Yawarqota*, las formas de vida y las posibilidades de comprensión que existen entre los *runas* y los *mistis*. Se presenta como un dios de temores y severidades, pero también como vigilante del cumplimiento de las formas de vida que busquen la convivencia. Un dios atento a las dinámicas de la vida y a los desarrollos culturales, comprensible con los cambios, pero severo con los principios, por ello el enunciador informa al *Apu* sobre la vida, pide clemencia para sus hijos. Asimismo, advertimos un magisterio sobre la vida colectiva (*khuska*), porque él hace *minka* con Vilcanota, una divinidad que es su igual, se junta para administrar la vida, para que sea buena, del mismo modo, y siguiendo su magisterio, los hombres también hacen *minka*, *runas* y *mistis*, se vuelven iguales y buscan un *allin kawsay*, una buena vida en sociedad.

APU ILLIMANI: AGUA FECUNDADORA

Illimani es una deidad mayor de Bolivia, la montaña que protege a la ciudad de La Paz, Warak'a le dedica un largo poema, que fue muy celebrado por José María Arguedas, hasta llegar a constituirse en uno de sus poemas más simbólicos, además de merecer premios.

Un poema extenso y conocido de Kilku Warak'a es "Illimani", fue publicado originalmente en la *Revista del Instituto Americano de Arte*.¹¹ De este poema, tenemos dos traducciones. La primera, corresponde al

¹¹ Alencastre Gutiérrez, "Illimani...", 154-159.

propio autor y se publica en 1952; la segunda traducción corresponde a José María Arguedas, quien lo incluye en su *Poesía quechua*, antología que publicó en Buenos Aires con la editorial Eudeba, en 1965. Después de estas publicaciones, ha sido editado en varias antologías de poesía quechua que lo convierten en poema canónico; pero en todas ellas aparece mutilado, incompleto tanto en quechua como en español.

El motivo del poema es el *Apu Illimani*. Existen diversas propuestas para su traducción, como águila dorada, o guardián de la simiente o de la abundancia; no obstante, consideramos como más próxima la propuesta de "Illa umani", que significa "aquel que posee agua fecundadora". En efecto, *Illimani* gobierna a La Paz, forma parte de la religiosidad andina, por ello los *yatiris* (sacerdotes intermediarios) se dirigen a él con mucho respeto cuando quieren pedirle algo: "Recordamos mucho y hacemos buenas ofrendas al *Illimani*. Yo, personalmente para eso siempre llevo 'purito' [alcohol] y 'signani' para *ch'allar* [hacer libaciones]. Así le pido. Tú tendrás compasión de mí, proveedor de avíos, Señor *Kuchura Illimani*".¹² Si cumple con ello, no va a faltar nada, pues él es poderoso y dueño de riquezas:

*Jach'a Tiyu, Illimanis qurini qulqinis, jumat mayt'aniraksma, jumariü
past'ayaniraksma mä misa*

Gran Tío Illimani, dueño de oro y plata, a ti te suplico. A ti te brindo una ofrenda.¹³

A este gran *Achachila* le han dedicado varios poemas; además, tiene una fuerte presencia en la literatura boliviana, admiración que trasciende a otros contextos como el peruano, tal como se evidencia con el poema "Illimani" de Kilku Wark'a.

¹² Xavier Albó y Félix Layme, *Literatura aymara. Antología* (La Paz: Hisbol, 1992), 147.

¹³ *Loc. cit.*

“Illimani”¹⁴ es uno de los poemas más sentidos porque representa la religiosidad andina. Para el análisis del poema, recurriremos tanto al texto original en quechua, como a las traducciones de Kilku Warak'a y José María Arguedas. Ello nos permitirá tener un mayor acercamiento, puesto que consideramos que la traducción también es una forma de interpretación y más si el traductor exhibe una competencia lingüística y cultural. Arguedas afirma que en “Illimani” no encuentra influencia determinante de ningún autor americano o europeo, porque Kilku Warak'a desconocía a los autores clásicos como Shakespeare, Sófocles, Molière; pero sí considera posible que, al momento de escribir el poema, ya habría leído obras como *Ollantay* y *Uska Paucar*.

El poema está compuesto de ciento seis versos en veinte cuartetos, dos quintetos y dos octavas. El metro y las estrofas son múltiples. De esos ciento seis versos, Arguedas traduce primero sesenta y nueve con ayuda de Gustavo Alencastre, antropólogo y sobrino del Kilku Warak'a; luego traduce más versos, pero nunca completa la traducción de todo el poema, ya que siempre se mostró respetuoso con la traducción porque la consideraba compleja, pues el dominio que tenía Kilku era depurado. Por eso llama a sus traducciones “intentos”; además, en “Illimani”, “Kilku Warak'a emplea términos que están fuera del alcance del hombre de las ciudades, aun de los círculos mestizos o ‘señoriales’ de las aldeas”.¹⁵ No obstante, Alencastre hace una traducción completa del poema.

Al valorar este texto, Arguedas sostiene que sus poemas “Oda al Jet” e “Illimani” de Alencastre son verdaderos *hayllis* o himnos triunfales, porque ambos expresan una visión vernácula. Además, encuentra que, al escribir poesía épica, logran confundirse con el ánimo, el ethos, la simiente de los monolingües quechuas, sin abandonar su experiencia personal en la creación. En uno de sus cuartetos de “Illimani” logra

¹⁴ Una versión preliminar del análisis de este poema se editó en Mamani Macedo, “Visión...”.

¹⁵ Arguedas, *Obra antropológica...* t. 3, 301.

percibir la teoría completa del indio de Canas, su visión del mundo, el origen y destino de todas las cosas; así en las entrañas del *Apu Illimani*, del dios montaña, están

el *wahi*, el *khuya*, y el *inqa* de cuanto existe, es decir, la veta mineral de que fueron hechos, el doble, o molde amante de cada cosa y el inka, el modelo perfecto hacia el cual se encaminan todas las cosas; al mismo tiempo, el poeta expone su propia profecía, muy indigenista, acerca de cómo se ha de resolver la división entre dominados y dominadores en que ahora la humanidad se debate.¹⁶

En el poema se propone a un hombre que, por designios del dios montaña, arreglará al mundo caótico que percibe.

Arguedas debate el género del poema y da cuenta de cómo él y Warak'a ya viven en el mundo académico occidentalizado, puesto que ambos, cuando escribieron estos poemas, ya trabajaban en la universidad. Esto no borra lo íntimo quechua, esas vivencias profundas que los encadenan a sus comunidades y que se expresa en forma sorprendente en el poema. El traslado de estas purezas andinas los hace poetas vernaculares, porque su visión y simiente plasmados en su poema son indígenas; incluso se confunde con la expresión de los monolingües quechuas. Este acercamiento hace que puedan transmitir la visión y las cosas de ese mundo andino, tal como ocurre con el poema “Illimani” donde Alencastre logra traducir una teoría india, para lo cual recuerda tres conceptos profundos que están en su poesía, como el *wahi*, *khuya* e *inqa*, que constituyen las vetas de que están hechas las cosas y por las cuales se guían. Arguedas explica la profundidad de estos conceptos al analizar la estrofa XI del poema “Illimani”:

¹⁶ José María Arguedas, “Prólogo”, en *Poesía y prosa quechua*, selec. de Francisco Carrillo (Lima: Biblioteca Universitaria, 1968), 8.

*Tukuy kausaq uywakunaq
Inqankuna khuyankuna
Khurukunan wahinkunan
Ukhuykipi puñushanku*.

Arguedas, con profundo conocimiento de la lengua y cultura quechua, nos revela el alcance semántico y cultural de estos versos y, dentro de ellos, la profundidad de las palabras que emplea. Así, explica que *inqa* no sólo significa “emperador”, sino también alude al modelo originante de cada ser, aquello que lo hace ser, y que este concepto se conoce con el término “*Inkachu*”. De esta forma, el verso “*Tukuy kausaq uywakunaq INQANKUNA*” lo traduce como “el modelo o arquetipo originante de todo ser”.

Igualmente explica la palabra *khuya*, que significa “amor”, “piedad”, y de allí que *khuyaq* es el amante, el que compadece o ama. Precisa Arguedas que esto sería compadecerse de otro como si se tratase de sí mismo. De esta manera, encuentra una sorprendente yuxtaposición entre “*khuyankuna*” e “*inqankuna*”. En ese sentido, aclara que los sufijos “n” y “kuna”, que son posesivo y pluralizador, respectivamente, aparecen como impropios. Entonces, concluye que una traducción literal y literaria debería ser: “De todos los seres el modelo originante. SUS AMORES (*khuya-n-kuna*)”. Pero Arguedas indaga más en el sentido que Kilku Warak'a quería dar al término *khuya* y, al explorar la expresividad poética, encuentra que *khuyankuna* es presentado para significar un “amor germinante” —aclara Arguedas: AMOR como repetición, doble del propio ser—. Así, en “*khuya-n-kuna-n*”, “los sufijos conceden a la raíz una dinámica tal que hacen rotar su significado hacia otro nuevo y próximo que conserva la esencia del primitivo”. Igual dificultad encuentra en el tercer verso: “*khurukunan wahinkuna*”; no obstante, explica, siempre con su sabiduría del quechua, que “*khuru*” nombra al gusano, al que reptaba con el vientre en la tierra, y “*waki*” (*hujaji*) significa, en el quechua de Canas, la veta, origen, madre. Allí en-

cuentra a “*wahi-n*”, posesivo de la tercera persona, que significa “hermano de él”, esto por haber sido hecho de la misma materia, tener el mismo origen y desprenderse de la misma cosa original. Por ello es por lo que “*khuru*” debe entenderse como ser viviente más elemental, la materia animada, más próxima a la entraña de la tierra, de la que brota la vida en todos sus grados de complejidad. El “*inqa*”, como el “*wahi*” y el “*khuya*”, “están durmiendo en tus profundidades” (del *Illimani*): “*ukhuykipi puñushanku*”. Durmiendo como gérmenes. Por eso van los indios, los creyentes, “cada menguante, cada plenilunio”, a rendirle homenaje (al *Illimani*), dios que guarda “los arquetipos germinantes de todos los seres vivientes”,¹⁷ entendida como aquella sustancia que compone todos los seres; incluso, es la sustancia que los anima, que los hace germinar en la vida.

En efecto, este carácter religioso del poema lo encontramos desde la primera estrofa, donde muestra a un poeta reverenciando al *Apu*:

<i>Illimani hatun Apu</i>	Illimani, gran demiurgo protector;
<i>rumi tulluyuyq rit'i pukara</i>	nívea fortaleza de pétrea armazón,
<i>samayniywan phuyuykita picarispan</i>	despejando tus neblinas con mi
	[aliento
<i>qanta ñuqa napaykuyki sapa paqar</i>	te doy mi saludo panteísta en cada
	[amanecer.

El *Illimani* es uno de los *Apus* más poderosos de Bolivia, por ello su nombre es tomado para nominar instituciones y negocios: hay un radio *Illimani*, hay instituciones *Illimani*. Esta popularidad y deseo de tomar su nombre tiene como objetivo asimilar su poder; es decir, recibir su protección de la que no parece escapar nadie porque su forma suave de ser somete a propios y extraños.

El poeta se presenta ante el dios *Illimani* como un ser intermediario, un poeta-sacerdote que tiene poderes, pues con un soplo puede em-

¹⁷ Arguedas, *Obra...* t. 3, 302.



Fuente: grabado de Mariano Fuentes Lira, en *Kilku Warak'a, Taki parwa*, 14.

pujar las nubes que actúan como elementos que adornan al dios. Además, confiesa su espíritu religioso, lo saluda cada amanecer, porque el nacimiento del día es inaugurado con su saludo; esto por el respeto que se le guarda, pero también para que pueda protegerlo, es el mismo respeto que se tiene con otras divinidades como el sol.

El saludo a un dios es también un agradecimiento por su generosidad. La segunda estrofa muestra al enunciador en posición contemplativa y abismado por la grandeza del *Apu*:

<i>Hatun panpaq cawpinmanta</i>	Divisándote de la pampa altioplánica
<i>qhawarispán</i>	
<i>ñawianayta cusicini rit'iykipi</i>	deleito mis pupilas en tus nieves,
<i>utispataqmi qhawarini sayayniykita</i>	y extasiado contemplo tu estatura:
<i>ayllukuna kamaciq yuraq llaqulla</i>	amauta de albo manto dirigente de los
<i>hamawt'a</i>	ayllus.

El sujeto se ubica en dos posiciones distantes para resaltar la grandeza del dios *Illimani* (“De la inmensa llanura te contemplo”), de intensidad a intensidad. Altura y distancia marcan la irradiación de su poder; desde esa distancia la fuerza de su poder está totalmente presente, como si fuese una presencia cercana. Por ello el enunciador quema sus ojos en sus nieves o los llena de alegría, porque para el dios no hay distancias, éstas se anulan. Ello se percibe en el incendio de los ojos del sujeto poético. Para llegar a sostener la mirada, se necesita fuerza, voluntad; por eso el enunciador delata su fatiga, su cansancio, que expresa el esfuerzo para llegar sólo con la mirada a la parte más alta del *Apu*. Implica que no es un acto sencillo por tratarse no sólo de la ubicación geográfica, sino por la jerarquía divina que tiene, debe ubicarse en un lugar adecuado a su altura física y espiritual para conectarse religiosamente con el *Apu*. También allí reconoce quién es: señor y amauta de los *ayllus*. Es un dios que imparte su sabiduría, por ello el *Apu Illimani* protege y enseña; pero para recibir su magisterio se necesita sacrificio. El

amauta es el sabio andino, el *yachachiq*, que es un concepto cognitivo que no se circunscribe a los aspectos académicos, sino al amplio abanico cultural, aunque en algunas acepciones se formulan diferencias, donde se resalta que la condición de Hamaut'a, es más poderosa que el simple enseñar.

En la siguiente estrofa, muestra el encuentro de dos dioses:

<i>Intipa pañamanta llusqimuspa</i>	Al surgir por la diestra el Sol,
<i>chullunkusqa mat'ikitan ñawpaqta</i>	besa primero tu escarchada frente
<i>much'an</i>	
<i>lluq'imantaq cinkaykapun allimanta</i>	y se desliza muy despacio al
	[occidente
<i>quri llipilliq hicipranwan rit'iykita</i>	ensangrentando tu blancura con
<i>yawarcaspa</i>	sus áureas pestañas.

Para la religiosidad andina, el sol es un dios, padre de los incas. En estos versos pone al sol (*Inti*) como ser que rinde culto al dios *Illimani*. Si bien en la estructura religiosa andina el sol ocupa una posición inversa —este tiene más poder que los *Apus*: aquel pertenece al *Hanan pacha* y este pertenece al *Kay pacha*—, aquí el poeta coloca al sol en una posición subordinante, porque debe reconocer el poder del dios *Illimani* e incluso debe adorarlo. Todo se presenta en una escena cíclica de nacimiento y muerte; pues, cuando nace, adora la cumbre y, cuando muere, lo baña de sangre: es la duración del día (*p'unchaw*). Es más, durante el día y la noche *Illimani* gobierna, debido a la presencia de otra divinidad: la luna; el poeta describe la forma en que ésta se entrega a contemplar al *Apu*:

<i>Purakillapas sanp'a ñusta uyallantin</i>	La luna llena con su faz de apacible ñusta
<i>tutantinmi qhawapayasunki Apu</i>	te contempla toda la noche enamorada,
<i>qulqi qhicipra quyllurkunataq</i>	y las estrellas de argentadas pestañas
<i>c'illmipayasunki munaymunayta</i>	te hacen guiños de amor y gozo.

La luna es una deidad andina (la *mama Paksy* o *mama Killa*) que gobierna en la noche, la que forma *yananti* (pareja) con el sol; de allí que en la representación andina siempre colocan al lado izquierdo la luna y al lado derecho al sol y en medio a un *Apu*, dios montaña. El enunciador, en el poema, coloca a la luna en una posición de admiración; es más, la personifica y revela una luna enamorada del dios poderoso *Illimani*. A esta admiración se suman las estrellas; ya que, mediante el parpadeo, buscan complacerlo. De esta forma, el poeta construye la grandeza del dios *Illimani*, donde el *Inti* (el padre sol) lo adora, donde la madre *Killa* (la luna) se enamora, donde las estrellas sienten asombro que expresan con su luz vibrante. Hasta esta parte representa a los dioses del *Hanan pacha* como admiradores de su poder. Luego, el enunciador se ubica en el *Kay pacha* (mundo de acá), específicamente en las venas de los *Apus*, los ríos:

<i>Phaqcaspa uraykuq yarqhakunapas</i>	Tanto los chorros que en torrente bajan
<i>samp'alla sucuq marukunapas</i>	como los ríos que suave se arrastran,
<i>qanpa waqayllankin surushan</i>	son sólo tus lágrimas escurridas,
<i>qulqi mac'aqway hina q'iwirikuspa</i>	que ondulando van cual sierpes de plata
<i>ruqayayninpitaq sutyikita uqarispa</i>	vociferando tu nombre en tu rumor.

Los ríos también actúan como deidades andinas, como el imponente Apurímac, el poderoso que habla, o los *yawar mayu*, los ríos de sangre. El poeta explica su forma intensa de nacer: ellos, en efecto, surgen del seno de los *Apus*, él los emana, los hace ser, por ello son considerados como sus venas, son lágrimas y llanto. El poeta otorga sensibilidad a los dioses, por eso se duelen y lloran y de ese llanto surgen los ríos, los que bajan y recorren los territorios llevando su nombre, como un *rimacmayu*, un río que habla, un *Apurimaq*, un poderoso que habla. De esta forma, asocia al río con la serpiente: el Amaru. Son como los ríos que recorren divinamente las tierras para llevar el agua; en ese sentido,

les otorga a los ríos ese carácter anunciador y predicador de su nombre. Es en el río donde viaja el nombre del *Illimani*.

Luego, en el poema también representa las funciones del *Apu Illimani*:

<i>Hatun Apu Illimani</i>	¡Oh gran jefe Illimani!,
<i>quri illapa warak'ata</i>	restallando tu honda de relámpagos
<i>t'uqyacispa cikci capciq,</i>	sacudes la granizada.
<i>qami karqanki Illanpipiwan</i>	El <i>Illampu</i> y tú fueron
<i>ñawpa runaman yacay cura</i>	los que a los hombres del pasado
	[inspiraron
<i>llipi qhariq kallpan kawsaciq</i>	los que vigor y energía les dieron
<i>caymi rumita t'uruta hina q'apispanku</i>	para que estrujando la piedra cual
	[blando barro
<i>pukarakunata pirqarqanku</i>	construyeron formidables fortalezas.

Muestra el carácter hacedor del *Apu Illimani* que, junto al dios *Illampu* (el rayo), son quienes impartieron la fuerza mítica. Allí relata una escena mítica, pues convoca a otros tiempos: los de la construcción de las grandes fortalezas. A veces inexplicables, son ellos quienes imparten la luz guiadora y el magisterio del saber y hacer. El poeta nos presenta una salida mítica: los hombres antiguos recibieron la luz, la fuerza, de los del dios *Illimani*. En ese sentido, luz es conocimiento y fuerza, es acción, un saber hacer para lograr grandezas arquitectónicas que nos legaron nuestros antepasados. Consciente de este saber-poder del *Illimani* y desde las limitaciones humanas desde donde habla el enunciadador, hace una invocación para que el *Apu Illimani* pueda trasladar su saber a los hombres de nuestro tiempo:

<i>Illimani hatun Apu</i>	<i>Illimani</i> ¡Oh gran genio tutelar
<i>tukuy Apuq kamaciqnin</i>	de tus semejantes el adalid,
<i>rit'illayki sut'iricun</i>	que tus nieves iluminen
<i>yacay yuyayta umaykupi,</i>	la potencia de nuestra mente,

<i>rit'iykitaq llan'uykucun</i>	que ellas siempre mitiguen
<i>sunqu ukhu sirk'aykuta</i>	el fuego de nuestras venas
<i>allin runa kushkawaki</i>	para que con la bondad y la armonía
<i>sumaq kawsaq kanaykupaq</i>	hagamos una hermosa existencia.

El poeta-sacerdote invoca al dios *Illimani* para que pueda alimentar nuestro pensamiento y sentimiento y, de esta forma, conducirnos a una vida sin egoísmos. La sustancia de la sabiduría es tomada de la nieve; su brillo representa la fuerza de la claridad y bondad. Esta luz es pedida para nuestras cabezas y corazones. Así constituido el hombre, con un corazón abierto y una mente clara, puede hacer posible la unión de la comunidad, con una vida hermosa, sin estropear a nadie. Presenta el poder de la nieve como una forma purificadora del mundo interior del hombre, pero que a su vez puede volverlos competentemente éticos para vida, porque no tendrían una vida agresora que infunda odio y envidia, sino una vida suave que aliente la unidad y el carácter comunitario de los hombres que se rigen por el principio de la reciprocidad y el *ayni*. El poeta destaca su poder revitalizador:

<i>Qanmi kanki hatun tayta</i>	Eres el Sumo padre, Tú,
<i>puuy ciraw kamacikuq,</i>	designas el verano y el invierno;
<i>qanta qhawarispán runa</i>	tomándote como ejemplo los hombres
<i>kallpacanku llank'ananpaq</i>	adquieren impulso para su labor.

Expresa su carácter magnánimo de otorgar ánimo a los que llegan a él para cargarse de energía. Es el ritual de la súplica y la concesión, tal como ocurre con las prácticas cotidianas en el Ande. El *Illimani* también es el administrador de los tiempos, por ello organiza el calendario de las estaciones. Esta organización del tiempo se proyecta a la de las labores agrícolas.

Este dios no sólo instruiría a los hombres, sino que hace propicia su estancia en la tierra. Crea las condiciones para su realización, porque las tierras y el trabajo sólo son productivas si hay agua, la cual proviene

de los deshielos de nieves que forman los ríos, como un desgajarse de su cuerpo para otorgar vida. Pero para aquellas alturas donde no puede llegar el río, están las nubes que él también administra:

<i>Yanaphuyu samayniykin</i>	La nube negra de tu aliento
<i>qarpay parata hic'amun,</i>	escurre en lluvia fertilizante,
<i>ciriwayrapas qasasullapas</i>	y el gélido viento y el rocío helado,
<i>samallaykitaqmi kashantaq</i>	son tus mismas exhalaciones.

Es un dios generoso porque de su respiración nos manda la lluvia que hace posible la abundancia, pues las plantas pueden crecer y dar frutos, pero también pueden mandarnos el frío y la nevada que queman los sembradíos. De esta forma, muestra la dualidad que hay en cada dios andino. Ellos pueden mostrar su generosidad, pero también la crueldad de sus castigos cuando no se ha practicado adecuadamente su saber o no se ha regido por los principios andinos como la reciprocidad.

El poeta también nos muestra su ubicación, describe el lugar y los seres divinos que los habitan:

<i>Kinsa yuraq k'awciykikunan</i>	son tus tres blancas aristas
<i>kunturkutaq samaranan</i>	de los cóndores peaña,
<i>ranra qaqa sunquykitaq</i>	de tu corazón de roca
<i>pumakuna paqarimuq</i>	brotan los pumas.

El cóndor y el puma son animales que actúan con poderes divinos, quienes hacen su casa en el *Apu Illimani*, en sus cuevas que los protegen. El cóndor se considera como un hijo de los *Apus*, los mensajeros de los dioses; por ello, cuando bajan, dan señales a los hombres para que estos orienten sus caminos. Igualmente, el puma es considerado una deidad de tiempos anteriores, de tiempos en que la luna gobernaba. Los dos animales son sagrados en la religiosidad andina. Además, están asociados a la sabiduría, pues nos enseñan cómo proceder en las

actividades cotidianas y solemnes, por ello se consideran como hijos de los *Apus*.

La vida que está pronta a despertar surge de su seno:

<i>Tukuy kawsaq uywakunaq</i>	El espíritu y la esencia,
<i>inqankunan khuyankuna</i>	los encantos y hechizos
<i>khurukunan wahinkunan</i>	de todos los seres vivientes
<i>ukhuykipi puñushanku</i>	en tu seno están dormidos.

El *Illimani* es el que nos prodiga la vida. Allí está la vida germinando, está en semilla, lista para germinar, brotar y florecer. Esa fuerza es la que anima a todo ser. De allí surge lo vital. Entonces el dios *Illimani* es concebido por el poeta como un dios máximo que puede llegar a procrear, dar aliento y vida (*kamac*). Por ello las ofrendas al *Apu*, porque de allí mana la vida, es el reservorio de los gérmenes de lo existente. Por esa razón se da el ritual de la reciprocidad que practican los hombres:

<i>Caymi tukuy ayllu runa</i>	Por eso la gente de los ayllus
<i>spa wañu sapa pura</i>	en las fases de la luna,
<i>kuka k'intupi haywasunki</i>	te tributa en las hojas de la coca
<i>sunkunkuq samincayninta</i>	la ventura de tu corazón.

Esta práctica es la del *ayni*, el respeto por los dioses. Porque, así como practicamos el *ayni* entre los hombres, también los hombres lo practican con los dioses. Para acceder tiene que utilizarse la planta sagrada de *mama coca*. Este reconocimiento es total en la comunidad, en los "hombres de todos los ayllus". En un tiempo definido que está regido por el tiempo lunar, cuando en la noche la luz es suave, tal práctica trae alegría, porque sus corazones cumplen sus imploraciones a los dioses; pues para pedir hay que dar, esa es la reciprocidad con el dios *Illimani*.

En las últimas estrofas del poema, se marca una orientación ideológica de lucha; pues se propone la transformación del estado en que se vive, siempre manteniendo el sentido de respeto y solemnidad al

momento de dirigirse al *Illimani*. Vaticina, como un profeta-sacerdote-poeta, que un hombre habrá de levantarse en su nombre, el cual será el encargado de transformar este mundo; de esa forma proyecta la venida de un hombre hacedor de mundos claros:

<i>Illimani hatun Apu</i>	¡Oh gran jefe Illimani!
<i>rumi tulluq rit'ipukara</i>	nívea fortaleza de pétreo armazón,
<i>qan patapin sayarinqa</i>	la cima se erguirá un día
<i>paca t'ikraq qullana qhari</i>	el adalid que renueve el mundo.

Estos versos aluden a la imagen de un *Inkarry*, no como un dios, sino como un héroe elegido, un héroe cultural para renovar el mundo, pues se observa en el verso que el elegido está en estado de lento reposo, como en aquel otro mito, que lentamente bajo la tierra se está juntando para que un día vuelva a reestructurar este mundo. Pero este ser no surge para la contemplación, y adoración; sino, por el contrario, se convierte en un reestructurador o en un ser que completa el proyecto del dios *Illimani*. El hablante lírico propone su venida precisamente porque siente que el mundo no está bien. Entra en el sentir del hombre venidero, cuya elección no es humana, sino religiosa y divina. De allí el comportamiento como un instrumento de los dioses, porque en su nombre se levanta, es su representante en la dimensión humana; pero es singular porque tiene la capacidad de “renovar el mundo”. Este cambio de realidades es drástico. Por ello combina una manifestación política, ideológica y religiosa, práctica que es común en el universo andino donde lo religioso no está divorciado de la política ni de los proceder humanos; sino que los dioses los acompañan en los actos más complejos, pero también en los sencillos actos cotidianos de la vida.

En los últimos versos, describe las acciones de este hombre elegido. Por ejemplo, muestra un acto rebelde y en devenir del reestructurador de mundos. Primero está el canto y la música en el universo andino, que son claves para emprender convocatorias y procesos de guerra. Por

ello, este elegido canta y dicho canto es como un armónico y sublevante llamado; de allí que los pueblos que estaban indiferentes se juntan. Esta es la convocatoria a través de los ritmos guerreros. Se despierta a los pueblos para las batallas, lo cual implica que la transformación que propone realizar el hombre elegido no se ejecuta por medio de un golpe divino, sino que necesita la participación de todos los pueblos, quienes entran en la terrible guerra de la renovación, cuya ejecución es proyectada como un río de sangre, es el caminar de los pueblos en su viaje reestructurador. Así, río de sangre y pueblo son lo mismo:

<i>Pututunpa qapariyninpin</i>	El canto de tu bélica bocina
<i>llapa llaqta rik'arinqa</i>	despertarán todos los pueblos;
<i>Yawarmayun puririnqa</i>	ríos de sangre a raudales
<i>pacantinta llinp'arispá</i>	se desbordarán por la tierra.

Esta transformación es total porque alcanza al mundo; pero para que se dé, debe surgir la muerte como en la figuración de un río de sangre, cuyas masacres experimentadas por los pueblos buscan una vida mejor. De esta manera, el poeta conecta los componentes religioso y político, tal como se concibe en el mundo andino. Por ello, un ser político, orientador de pueblos, es sagrado, como el caso de los *Mallkus*, en Bolivia. Estos ríos de sangre que surgen para enderezar al mundo resultan tan crueles que los propios dioses divinos se muestran avergonzados y tristes. Así, se representa en la forma en que el sol y la luna expresan su disconformidad con los luctuosos sucesos, que ellos mismos observan y reciben su influencia porque son parte del universo, porque no debieron permitir que se torciera la vida desde el principio pues ahora el costo para enderezarla es descomunal.

Uno de los conflictos que expresa el poema son las delimitaciones que generan propiedades parceladas. Éstas deben ser establecidas de acuerdo con un orden justo, ya que una falta de precisión genera conflictos entre los hombres y por ello es necesaria una elección acertada

de los hombres que con justicia puedan gobernar con igual valor. De esta forma, son los dioses los que contribuyen con el gobierno de las comunidades al proponerse como ejemplo. Por ello, expresa que:

<i>Suyutaqa kamancinan</i>	Los gobernantes deben ser
<i>allin sut'i yuyayniyuq</i>	patriarcas de verdad
<i>kurakakunan maypipas</i>	que con sutileza ausculten
<i>pisi yuyayqa ama pipas</i>	y dirijan a los pueblos.

Estos gobernantes, dice el poeta, deben ser de verdad, que actúen como verdaderos jefes, que conozcan a sus pueblos y los puedan dirigir acertadamente, todo ello configura a un ser respetado. Ellos, además, deben poseer bondad y talento, de esta forma la vida será una abundante felicidad. Mediante estas exigencias, se trata de duplicar la forma en que *Illimani* distribuye sus aguas en el mundo, la forma en que gobierna la vida, de la misma forma los *kurakas* deberían seguir el mismo principio para orientar acertadamente la vida de sus comunidades.

En esta parte, el poema eleva su carácter épico, tal como advierte Arguedas al explicar que esto se debe a su formación escolar que lo “hace consciente del pasado histórico, heredero de ese pasado, y da fundamento a sus ideales estéticos y sociales”.¹⁸ En efecto así se percibe en las estrofas finales del poema:

<i>Illimani qulqi lirpu</i>	<i>Illimani</i> , espejo de plata,
<i>wiñaypas k'ancayniykiwan</i>	pues, siempre con tus destellos
<i>sut'illankin runaq sunqunta</i>	seguirás iluminando el humano corazón,
<i>allin kawsayman t'ikrakunanpaq</i>	y el hombre labre una existencia mejor.

El *Illimani* muestra su poder y grandeza cuando está en el corazón de los hombres, por ello es sustancial, se convierte en ese elemento ger-

¹⁸ Arguedas, *Obra...* t. 3, 308-309.

minante que permite que las cosas sean, que se traduce en luz, brillo, iluminación, que como una lumbre ingresa a la vida de los hombres para irradiar su vida, pero también para inmortalizarse, entonces su esencia pervive en los corazones alumbrados de los hombres. Esta sustancia está compuesta por la nieve que tiene propiedades de quemar, arder, brillar, que son cualidades correctoras, generativas y orientadores; de allí que la nieve alumbró el camino del hombre. También se resalta el carácter justo, distributivo del *Apu Illimani*:

<i>Qhawarishaykun llipipas</i>	Observando estamos todos
<i>rit'iykiq unun rakispaykita,</i>	la distribución de tus aguas,
<i>llipi hallp'a qarpaykuqmi</i>	que por igual la tierra riegas
<i>llapaq c'akiynin thasnuqmi</i>	y la sed de todos apaga

Porque aquello que tiene no lo guarda en forma egoísta, sino que lo reparte, hiperbolizando el poder del *Apu*, porque lo extiende a todo el mundo. De él proviene el agua que riega las tierras, que las fertiliza y asegura la continuidad de la vida. Para ello transforma realidades, pues de la nieve forma el agua de los ríos que anulan las carencias de los hombres. Este carácter justo de dar a cada uno lo que le corresponda, permite algo mayor: desaparecer los odios entre los hombres, como si su acción limpiara sus corazones, más allá de su asimetría, como ser pobres o ricos:

<i>Hinallataqmi hallp'apas</i>	Así debe ser la tierra
<i>llipiman rakisqa kanan</i>	por igual distribuida,
<i>mana wakca mana qhapaq</i>	para que ni pobres ni ricos
<i>ciqninakuspa kananpaq</i>	vivan en eterno odio.

El fin es desterrar el rencor de los corazones para fundar una comunidad tolerante, siguiendo un orden justo, aunque permanece la estratificación social y económica.

En sus últimos versos, enfatiza su condición de luz guiadora:

Cay p'uncaymi Illimani
umaykipi quyllurpillu
k'ancakuspa muyurinqa
rit'iykitaq sut'irinqa
tiqsimuyuntin llaqtata

Ese día Illimani,
en tu cima girará
una aureola de estrellas
y tus nieves impolutas
al universo darán luz.

Ese mundo justo que propugna el dios *Illimani* le causará un momento de enorme alegría, emoción que se manifiesta a través de esa constelación que, como una corona viva, baila de felicidad sobre su cabeza de nieve. Esta emoción positiva sale de él porque ha forjado y provocado su dinámica: es una felicidad compartida con los otros, pero a la vez es una forma de reconocer su justicia por parte del mundo. Por ello, las *quyllur* dan vueltas en su alta cabeza, lugar donde se posiciona su mayor fuerza y resplandor, que alcanza a iluminar al mundo; esa nieve que parece nunca desaparecer, fija e interminable a los tiempos. De esta forma, la nieve puede iluminar dos grandes universos: uno exterior como las pampas, las tierras, los caminos; y otro interior como los espacios de los corazones, que como una luz interior muestra los caminos verdaderos. Ese es el gran poder del *Illimani*: puede entrar en los hombres e iluminar, pero también aclarar el vasto mundo exterior, el lugar donde se vive. Es importante ver cómo se rescata una de las propiedades de la nieve: la de iluminar, porque no es la nieve la que cae en las noches sobre las cementeras y las quemadas, creando tiempos de hambruna, porque mata la planta con su fuego y con ello crea la escasez, tiempo en que los *runakuna*, mediante procesos rituales, buscan defenderse como lo hace el Arariwa, ese hombre que con su vida cuida los sembríos día y noche. En este caso, son otras las propiedades que resalta: la capacidad de sacrificarse y convertirse en agua para saciar la sed del mundo, así como la capacidad de brillar para disolver las oscuridades.

De esta forma, el poema de Kilku Warak'a propone un respeto a los dioses y el reconocimiento a sus poderes. Por ello el enunciador hace un acercamiento contemplativo, primero con las ofrendas y la invoca-

ción, para finalmente proponerle, como ser visionario, el levantamiento de un hombre designado y guiado por el *Apu Illimani*. Solo así se erigirán y despertarán los pueblos para que juntos puedan renovar el mundo. En ese sentido, no es un dios indiferente, sino un ser dotado de sensibilidad, un dios justiciero y preocupado por la felicidad de los hombres, cuyos principios andinos son recordados en el poema por el poeta-sacerdote que implora, absorbe e imparte la sabiduría del *Apu Illimani*.

PUMA: HIJO DE LOS APUS

El puma es un animal dios y está asociado a lo femenino, se cuenta que la ciudad del Cusco durante el reinado de Pachakutec tenía la forma de Puma, además aparece este animal del *Kay pacha* en varias obras de cerámica incaica, su representación divina en las manifestaciones artísticas es notables. Del mismo modo en la cosmovisión andina. Así, “Valcárcel demostró la existencia de un gato de río, que en la región del Cuzco es llamado ‘mayu puma’ y en aymara ‘titi’; este correspondería a la nutria de los ríos, y sería la divinidad Titicaca”.¹⁹ Este gato de agua tiene que ver con el imaginario aymara y con su vida cotidiana, pues el “gato montés es frecuente en estos parajes del altiplano y que éste sigue considerado como ‘sagrado’ y su caza es prohibida”.²⁰

En *Dios y hombres de Huarochirí* también está presente: “Poco después se encontró con el puma. El puma le dijo a Cuniraya: ‘Ella va muy cerca, has de alcanzarla’. Cuniraya le contestó: ‘Tú has de ser muy amado; comerás las llamas de los hombres culpables. Y si te matan, los hombres se pondrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas, y te harán cantar’”.²¹

¹⁹ Thérèse Bouysse-Cassagne y Philippe Bouysse, *Lluvias y cenizas. Dos pachacuti en la historia* (La Paz: Hisbol, 1988), 119.

²⁰ Bouysse-Cassagne, *Lluvias...*, 120.

²¹ Ávila, *Dioses y hombres...*, 18-19.

Así, el puma está dentro de los animales que son bendecidos por dar buenas noticias a Kuniraya Viraqucha, pero también el puma es visto como un ser de fuerza y poder, como ese puma rojo que se hace aparecer del fondo de un manantial Pariacaca cuando Huatyacuri competía con su cuñado rico y pretensioso: “Y con ese puma rojo estuvo Huatyacuri, mientras el otro cantaba: y cuando Huatyacuri cantó con el puma rojo, apareció el arco en el cielo, lo que ahora se llama arco cielo, de colores, mientras cantaba”.²²

El Puma, quien es representado en el poema como aquel que es capaz de aplastar la tristeza en el hombre, por ello el indio lo convoca, le da de comer, le pide que se tumbe sobre la pampa de su pecho para que haga polvo a sus penas y acabe con sus aflicciones. En efecto el poema “Puma”, inicia proponiendo un origen mítico, como hijo de las nubes, “*Phuyuq wawan uqi mici* (Tizado gato, crío de la niebla)”, la nube como símbolo de la fertilidad le otorga el color y el camino en las alturas al puma. Si observamos la representación que hace Juan Santa Cruz Pachacuti sobre la cosmovisión inca encontramos al Puma soplando granizo, encima de él se encuentra la nube, la niebla, y debajo el árbol, por lo que se encuentra dentro de un universo de fertilidad. Como vemos en el poema, está representado como la niebla y camina en medio de las montañas y la nieve

<i>urqullantan purishanki</i>	deambula por los cerros
<i>rit'illanta k'umu k'umu</i>	cabizbajo por la nieve

Sabemos que de la nieve se forman los ríos que bajan caudalosos para irrigar a los campos, para hacerlos florecer, es allí en la imagen de Santa Cruz Pachacuti que se encuentra el árbol como símbolo, además está cerca de la laguna, configura todo un universo de fertilidad, nube, lluvia, niebla, nieve, laguna, árbol, en todo ese universo está el puma,

²² *Ibid.*, 35.



Fuente: grabado de Mariano Fuentes Lira, en *Kilku Warak'a*, *Taki parwa* (1955), 1.

ahora en la tradición se menciona cómo una deidad felina actúa como guardiana del lago y de los *Apus*:

Ahora voy a contar el cuento del león del Apu Ausangate. En esa laguna de Uturungu está parado el león sacando la lengua. La laguna de Uturungu es pequeña y negra. Cuando la gente se acerca a la laguna, se pone bravo. A lo alto no nos podríamos acercar. La laguna es para asustar. A veces el león está parado allí. A veces sube encima del Ausangate. A veces vuelve a la misma laguna. Allí de veras está parado. Cuando la gente lo mira se levanta para arriba, dicen.

Así pues, de otras naciones vinieron los gringos. Esos gringos lo fastidiaban. Subiendo casi hasta la mitad del Ausangate observaban, pero el león no los dejó. Él no quiere que lo miren fácilmente. Se enoja. El mismo Ausangate no se deja mirar por los gringos. Puras nubes los taparon. Después vino la nevada.²³

<i>Phiña phina qhawarispán</i>	Acechando con furor
<i>phuyutaraq picarinki</i>	barres la niebla
<i>chupaykita maywirispán</i>	laceando con tu rabo
<i>urkunata mayt'unki</i>	lías montañas.

Muestra la fiereza del puma a partir de su composición, así crea un ser fabuloso que con sólo una mirada puede limpiar las nubes, que resalta la fiereza. La cola que puede envolver a los cerros, el primero alcanza a los cielos, y el segundo a los cerros altos.

Otras partes del puma son los bigotes que son vistos como gigantes que llegan a punzar al sol:

<i>C'awarkishka sunkhaykiwan</i>	Espinoso filo tus bigotes
<i>Intitaraq llakllacinki</i>	al sol deslumbran, relucientes

Que lo hace encender en su fuego. También muestra a su lengua (*qallu*)

<i>qalluykitaq sansa puka</i>	Candente brasa tu lengua
<i>yaqwartaña llaqwarishan</i>	

Aquí vuelve a incidir con su fiereza, pero también plantea su carácter hambriento que mostrará en la siguiente estrofa.

Es visto como un animal sagrado de los *Apus*,preciado por ellos “*Apukunaq sumaq uywan* (Grácil felino de los *Apus*)”, gran animal,

como crío de ellos, es más guardián de las lagunas y los *Apus*, por ello en el poema se puede advertir que este animal era una deidad de los inkas “*Inkakunaq yupaycanan* (venerado hijo)”, porque ellos le rendían honores, este reconocimiento es mayor porque no es la gente común quien lo venera sino los incas, gente elegida, pero por la referencia temporal del poema, remite a un tiempo anterior.

Estos versos están en diálogo con los versos finales de la estrofa anterior:

<i>Yarqasqacu purishanki</i>	deambulas hambriento
<i>aycatacu mashkashanki?</i>	rastreado una presa?

En este caso ya muestra el carácter hambriento, entonces un ser fabuloso, fiero, y hambriento puede acabar con sus penas. Este andar sin dirección, pero con un objetivo, el alimento, esta gran hambre no sólo está destinada a lo fisiológico, sino que se extenderá a lo sensible y a lo socia. Debido al pedido que formulará el enunciador que mate sus penas.

El hablante lírico, después de haber demostrado todo el poder que tiene el puma, que es capaz de tocar con sus bigotes el cuerpo del sol, que con su cola envuelve a las montañas, lo convoca para ofrecerle su corazón destrozado, para que en su pecho se tumbe y aplaste a las penas.

<i>Hamuy ñuqa qarasqayki</i>	Ven prueba
<i>kay sunquyta qhasurispa,</i>	mi desgarrado corazón
<i>qhasquypatapi thallaykuy</i>	reposa en mi pecho
<i>llakiykunata ñiti'ykuy</i>	aplata mis penas

De esta forma espera lograr librarse del tormento que sufre ayudado por la fuerza del puma.

Es más intensa la entrega, porque no sólo quiere matar las penas sino también morir para acabar con su padecimiento.

²³ Bernabé Condori y Rosalind Gow, *Kay pacha* (Cusco: Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, 1982), 48.

<i>Qaqa hasp'iq silluykiwan</i>	Con tus garras que arañan las piedras
<i>hank'uykunata watary</i>	trenza mis nervios
<i>hinaspataq puñuciway</i>	Y adorméceme pronto
<i>ama llaki mucunaypaq</i>	para no padecer pesares

Entonces es la única divinidad que puede acabar con su dolor. Es una cualidad singular, porque es un ser dotado de voluntad para que pueda acabar con el dolor del hombre, la idea de dormir, de adormecer, está vinculada con la muerte, es decir, que el hombre sólo con su muerte puede terminar con sus pesares, pero no cualquier ser puede acabar con su vida, tiene que ser un individuo tan singular como el puma, por ello acredita como un ser divino, sólo de esta forma terminara. Pero este dolor no parece ser singular, parece representar el padecimiento del “qari” del runa del hombre del mundo.

Así el poema dedicado al puma muestra una construcción mítica, a través de ser hijo de las nubes, es adorado por los incas, vive en las alturas, en los nevados que también son zona sagrada porque son los *apus*, por ello es hijo de los *apus*, de las deidades andinas, además en el poema hace alusión al sol, a quien deslumbra con sus bigotes.

Todo el cuerpo del puma está lleno de ferocidad y esplendor, su color es de las nubes, la garra es de piedra, sus uñas arañan piedras, su mirada desaparece las nubes, su cola envuelve a los altos cerros, sus barbas son filudas y deslumbrantes, su lengua es una brasa candente.

Es importante la estructura del poema, ya que en un principio presenta su carácter divino, su ferocidad, pero también su estado de hambre. Precisamente es el momento en que lo llama para se coman sus penas, para ofrecerle su vida de aflicciones. El poema es una muestra de la desolación y gran dolor con el que vive el hombre del Ande, pero también de la valentía para deshacerse de ese dolor, como una especie de muerte mítica, como una ofrenda a la divinidad para que sienta en su interior esta desolación del *runa*.

MAMA SARA: MADRE MAÍZ

En el dibujo de Juan Santa Cruz Pachacuti se encuentran plantas mencionadas como la *Mamacoca*, *Mamasara*, el *mallqui* y otras plantas menores. En la poesía de Kilku Warak'a están referidos en versos, pero es la *mama sara* o *sara mama*, a quien le dedica un poema completo. Estas plantas son conocidas como plantas dioses o *illas* porque mantienen singularidad en su producción y reconocimiento de sus poderes. Dentro de ellas también se incluye la *Mamapapa*, la madre papa. Estas plantas tienen un origen mítico que lo encontramos en los relatos de tradición oral. Estudiaremos el poema “Sara mama”, que está recogido en el poemario *Taki ruru*.

El enunciador se ubica en una posición ritual y se dirige a la *mama sara*, madre maíz con respeto:

<i>C'ulla ruru muhumanta</i>	Desde la germinación de la semilla solitaria
<i>ima sumaq wiñaq mikhuy,</i>	qué hermoso va creciendo el alimento,
<i>saphiykin hallp'ata c'unqan</i>	tus raíces absorben la energía de la tierra
<i>wiruykipin para lluqllan</i>	el torrente de lluvias en tu caña
<i>raphiykin wayrawan pukllan;</i>	tus hojas juegan con el viento;
<i>parwaykipin k'ancan sulla</i>	en tu flor de maíz el rocío brilla
<i>cuqlluykitaq Intiwan asin</i>	tu choclo sonríe con el sol
<i>p'anqanta kicarisparaq.</i>	abriendo sus hojas.

En esta primera estrofa propone el proceso de vida del maíz, desde la germinación de la semilla hasta el logro del fruto. Para ello sigue toda la estructura del maíz, la semilla que germina solitaria, su crecimiento, creando un contexto de belleza y felicidad. Así su crecimiento es bello, lo bello en el mundo andino no se ciñe a las características estéticas, sino al fortalecimiento, a la seguridad de su crecimiento, por ello decimos, “está creciendo bonito” cuando vemos a la planta firme y loza en su desarrollo, acariciamos a la planta por la belleza, pero también

como reconocimiento a su trabajo que trae el fruto. De esta manera, sus raíces se nutren de la tierra, que es la madre alimentadora de sus hijos, su caña (*wiruy*) siente la fuerza de la lluvia, las hojas juegan con el viento, el rocío brilla en su flor y, finalmente, surge el fruto; el choclo muestra su sonrisa al sol como especie de celebración por haberse logrado, de esta forma se crea una atmósfera de felicidad y prosperidad. La sonrisa del choclo es importante porque conecta con la visión mítica, el sol es masculino, en esa misma línea se ubica el maíz, tal como está representado en el dibujo de Juan Santa Cruz Pachacuti, al mismo tiempo se vincula por el color áureo, entonces entre el maíz y el sol se establece una relación directa. Además, podemos advertir que la planta de maíz une el *Hanan pacha* con el *Ukhu pacha*, sus raíces entran a la tierra, se nutren de su interior, y su fruto se conecta con la divinidad del sol que se ubica en el *hanan pacha*.

Siguiendo el gran vitalismo, el enunciador reconoce a la planta su enorme trabajo desde cuando es sembrada hasta la cosecha:

<i>Hallmaymanta kallcaykaman</i>	Desde el sembrar la semilla hasta la cosecha
<i>cakrakunapi llanllanki</i>	estarás trabajando en los campos
<i>panpamanta urqukaman</i>	desde la pampa hasta la montaña
<i>q'umir llikllawan qatanki</i>	lo cubres con una manta verde
<i>tukuy qhiswa hallp'atataq</i>	todo el campo
<i>huq inkillman tukucinki</i>	lo conviertes en un campo florido.

Es la planta de maíz la que trabaja, cubre los valles y las montañas, las partes planas y altas, hasta cubrir todo el mundo con el verdor de sus hojas, es lo que da signo de esperanza a la cosecha y al aseguramiento del alimento, con todo ello crea un campo de flores de maíz, lo que es ya la proyección del fruto. Esta descripción otorga un carácter mítico al maíz, porque con su crecimiento puede cubrir el mundo de belleza y alegría. Finalmente, luego de la cosecha y cuando ya esté maduro servirá para alimentar a la gente:

<i>Maypacacus puqunki cayri</i>	En eso cuando estés maduro
<i>llapapaqmi muchakunki</i>	besarás a todos
<i>paraqayraq uwinaraq</i>	ya maíz blanco o ya maíz amarillo
<i>saqsaraq c'ullpiraq sumaq.</i>	de diversos colores hermoso maíz chullpi [[muy amarillo y duro]
<i>Humint'apin q'aparinki</i>	cantarás en la humita
<i>mut'ipipas phatarinki</i>	también reventarás en el mote de maíz
<i>hank'apitaq t'ikarinki</i>	cantarás en la tostadora
<i>kusikuyta phancirispá</i>	brotando en alegría.

Esta forma de presentar al maíz cuando es preparado en diversos alimentos no es triste, ni dolorosa sino siempre está en felicidad, estará presente en las humitas, en el mote, en el tostado o cancha como se conoce al maíz tostado.

El maíz en tiempo antiguo era gente:

<i>Ñawpaqqa karqan runayki</i>	En tiempo antiguo eras hombre
<i>kikin Inkan arariwayki</i>	el mismo Inka era tu guardia
<i>kunantaqmi wiñacisunki</i>	y ahora te hace crecer
<i>misti q makin suniysunita</i>	la mano del misti te hace crecer
<i>llapataqmi yupaycasunki</i>	y todos te adoraran
<i>¡Sara mama kawsay mini!</i>	¡Madre maíz teje la vida!

Esta parte muestra un componente mítico, en el tiempo en que era hombre, cuando el inca mismo cuidaba de su crecimiento. Pero también señala el tiempo de cambio, porque ahora está en manos del misti, del blanco occidental, de los poderosos, no obstante, todos los adoran, en estos dos últimos versos se reconoce su condición divina del maíz, por ello le pide con reverencia el enunciador que la madre maíz teja la vida, es decir, es una divinidad capaz de crear y criar la vida.

V. DIVINIDADES

DEL *Ukhu pacha*:



El *Ukhu pacha* es el mundo de abajo, espacio de lo oscuro. Allí viven los muertos, los *hapiñuñu*. Es el lugar donde gobierna el Amaru (dios serpiente). Y donde también vive el *supaya*, al igual que la planta dios como la *mamapapa*. Este mundo se comunica con el *kay pacha* mediante las *quchas*, lagunas o *puquios*, manantiales.

Existen divinidades andinas asociadas a la fertilidad por su condición de humedad, así tenemos las *paqchas*, que son las caídas de agua, lugares donde viven las sirenas y nace la música, pero en el caso de Kilku Warak'a se compara a las *pakchas* con los seres solitarios, lugar donde nacen las aguas de los ríos que corren sin compañía, esta soledad de las aguas que fluyen es comparada con la condición *wakch'a* que vive el hombre. La *mamaqucha* es el reservorio de agua que, a través de canales subterráneos, como venas de la tierra, hace circular sus aguas para que aparezcan como puquios o manantiales y así puedan permanecer verdes los campos. Las lagunas también están rodeadas de un componente mítico porque es allí donde habita la sirena, o los toros guardianes, o el torito de la piel brillante, es el lugar donde se pierden los hombres solitarios, a estas deidades hídricas se suma el *mayu* (el río), quien conduce las aguas a los campos, el poeta Kilku Warak'a ha cantado las bondades de los ríos, pero también su fiereza enloquecida capaz de desaparecer pueblos enteros.

Mayu / río. Uno de los ríos más simbólicos es el Apurímac, al que Arguedas define como “el poderoso que habla”, “río sagrado”, “Dios

que habla". En lo visible del río ya muestra la fuerza de su caudal, no obstante, es un río difícil de ver, pero fácil de sentir "Porque sólo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes. Corre por el fondo de las quebradas más profundas que es posible imaginar".¹ Esta singularidad de su procedencia y esa capacidad de hacer emerger su voz desde la profundidad hasta los lugares más distantes y altos es lo que le otorga la dimensión divina. Río que puede enturbiar el ánimo o puede limpiar el alma, según la orientación que tome en el ser o la forma en que es transferida su energía.

El canto, la fuerza y la voz del río mantienen vínculos con la música. Su energía cósmica es despertada por el canto y se instala en el hombre en forma individual o colectiva. Explica Arguedas que

Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de todas las fuerzas del espíritu. Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra consciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfreno de tristeza y coraje. Toda esa esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo interior sensible.²

Todo este mundo interno es despertado por el canto. Es como si removiera todos los ríos rebeldes que la habitan porque en un río dormido hay fuerzas que están prontas a avivarse y desatarse de manera incontenible. Por ello, cuando son activadas por el canto surge ese impulso de "luchar y perderse". El río entra en las consciencias, las enardece y las agita con connotaciones ideológicas. Este arranque trasciende la individualidad, por ello, toda la vida humana se ve agitada por la fuerza del canto; un canto que se sustenta en la fuerza del río. Canto y río, música y río, río y rebeldía permiten la transferencia de sus propieda-

¹ José María Arguedas, *Indios, mestizos y señores* (Lima: Horizonte, 1987), 151.

² Arguedas, *Indios...*, 154.

des a los hombres. El canto y la voz del río son de otra naturaleza. Es como una energía cósmica, armoniosa, seductora que estalla en el corazón de los hombres, pero esta detonación no despedaza u oscurece el corazón, por el contrario, arde y quema la "esencia del vivir humano" sin desintegrar sino fortaleciendo en su emergencia al "mundo interior sensible". Todo ello desenlaza la danza y la guerra. Es la esencia espiritual que impulsa el ansia y la angustia, que estimula la acción y la vida, que arrastra a la materialización de las ideas, en una compleja mezcla de violencia y ternura.

En el *qollao* allí se debe interpretar la voz del río:

Mayu qapariy, el grito del río es otra señal. Cuando se siente que el río grita más o menos así: "waq, waq, waq...", como si lo estuvieran agarrando a la fuerza a una persona, anuncia que durante los próximos días dejará de llover. También anuncia que el río llevará próximamente a una persona. En este caso se dice que el río está llamando a uno de los comuneros.³

Son los denominados señaleros, que pueden ser los animales, las plantas o los ríos, cuando ellos emiten sonidos extraños, así el canto de los pájaros o de los zorros, se debe interpretar para prepararse en la vida, para alertarse o estar tranquilo; de la misma forma se debe interpretar el canto del río, porque ellos como todos los seres del mundo *kawsay*, tienen vida.

Los ríos son vistos como las venas de los *apus*, tienen un carácter sagrado porque nacen de sus nieves y bajan para alimentar a los hombres, tienen una forma justa de administrar sus aguas, pero también como seres que recogen las aguas menores para conducir las a la gran fuente de agua como el mar, de donde luego se elevarán las nubes para hacer derramar las lluvias, este ciclo sorprendente de partir y volver, de subir y bajar, como ese río de estrellas que se narra en *Dioses y Hombres de Huarochirí*.

³ Juan Van Kessel y Porfirio Enríquez Salas, *Señas y señaleros de la madre tierra: agronomía andina* (Quito: Abya-Yala, 2002), 144-145.

En la poesía de Kilku Warak'a existen referencias directas del accionar del río, también se utiliza para calificar acciones como la fuerza o la soledad. Así, es utilizado para explicar los profundos e inmensos dolores que experimenta cuando se ama:

<i>Kay sunquypin llakiykuna mayu huno qaparkacan c'uya unu waqayniytaq qhicipraypi [chullunkukun</i>	Congojas tiene mi pecho a veces brama como un río y mi llanto de agua limpia se cristaliza en mis pestañas
--	---

Un río que grita los dolores que siente el corazón cuando vive adversidades. Aquí se ubica en el trance amoroso, así el dolor del amado es un río que grita enloquecido su pasión no correspondida.

También representa sentidos apacibles:

<i>Phaqcaspa uraykuq yarqhakunapas samp'alla sucuq mayukunapas qanpa waqayllaykin surushan qulqi mac'awway hina q'iwirikuspa ruqayninpitaq sutiykita uqurispa"</i>	Tanto los chorros que en torrente bajan como los ríos que suaves se arrastran, son sólo tus lágrimas escurridas, que ondulando van cual sierpes de plata vociferando tu nombre en su rumor
--	--

Como culebras de plata, que avanzan con sus aguas pesadas y lentas, que transmiten lo difícil del vivir humano, pero también de la seguridad del avanzar, ríos con memoria de su origen, que enseñan el respeto al reconocimiento de la raíz.

Los ríos también son expresados con toda su cólera, avanzan con sus aguas cargadas y son capaces de sepultar pueblos como ocurre con el río Vilcanota, o Wilka mayu, que inundó al pueblo de Sicuani, así fue representado en el poema de Kilku Warak'a.

<i>Willkamayutaq sucurimunña q'ata unntin, qaparikuspa</i>	Y bramando con turbio aguaje Se desborda el Río Sagrado
--	--

Por ello tienen que pedir a una deidad del mismo nivel para que pueda defender su vida

<i>Hururu Apu rumi tiqsiyuq wawaykikunata qispiciy wayq'ullantataq llullariciy Willkamayuta, phiñakushaqta</i>	Dios <i>Hururu</i> , montaña de base pétre ampara a tu proge y desagua por las quebradas al fiero Vilcanota
--	--

Es el río rebelde que está ahogando al pueblo.

La imagen del río sirve para expresar distintas emociones como el estado de ánimo del hombre como las manifestaciones sociales, por ejemplo, el desborde social cuando no se ha cumplido con algún principio comunal.

PAQCHA: CATARATA

En este mismo universo de las divinidades líquidas se encuentran las *Paqchas*, esas inmensas caídas de agua que fueron vistas como las inspiradoras de los cantantes, allí llevan sus instrumentos musicales para que pasen la vigilia, y así puedan absorber sonidos, y una vez instalados en ellos, los cantantes podían ir tocando por pueblos estas tonadas y ritmos que las deidades de las aguas les había concedido.

En la poesía quechua contemporánea se ha tomado como motivo a la *Paqcha* desde diversas orientaciones, por ejemplo, en el poema "*Paqcha*" (La cascada) de Víctor Tenorio, encontramos una orientación mítica en la que retrata la unión de la *Mamapaqcha* con el padre sol. Tenorio construye un poema signado por la sensualidad, porque ambos están con pleno vitalismo, así la catarata es incansable (*mana usyaq*), y el sol es visto como joven ardiente (*rawraq wayna*). La propuesta de germinación se encuentra en la presentación de ambos en estado desnudo, la cascada se despoja de sus flores y el sol está más desnudo todavía (*aswan qalatulla*). Así ingresa en las aguas donde está recostada



Fuente: Juan Atuqsayku, prólogo, selec. y notas a “Paqcha”, en Víctor Tenorio, *Harawipa Sisan* (Lima: Altazor, 2007), 118 y 119.

la *paqcha*, dentro de un entorno de felicidad y dulzura cierra el poema con el verso “¡Akchirichin!”, la ilumina, donde se consumiría el amor entre las dos deidades: la *paqcha* y el sol. A este escenario de pasión se debe agregar la naturaleza que rodea este encuentro, es como si todo el contexto estuviera viviendo ese momento de gran vitalidad, allí están presentes los grandes nevados como las fuentes de donde nace la *paqcha*, las aves que sobrevuelan los campos, ello también es relevante porque no están detenidas, sino en movimiento, los árboles firmes y coposos, las flores, las plantas menores creciendo, el mismo sol está representado en medio de nevados en momento de crecimiento. Todo ello crea un contexto de felicidad y germinación.

En el poema “Qolqui phaqcha” de Kilku Warak'a se inicia con el reconocimiento de la sensibilidad de la *paqcha*

<i>Cuqicaka qulqi phaqca</i>	Chuquichaca torrente plateado
<i>tuta p'uncaw qaparkacaq</i>	que bramas día y noche
<i>piqpa wiqintan waqanki</i>	Lágrimas por quién viertes
<i>mana hayk'aq upallaspa</i>	que jamás te aquietas

Es una afirmación a la soledad, primero, y luego al dolor inacabable que siente, porque las caídas de sus aguas la interpretan como un llanto

que no tiene explicación, hay un desconocimiento por parte del hablante lírico. Es importante también la sustancia con la que reconoce a sus aguas, *qulqi*, plata, es el mismo cromatismo que se otorga a la divinidad de la luna, la luna plateada, la que es capaz de alumbrar en la noche e integra a las divinidades femeninas.

En la siguiente estrofa muestra el carácter desesperado de sus aguas:

<i>Pata hawata haykuspa</i>	Fluyendo indetenible
<i>qaqarumiman cayaspa</i>	con peñascos te topas:
<i>c'uyaunuyki c'iqtakun</i>	tus aguas claras se bifurcan
<i>yuraq phusuqu sayarin</i>	aglutinando blanca espuma

La descripción que continúa ahora es de dolor, si antes se escuchaba, el sentido del oído percibía el llanto o el caer de las lágrimas, ahora es dominante la vista, cómo observa que sus aguas chocan con piedras y se dividen, y sigue fluyendo, sigue viva, no obstante sus aguas están lastimadas. Se debe destacar la idea de *chuya*, agua pura, cristalina y la espuma que se eleva, todo ello aumenta el dramatismo de la vida de la *paqcha*.

Esta descripción de soledad y dolor de *paqcha* sigue una estrategia, es para luego comparar a la *Paqcha* con la vida del enunciador.

<i>Qan hina ñuqapas paqca</i>	Yo también como tú, cascada,
<i>kawsayniyta aysashan</i>	sobrellevo mi existencia
<i>pata hawata haykuspa</i>	fluyendo sin cesar
<i>llakirumipi mitk'aspa</i>	tropezando en la piedra sombría

Se presentan comparaciones en distintos niveles, primero para comparar la vida difícil que llevan, segundo con el andar solitario, así como no se cansa la cascada, igual el hombre no se detiene, sigue el curso de las aguas o del camino, sobreviviendo. Si las aguas de la *Paqcha* se rompen con los peñascos, también la vida del hombre tiene una piedra donde chocar.

Ante esta orfandad, el enunciador propone juntar sus soledades y andar juntos (*khuska*),

<i>Cukicaqa unu paqca</i>	<i>Chuquichaca</i> , velo de agua
<i>tuta p'uncaw wawaq masiy</i>	gemelo mío que sollozas día y noche
<i>purillasun, purillasun</i>	fluyamos, discurremos
<i>k'ayakusqancis ñantaqa</i>	por el cauce que labramos

Esta compañía le posibilitará anular el dolor, por ello le otorga un sentido más solidario, el hablante lírico habla con ella, observa su soledad y la fuerza de sus inmensas caídas, que entre las piedras continúa su vida y logra alimentar a las plantas, dar vida, pero también la soledad en la que vive. Así, caudal y hombre construyeron cauce y camino, sólo queda recorrerlo, vivirlo. La voz poética lo considera como un gemelo, también está otra deidad que es el *Wilka mayu*, el río sagrado que recibirá sus aguas que han fluido sin cesar, y que este río las llevará al mar, que sería el lugar final pero también triunfal.

<i>Cayamullanqan huq p'uncaw</i>	Ha de venir el día
<i>Cayamullanqan paqarin</i>	ha de llegar la alborada
<i>willkamayuman aypaspa</i>	para fluir al mar
<i>mamaqucaman rinipaq</i>	Donde alcance (antes) al río sagrado.

Así convoca dos deidades mayores, el *wilkamay* (río sagrado) y la *mamaqucha* como lugar final de la vida del hombre y del caudal, y en ese día, que supuestamente muere, se revelará la verdad, se reconocerá la grandeza de su labor, tanto de las aguas de las *Paqchas* que reverdecieron los campos como el trabajo del hombre que fue gemelo en su esfuerzo por abrir un destino, pero no sólo para él sino para una comunidad.

<i>Cay p'uncaymi yacakunqa</i>	Ese día se sabrá
<i>ima hayk'a rurasqancis,</i>	todo cuanto hicimos,

<i>mikhuy sara, sumaq mallki</i>	Oh nutricio maíz, divina mata
<i>ñak'arispá tarpusqancis</i>	sembrado con agobio
<i>kawsay unuwan qarpaspataq</i>	¿Acaso no floreces y das frutos
<i>cuqllu, t'ika, rurucisqancis</i>	por el agua que te irriga?

De esta forma el poeta comparte esta celebración de la creación de la vida misma, de hacer florecer mediante su riego, porque gracias a sus aguas se puede tener el maíz, la planta sagrada, un ser llamado a decir la verdad para hacer justicia.

Cuando llegue ese día todos: hombres, dioses, plantas, reconocerán su valor

<i>Cay p'uncawmi Intikilla</i>	Ese día los astros,
<i>cay p'uncawmi quyllurkuna</i>	las estrellas relumbrarán
<i>ununcispi k'ancarinqa</i>	sobre las aguas: su faz se reflejará en ellas
<i>uyankuta lirpukunqa</i>	

Entonces el reconocimiento es divino, nuevamente surgen las aguas como el lugar donde las divinidades muestran su felicidad.

El poema muestra un sentido dialógico, pero siguiendo el principio de *kawsay* donde todo está vivo, así nos pueden escuchar, comprender y solidarizarse, los ríos, las cataratas, los dioses. Este poema está planteado dentro de la cosmovisión andina. Así dialoga con la *Paqcha*, comprende y comparte su dolor, también habla con el maíz, aunque en un tono de interpelación porque busca que reconozca la importancia del agua en el logro de sus frutos, así habla con las plantas, pero también advertimos al final del poema que las divinidades también están atentas, siente y comprende, por ejemplo, el tata *inti* (padre sol), y la *mama killa* (madre luna), los *quyllurkuna* (estrellas), todos están relumbrando, y esta felicidad o luz llega al *Kay pacha*, porque se reflejará en sus aguas, es decir, llegará a su ser, a su corazón de agua.

El poema también plantea el sentido de justicia, al sentir que la vida es adversa cuando no valoran su trabajo, su existencia, por ello men-

ciona en sus versos que ha de llegar el día, el amanecer, el mañana, cuando todo su trabajo o el valor de su existencia sea alcanzando, es una especie de triunfo del *wakcha*, de quien desmerece su existencia cuando realmente es fundamental para vivir.

En los dos poemas hay una propuesta de vitalidad de las aguas de la *paqcha*, que son las que permiten que la vida siga fluyendo, en el primero hay mayor sensualidad, hay luz y ternura, en el otro caso hay trabajo incesante para que la vida continúe, pero lo destacable es que las aguas de la catarata son imprescindibles para que haya fruto: buena vida, *allin kawsay*.

MAMA QUCHA: MADRE LAGUNA

Madre lago es el significado más frecuente, así se registra en el diccionario quechua de Gonzalez Holguín “Mama cocha. La Mar”,⁴ de la misma forma en el diccionario de Bertonio “Mama Cota. Mar o laguna Grande”.⁵ Es el lugar donde confluyen los ríos, pero también es donde se realizan los rituales de la fertilidad, de allí viene uno de los elementos más preciados del universo andino: la concha *Spóndylus* que se usa en los rituales que convocan a la lluvia

Garcilaso escribe en los *Comentarios Reales*: “Los de la costa de la mar, además de otra infinidad de dioses que tuvieron, o quizás los mismos que hemos dicho, adoraban en común a la mar y le llamaban en común Mamacocha, que quiere decir Madre Mar, dando a entender que con ellos hacía el oficio de madre en sustentarles con su pescado”,⁶ en este sentido las madres lagunas tienen el mismo valor que la Pacha-

⁴ Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca* (Lima: UNMSM, 1989), 25.

⁵ Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua Aymara* (Arequipa: Ediciones El Lector, 2006), 603.

⁶ Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976), 28.

mama, la madre tierra, quienes dan vida y proporcionan los elementos para que sus hijos puedan vivir en el agua y en la tierra.

Para la mayoría de los cronistas el mar era la madre laguna por ello se tenía que agradecer. De esta forma lo registra Guaman Poma “Así mismo en todo el reino tenía puesto el inga que la mar del Sur fuese adorado y sacrificado y así les llamaban Mama cocha, mama quiere decir madre, cocha la mar, y así lo más adoraban los yungas y tenían sus ídolos junto a la mar. Y los *uachimis*, pescadores, adoraban”.⁷ Además, a esta Mamacocha, “huaca general del imperio, los pobladores de la sierra y los yungas le pedían benevolencia y sustento”,⁸ además, Ayala Leonardi encuentra que el cronista Cobo⁹ la llamaba madre de los lagos o del agua. Precisa que Taylor explicaba que *qucha* se denomina a cualquier lugar que contenga gran cantidad de agua, y se aplica tanto a un charco como al mar. “En el pensamiento andino Mamaqucha expresa una comunicación subterránea entre las porciones de agua; de ninguna manera correspondía exclusivamente al concepto de mar”,¹⁰ estas *qochas* eran llamadas *paqarinas*. También en estas lagunas sagradas se encuentran las sirenas seductoras que pierden a los hombres. Como también ahí se encuentran los toros míticos que emergen de sus aguas. Además, también está su casa del granizo que a veces diezma los cultivos.

En la meseta del Qollao, el lago Titikaka, lago sagrado, es representado como un escenario donde se revelan y viven las divinidades. Analizando lo registrado por Bernabé Cobo, Salles-Reese sostiene que “es la presencia misma de la divinidad la que sacraliza el lugar, lo señala como un punto fijo en el territorio y lo separa cualitativamente de su

⁷ Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva coronica y Buen Gobierno* (Lima: FCE, 1993), 203.

⁸ Flor de María Ayala Leonardi, *Aportes para un diccionario mitológico andino* (Huancaayo: Fondo Editorial Universidad Nacional del Centro del Perú, 2002), 133.

⁹ Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo* (Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1990), 161.

¹⁰ Ayala, *Aportes...*, 133.

contexto geográfico. Este espacio existe simultáneamente dentro de un universo religioso y en el mundo físico”.¹¹ De esta forma, el lago se distingue de los demás espacios geográficos porque es el lugar elegido como morada de las divinidades. La presencia divina otorga singularidad a este espacio: “La mayoría de los cronistas (Cobo, Sarmiento, Molina, Cieza) designa como lugar primitivo la isla de Titicaca (hoy isla del Sol), o Tiawanaku, cuyo nombre aymara, *Taypi Qala*, significa la piedra central”.¹² El cronista Felipe Guaman Poma registra la divinidad del Titicaca de la siguiente forma:

Idolos y uacas de los Collasuyos, Hatun Colla, Puquina Colla, Uro Colla, sacrificaban con carneros blancos de cuyro y baxilla de barro y mucha chicha de canavá y moraya y mollo, comidas y pescado fresco y seco. Echaban a la laguna de Poquina y lo consumían. A la huaca Titicaca sacrificaban con mucho oro y plata y vestidos y con veinte niños de dos años.¹³

La “uaca” del Titikaka era respetada y poderosa. Se infiere por las ofrendas que los hombres sólo otorgan a las altas divinidades, como es el caso de los niños elegidos por los *achachilas*, que mueren sin bautizar y deben enterrarse en los cerros tutelares, porque así no sufrirán grandes calamidades como las sequías o las hambrunas.¹⁴

Una de las deidades que corresponde al *Ukhu pacha* es la *Mama qucha*, la madre lago, ésta se comunica con el mundo de abajo, pero aquí está representada como una deidad generadora de la vida como una *paqarina*, en este caso representa al lago Titikaka, que es el espacio donde surgen Manco Capac y Mama Occllo la pareja enviada para

¹¹ Verónica Salles-Reese, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana* (La Paz: Institut Français d'Études Andines/Plural editores, 2008), 20.

¹² Thérèse Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt, Verónica Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz: Hisbol, 1987), 226.

¹³ Guaman, *Nueva coronica*, 202.

¹⁴ Xavier Albó, *Pueblos indios en la política* (La Paz: Plural/CIPCA, 2003), 30.

sembrar la vida en estos pueblos. En el altiplano espacio divino, que se constituye en una divinidad.

En el poema hay dos grandes lagunas que están representadas, uno es el lago más alto del mundo: el Titikaka, el lago sagrado, la *paqarina* de la vida, y el otro es la laguna de Layo, el lugar próximo donde vivió el poeta. El poema “*Mama quca*” se representa con dos grandes figuras andinas, la divinidad mayor Pachacamac, el máximo Dios creador del mundo, donde están las otras deidades como el sol y la luna que deben honrarle porque es la que genera la vida:

<i>Anca sumaq hatun quca</i>	El Creador del Mundo te congregó
<i>Pacakamaqmi curarqasunki</i>	profuso gran lago
<i>kawsay pukyu kanaykipaq</i>	para ser fuente de vida
<i>Intiq killaq muc'ananpaq</i>	para ser besado por los astros
<i>Tiqsimuyuy yupaycanpaq</i>	y ser honrado por siempre en toda la tierra
<i>wiñaypa wiñaynin watapi</i>	

En efecto parece que en este poema se concentran todos los dioses, así el sol, el tayta Inti, cada amanecer aparece para saludarla. Inicia con las divinidades de grandeza para ello utiliza adverbios y adjetivos: *Ancha* (bien, muy bien), para calificar la hermosura y la grandeza (*sumaq-hatun*), así la *mamaqucha*, la madre laguna es presentada en su grandiosidad. Hay singularidad en su creación, es el dios Pachacamac, el que anima y se anima, él la pone en esa altura, como el lago más grande del mundo. Así, la madre sirve otro elemento del agua, que es el *puquio*, el manantial, que surge desde la tierra incansable, esa imagen acuática es con la que califica a la laguna. Por ello, las dos deidades mayores la veneran: el sol y la luna, la pareja divina, utiliza la palabra *muchay*, que tienen el significado de besar, pero también de venerar, porque significa rendir culto a las divinidades. No sólo a éstas sino también a los hombres, a todo el mundo, y este reconocimiento lo extiende a la eternidad.

Esta constante eternidad empieza en el siguiente verso que muestra la continuidad e insistencia:

<i>Sapa p'uncay illariqtinmi</i>	Cada día por la mañana
<i>Inti tayta muc'arisunki</i>	el padre sol te asedia
<i>quri siminpa yawaryninpitaq</i>	y en su dorada boca de fogón
<i>muyukuqniyki urqukunantin</i>	resplandeces en medio de cerros:
<i>pukaq'umirraq saniq'illuraq</i>	ya verde, ya rojiza
<i>imasumaqta t'ikaykacanki</i>	ya lila, ya ocre

Ahora es otra divinidad el sol, quien la venera, un reconocimiento respetuoso de divinidad a divinidad.

También están los rayos, el *Illapa*:

<i>C'anpiq tuta p'anpaykusqantaq</i>	Y bajo la lúgubre noche
<i>yana lliklla hina mast'aeikunki</i>	te extiendes como una manta de luto
<i>khutu wayrawan aytiykukuspa;</i>	hendido por gélidos vientos;
<i>t'uqyaq qhaqyataq llipliyinwan</i>	y el rayo que truena y resplandece
<i>q'inqupallayta awarin</i>	urde sinuosas tramas
<i>k'upacasqa unuykipi</i>	en tus aguas revueltas

El rayo sobre sus aguas hace ver su fuerza y relumbra.

Illapa es otra de las divinidades que está vinculada a la guerra y a la lluvia, muestra por ello un escenario tempestuoso. También están los *apus*, los grandes dioses montañas quienes se asoman a sus aguas para ver sus rostros,

<i>Cawpi p'uncay cayamuqtintaq</i>	Y cuando llega el mediodía
<i>lirpuman tuku unuyki</i>	tus aguas son el vasto espejo
<i>rit'i c'ulluyuq Apukunaq</i>	donde se reflejan los apus
<i>uyanku qhawakunanpaq</i>	dioses coronados de nieve

Todas las divinidades son las que veneran a la laguna, a la madre lago.

La *paqarina* es la fundación de la vida, el origen mítico, cuando se cruza el mito y la historia:

<i>Titikaqa mamaquca</i>	Titicaca, madre lago
<i>yupaycasqa paqarina</i>	venerado útero
<i>ukhuykipin kamakurqan</i>	en tus fondos vieron la luz
<i>Manqu Qhapaq Mama Uqlllo</i>	el poderoso progenitor, la madre que empolla

Entonces en este universo de divinidades en concierto también está presente la pareja mítica de Manco Capac y Mama Ocllo, que en la historia del origen de los incas se constituye en un mito fundacional, precisamente porque ellos surgen de esta *paqarina*. La fuente de vida está representada en el universo andino por las *paqarinas*, algunas de ellas son lagunas que están rodeadas de montañas, por ello las *quchas* son los úteros de vida. La pareja mítica sale de esta matriz:

<i>Titikaqa mama quca</i>	Titicaca, útero de agua
<i>hanaq pacaq waqayni qispi umiña</i>	perla relumbrante, lágrima del cielo
<i>cusi sunqu qhaykuyki ñawin hunt'ata</i>	todo ojo te contemplo, jubiloso
<i>kawsayniyaqmi wayt'arin sumaq</i>	y mi vida fluye plenamente
<i>[sani unuykipi</i>	por tus aguas violáceas.

Pero en medio de esta gran convocatoria de divinidades se encuentran también los hombres rindiéndole culto.

Así en este poema "Mamaqucha" (Mamaqucha) hay una representación ritual de la madre agua, y una intertextualidad con el relato mítico del origen de los incas que registra las crónicas como Garcilaso de la Vega "Ellos salieron del Titicaca".¹⁵

En la poesía de Kilku Warak'a hay otras referencias a la *quchas*, así se encuentra el lago de Layo representado como un espacio de tragedia

¹⁵ Garcilaso, *Comentarios...*, 38.

por ejemplo cuando muere su padre, en el poema “Wakca waqay” (el llanto del huérfano):

<i>Layu quca sani unu</i>	Laguna de Layo, aguaje morado
<i>taytallaytan millp'uykunki,</i>	que engulliste a mi padre
<i>qantapunin ñakashayki</i>	a ti he de maldecirte
<i>yawar sut'unshaq sunquywan</i>	con mi corazón anegado
	en sangre

Por ello maldice eternamente sus aguas moradas, el enunciador habla con el lago, es más se atreve a hablar con una divinidad, debido a la pérdida trascendental de un ser amado lo eleva a dirigirse a una divinidad.

<i>Layu quca sani unu</i>	laguna de Layo, turbio caudal
<i>waqayniywan yapaykukuq,</i>	colmado con mi llanto,
<i>llakisqaymi phutiskaymi</i>	lo sufrido, lo padecido por mí
<i>pacaphuyuman tukuspa</i>	se tornará en densa bruma
<i>wiñaywata p'anpasunki</i>	y te cubrirá para siempre

Esta tragedia muerte y sangre hace recordar al lago de Layo por haberlo dejado huérfano, porque la laguna debió protegerlo, y darle vida tal como la representa en el poema “Llaqtallay”,

<i>Phutuqniy llaqta ñuñusqay hallp'a</i>	Pródigo pueblo, tierra nutricia
<i>mamaymi kanki;</i>	eres mi madre;
<i>sarp'a qucaykiq c'uya unanmi</i>	arroyos y lagos
<i>kawsayminiypas</i>	fraguan mi existencia.

Las lagunas son las que forjan su existencia, ya que está dentro del conjunto que posibilita la existencia, la tierra y el agua. Pero el lago de Layo más bien arranca a sus seres queridos, de allí que despierte la rabia en el yo poético.



El estudio de la poesía de Kilku Warak'a se enfrenta a un par de problemas básicos: la dispersión y la traducción. Si bien ha publicado cuatro libros, algunos poemas se han plasmado de manera individual a partir de publicaciones periódicas y poemas sueltos. Y esto, obviamente, propicia que el análisis de esta poesía tienda a ser parcial o incompleta. Además, de los cuatro libros de Kilku Warak'a, tres están escritos sólo en quechua y el cuarto en edición bilingüe. Es preciso observar la totalidad de la obra para advertir, no únicamente el espectro de estilos, temas, tópicos, sino, sobre todo, el hilo conductor que dota de sentido último a una poética singular. Se debe sumar que no toda la poesía de Warak'a ha sido traducida debido, en más de un sentido, a la invisibilidad que sufren las literaturas en lenguas indígenas. Podría aducirse que este ocultamiento es responsabilidad del autor. Después de todo, el hecho de que escriba en la lengua quechua reduce el público que puede acceder a su obra. A este respecto es preciso asentar que emplear el runasimi para la configuración de una poética no es un aspecto superfluo. Por una parte, este aspecto denota una postura artística y social que vincula a Kilku Warak'a con la literatura andina, es decir, con genealogía literaria que incluye, por ejemplo, a José María Arguedas y a César Guardia Mayorga. Por otra parte, basta con leer superficialmente los poemas traducidos al español para comprender que esa poética no podría construirse desde otra lengua que la quechua. No es un prurito social, es una necesidad expresiva. La poesía de Warak'a,

fuertemente anclada en la cosmovisión andina, no puede expresarse a partir de los conceptos y significados que provee la lengua española. Como sucede en toda obra poética, la traducción amplía el público que puede acceder a la poesía, pero en dicho tránsito hacia una lengua ajena se pierde aquello que resulta la esencia de la obra. Leer un poema, en una lengua ajena a la que originalmente la formó, implica siempre una pérdida de sentido. Es un precio que debemos pagar los lectores, un precio aceptado de antemano. No hay, pues, engaño alguno; pero tampoco es factible pensar que dicha obra puede resultar idéntica si se construye desde un idioma ajeno a la cultura que lo produce. Estos temores y desafíos los expresa el propio Arguedas al momento de traducir los poemas de Kilku Warak'a, por esta razón, en la medida de lo posible, debe acercarse al poema por la vía de la lengua en que se escribió.

A fin de solventar los dos problemas a los que hemos aludido, en este estudio hemos llevado a cabo la labor, no sólo de reunir una obra dispersa, sino, sobre todo, de llevar a cabo la traducción de las obras que no habían sido objeto de traslación al español. Porque, en sí mismo, nos pareció necesario. A partir de este ejercicio esperamos haber colaborado al estudio de una de las obras poéticas más importantes de la literatura andina peruana.

Ahora bien, el primer beneficiario de la traducción completa de la obra de Kilku Warak'a es el propio autor de este libro. Haber reunido, y traducido, la obra completa me permite identificar aspectos particulares de la obra cuya evidencia solamente es factible si se mira el total de la obra. Además, el conocimiento que poseo en torno a la lengua quechua y, sobre todo, a la cosmovisión andina, me brinda la posibilidad de explicar cuáles son los aspectos socioculturales y poéticos que hacen de esta obra poética una muestra inmejorable de la poesía quechua andina. Asimismo, reconozco los riesgos y las limitaciones, pero emprendo el camino porque lo considero necesario.

El punto fundamental que resalta a primera vista es la presencia de la religiosidad andina en la poesía de Kilku Warak'a. Ésta no se limita

a ser un tema de tratamiento poético, como si se tratase de una cierta melancolía por el pasado arquetípico; por el contrario, la obra revela que la referencia a los dioses andinos fundamenta el poema porque esa idea religiosa cimenta la vida, y obra, de quien escribe la poesía.

En el primer capítulo hicimos un recuento de la trayectoria profesional y artística de Kilku Warak'a, su labor docente y su defensa de la cultura quechua a través del magisterio y la difusión cultural, principalmente. Además, el recuento de la vida del poeta nos permite revelar que vida y obra no son aspectos inconexos; por el contrario, existe en el recorrido terrenal del poeta una coherencia que une la defensa del pueblo quechua con la expresión poética de este. Como mencionamos en este primer capítulo, la importancia social del poeta queda demostrada en el hecho de que incluso devino personaje de ficciones literarias. Ello demuestra que, si bien la poesía es importante, no podemos olvidar que quien la compuso fue un hombre, un artista y un activista cultural y, por tanto, alguien que respondió a las exigencias de su tiempo y de la sociedad en la que le correspondió existir y producir.

A partir del segundo capítulo nos adentramos en la obra poética de Kilku Warak'a. Nuestro interés era demostrar que esta obra no se presenta de manera aislada, por el contrario, forma parte de una genealogía de la lengua que inicia con los cronistas indios coloniales, Guaman Poma y Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaywa. El análisis del poema "Qorikancha" nos permitió demostrar el vínculo con la tradición andina y, por otra parte, revelar que en la palabra poética de Kilku Warak'a conviven los discursos mítico, histórico y literario. En otras palabras, que una de las claves de lectura de la obra radica en la manifiesta intertextualidad e interdiscursividad que denota esta poesía arraigada en el pensamiento quechua andino.

La importancia de la cosmovisión andina queda manifestada desde la propia organización de los siguientes tres capítulos. Cada uno de ellos corresponde a uno de los espacios vitales que organizan el uni-

verso andino: *Hanan pacha*, *Kay pacha* y *Ukhu pacha*. En cada uno de ellos se ubican las divinidades andinas.

Finalmente, esperamos que la revelación de los vínculos entre obra poética y cosmovisión andina, entre vida y obra de un poeta del Ande, entre la expresión artística y la cultura que la produce, permita advertir la riqueza de una poesía que, indudablemente, merece el interés de la crítica literaria peruana.

La poesía de Kilku Warak'a está nutrida de la cosmovisión andina, en sus poemas está representada la vida en los Andes, fundamentalmente sus usos, costumbres, rituales, pero, sobre todo, las divinidades andinas, a quienes ha dedicado poemas o versos. Para la expresión de su poesía plantea poemas con una estructura ritual, donde cada una de las divinidades: *Inti*, *Killa*, *Illapa*, *Paqcha*, *Qucha*, *Apu*; *Saramama*, *Puma*, *Kuntur* son cantadas con veneración, valoradas en su dimensión divina: así poesía y antropología, memoria y verso se tejen en cada manifestación poética.

Fuentes

- Albó, Xavier. *Pueblos indios en la política*. La Paz: Plural/CIPCA, 2003.
- Albó, Xavier y Félix Layme. *Literatura aymara. Antología*. La Paz: Hisbol, 1992.
- Alencastre Calderón, Andrés. "Testimonio de José María Arguedas y Andrés Alencastre Gutiérrez 'Kilku Wark'a'", en *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, ed. por Cecilia Espaza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez y otros. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, t. III, 403-408.
- Alencastre Gutiérrez, Andrés. "Escritura fonética del quechua y del aymara". *Revista Universitaria*, año XLIII, vol. 106, núm. 1 (1954): 189-206.
- Alencastre Gutiérrez, Andrés. "Inka Ususi", "Huarma sipas", "Munay ñust'a". *Revista del Instituto Americano de Arte*, año VIII, núm. 8 (1958): 121-127.
- Alencastre Gutiérrez, Andrés. "Illimani". *Revista del Instituto Americano de Arte* 6, núm. 7 (1957): 154-159.
- Alencastre Gutiérrez, Andrés. *Drama y comedias del Ande*. Cuzco: Garcilaso, 1955.
- Anrup, Roland. *El taita y el toro*. Estocolmo: Universidad de Gotemburgo/Universidad de Estocolmo, 1990.
- Ansión, Juan. *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Gredes, 1987.
- Arnold, Denise Y., Domingo Jiménez Aruqipa y Juan de Dios Yapita, *Hacia un orden andino de las cosas*. La Paz: Hisbol/ILCA, 1998.

- Arguedas, José María. *Obra Antropológica*, t. 1. Lima: Horizonte, 2012.
- Arguedas, José María. *Obra Antropológica*, t. 3. Lima: Horizonte, 2012.
- Arguedas, José María. *Obra Antropológica*, t. 4. Lima: Horizonte, 2012.
- Arguedas, José María. *Obra Antropológica*, t. 7. Lima: Horizonte, 2012.
- Arguedas, José María. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1987.
- Arguedas, José María. "Prólogo". En *Poesía y prosa quechua*, sel. de Francisco Carrillo. Lima: Biblioteca Universitaria, 1968.
- Ávila, Francisco de. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Trad. de José María Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2017.
- Ayala Leonardi, Flor de María. *Aportes para un diccionario mitológico andino*. Huancayo: Fondo Editorial Universidad Nacional del Centro del Perú, 2002.
- Bertonio, Ludovico. *Vocabulario de la lengua Aymara*. Arequipa: Ediciones El Lector, 2006.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Philippe Bouysse. *Lluvias y cenizas. Dos pachacuti en la historia*. La Paz: Hisbol, 1988.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Careceda. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse. *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*. La Paz: Hisbol-IFEA, 1987.
- Brechetti, Angela. "Los pintaré como estaban puestos hasta que entro a este reino el santo Ebangelo' Santacruz Pachacuti Yamqui, 1613". *Anales del Museo de América*, núm. 11 (2003): 81-102.
- Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1990.
- Condori, Bernabé y Rosalind Gow. *Kay Pacha*. Cusco: Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, 1982.
- Duviols, Pierre. *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII*. Cusco: Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas, 1986.

- Dumézil, Georges. "Deux pièces 'Costumbristas' Qhišwa de killku Warak'a (André Alencastre G.)". *Journal de la Société des Américanistes*, núm. 43 (1954): 3-16.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: UNMSM, 1989.
- Gonzales, Odi. "Los dos lenguajes de Killku Warak'a", en *Kilku Warak'a. Taki parwa /22 poemas*. Cusco: Biblioteca Municipal del Cusco, 1999, 8-17.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva coronica y Buen Gobierno*. Lima: FCE, 1993.
- Gutmann, Margit. "Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú", en Enrique Urbano (comp.), *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993, 239-258.
- Mamani Macedo, Mauro. "Wakch'a: la orfandad de mundo en la poesía quechua de Killku Wark'a". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 42 (2021): 20-35.
- Mamani Macedo, Mauro. "Visión peruana de Bolivia: Arguedas, Scorza, Killku Wark'a", en *Más allá de las fronteras. Representaciones literarias del mundo andino-peruano-boliviano*, coord. por Carlos Huamán y Begoña Pulido Herráez. México: UNAM, 2015, 39-84.
- Mendoza Beoutis, Zoila. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2006.
- Morúa, fray Martín de. *Historia general del Perú*. Madrid: DASTIN, 2001.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro (ed.). "Imperfecciones, héroes y demonios andinos". *Antropológicas*, núm. 4 (2013): 191-224.
- Quispe Collantes, Roxana. "Yawar Para, Killku Warak'aq, Andrés Alencastre Gutiérrezpa harawin pachapi, Qosqomanta runasimipi harawi t'ikrachisqa, ch'ullanchasqa kayninpi. (Llanto de Sangre, transfiguración y singularidad en el mundo poético quechua del

- harawi cusqueño de Andrés Alencastre Gutiérrez, Kilku Warak'aq)". Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019.
- Quispe Collantes, Roxana. "Llakiq sonqokuna (corazones que sufren). Afinidades y distancias entre Kilku Warak'a y Arguedas en torno al harawi en la poética de *Yawar Para* (Lluvia de sangre)". *Revista del Instituto Riva-Agüero* 4, núm. 2 (2019): 287-332.
- Quispe Collantes, Roxana. "El señor, el lirismo y la sangre. Una aproximación literaria y lingüística al harawi quechua de Kilku Warak'a en la poética de *Yawar Para*". *Letras. Revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Huamanoas* 89, núm. 129 (2018): 172-193.
- Padilla, Feliciano. *Pakasqa takiyniykuna. Mis cantos ocultos*. Lima: Ornitórrinco, 2009.
- Rivera, Andía y Juan Javier. "Mitología en los Andes", en *Mitologías amerindias*, ed. por Alejandro Ortiz Rescaniere. Madrid: Trotta, 2006, 129-176.
- Romero Morales, Víctor. *Cosmovisión aymara: imagen simbólica, valores morales y praxis humana en el pensamiento ancestral y modificado de tierra, comunidad y trabajo*. Cochabamba: Verbo Divino, 2011.
- Rosas Paravicino, Enrique. *Elogio de la escritura radical*. Cusco: Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, 2011.
- Rosas Paravicino, Enrique. "El poeta hacendado como tema de ficción narrativa: El caso de Andrés Alencastre Gutiérrez". *Revista Universitaria* 139, 157-167.
- Salles-Reese, Verónica. *De Viracocha a la Virgen de Copacabana*. La Paz: Institut Français d'Études Andines/Plural editores, 2008.
- Santa Cruz Pachacuti, Juan de. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*. Lima: FCE, 1995.
- Van Kessel, Juan y Porfirio Enríquez Salas. *Señas y señaleros de la madre tierra: agronomía andina*. Quito: Abya-Yala, 2002.
- Vega, Garcilaso de la. *Comentarios Reales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

- Warak'a, Kilku. "Unancha", en *Poesía peruana antología general. Poesía aborigen y tradicional popular*, t. 1. Alejandro Romualdo. Lima: Educanco, 1984, 314-315.
- Warak'a, Kilku. *Qori hamanq'ay*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura Región Cusco, 1980.



Anexo

Poemas quechuas de Kilku Warak'a estudiados en este libro

QORIKANCA

*Inkakunaq quri kancan
Inti Taytaq qhapaq wasin,
hamawt'akunaq kamasqan
Willaq Umuq yupaychana*

*Qanpi waqaycasqan karqan
Tawantinsuyuq yacaynin,
karqan qanpi yupaycanan.
Tayta Inti Mama Killa*

*Illapapas, Quyllur C'askapas
kaq kallaqtaq anca riqsisqa
sapa p'uncay sapa wata
willakuqku k'apakllata*

*Intiq purisqanta tupuspan
killaq wiñasqanta cinpuspan
yacayniyuq runakuna
kamacirqanku Pachata*

*Inka qhali kanantapas
unquy wañuy kanantapas
ñawpaqmantañan yacaqku
quyllurkunapi qhawaspa*

QORIKANCHA

Recinto de oro de los Inkas
La casa del Padre Sol
Construida por los sabios
Venerada por el Sacerdote Mayor

En ti se guardó
el saber del Tawantisuyu
En ti eran venerados
el padre Sol y la madre Luna.

También el rayo, el lucero del amanecer
asimismo, era conocido
cada día, cada año
les impartías su poder

Midiendo el caminar del padre Sol
midiendo el crecimiento de la luna
los hombres con sabiduría/gobernaban
el mundo

También sabían la buena salud del Inka
la enfermedad, la muerte también
conocían desde antes
viendo a las estrellas

Sunturpirqapi curasqan
Intiq rikc'aninga karqan
killatataq waqaycarqan
tawa c'ullpa sumaq wasi

Ubicando en la pieza central circular
Aparecía el semblante del padre Sol
A la luna veneraba
hermosa casa de cuatro templos

Kaykunatan willawancis
Pacakutiq salqamaywa
hamawt'a runa kayninpi
qhipa wiñay yacananpaq

Esto es lo que nos relata
Pachakutiy Salqamaywa
en su ser de hombre sabio
para que sepan los que vienen

Qorikanca Intiq wasin
K'ancashallankin wiñaypas
riqsiqniyki runapaqqa
Inkakunaq c'awcunpaqqa

Qorikancha casa del sol
estas brillando eternamente
para el hombre que te conoce
para el centro de los Incas

Taparakuña wakwashan
pirqaykikunapi caypas,
tiqsincasqa c'ila rumin
hap'ishasunki wiñaypas

El taparaku (Lamariposa) ya está llorando
en esas tus paredes
tus piedras duras fundadoras
que te sostienen para siempre

Qori kanca quri wasi,
sumaq rumiykikunata
tukuy sunqu rimaykuspan
muc'aykuni sapankata

Qorikancha casa de oro
A tus piedras hermosas
hablamos con el corazón
venero a cada uno de ellos.

[Traducción: Mauro Mamani]

INTILLAY

Inti tayta, Intillay
tiqsimuyman kawsay curaqa taytalláy;
qunqurcakin napaykuyki
tukuy sunqu yupaycayki
sapa paca paqariqtin.

Wac'iykipin k'ancarimun
Apukunaq yuraq riti'inpas
wac'iykipitaq lliplirin
c'uya mayuq sanp'a qucaq
ununkunapas.

K'ancayniyki cayamuqtinmi
c'ayñakuna c'ullakunkalla takirinku
uywakuna imasumaqta pukllarinku
hinanti paca kusi kawsayta qallarín.

K'ancayniyki rikhuriqtinmi
yunka mallkipas q'umiryan
puna ichupas c'icmun
mikhuy cakrapas t'ikarin.

Inti tayta, Intillay:
mama killiwan pukllaspan
wayna sipas sunqunman
munanakuyta curanki

Inti tayta, Intilláy:
Wakcan qhipani pacapi
yanatutaq millp'uykusqan
sapa p'uncay tukukuqtin
urquq qhipanpi cinkariqtiyki.

ASTRO REY

Padre sol
Dador de vida, arcano progenitor
De rodillas te invoco;
Mi corazón te honra
Cada nuevo día

En tus feudos relumbra
La nítida nieve de los Apus
En tus dominios reluce
El agua cristalina de ríos
Y mansos lagos.

Cuando asoma tu resplandor
Los jilgueros trinan al unísono
Las fieras retozan a sus anchas
Iniciando con júbilo el día

Cuando surge tu fulgor
Verdea la brizna en los valles
Rebrota la paja en las punas
Florecen los campos de cultivo

Padre sol
Tus devaneos con la luna
Insuflan amor
Al corazón de los amantes

Padre sol
Desolado me quedo aquí
Engullido por la negra noche
Al final del día
Cuando te pierdes detrás de los cerros.

[Traducción Odi Gonzales]

MAMAKILLA UNQUN

*Mamakillan llusqimushan
q'uyuy q'uyulla,
unquytacus wañuytacus
payqa willakun.*

Awsanqatiq rit'intapas

*usphayacinmi,
Pacatusanpa rumintaq
yanak'illinsa.*

*Ciryasparaqmi "awllakun"
alqkunapas
sunqutaqmi khatatatan
mancakuymanta.*

*Qusquqkanan hatun wayq'un,
phisqa llaqtantin,
mancarikuypa llaksasqan
waqaypacapi.*

*Irqikunan huñu huñu
khuyayta waqan
phuyutaripaytaraqmi
qaparishanku.*

*Intitayta q'uñisamay
usqhay kutimuy,
Pacamama kawsaricun
kusi q kananpaq.*

LA MADRE LUNA PADECE

Está saliendo la madre Luna
amoratada
enferma, muerta
ella nos **anuncia**

También la nieve del Ausangate
Está transformando en ceniza,
Las piedras que cubre Pachatusan
Son carbonizadas.

Todavía está fresco el aullido
De los perros
Tiembla el corazón
De miedo

La gran quebrada del Cusco
Entre cinco pueblos
El peso del terror
En el mundo de lágrimas

Los niños aglomerados
Lloran triste
Hasta la nube alcanzan
Sus gritos

El aliento cálido del padre Sol
Vuelva pronto
Haciendo que la madre tierra viva
Para ser feliz.

[Traducción: Mauro Mamani]

MAMAQUCA

*Titiquqa mama quca
hanaq pacaq waqayni qispi umiña
cusi sunqu qhaykuyki ñawin hunt'ata
kawsayniyaqmi wayt'arin sumaq
[sani unuykipi.*

*Sapa p'uncay illariqinmi
Inti tayta muc'arisunki
quri siminpa yawrayninpitaq
muyuyukuqniyki urqkunantin
pukaq'umirraq saniq'illuraq
imasumaqta t'ikaykacanki*

*Cawpi p'uncay cayamuqtintaq
lirpuman tuku unuyki
rit'i c'ulluyuq Apukunaq
uyanku qhawakunanpaq*

*C'anpiq tuta p'anpaykusqantaq
yana lliklla hina mast'aeikunki
khutu wayrawan aytiykukuspa;
t'uqyaq qhaqyataq llipllininwan
q'inqupallayta awarin
k'upacasqa unuykipi.*

*Titiquqa mamaquca
yupaycasqa paqarina
ukhuykipin kamakurqan
manqu Qhapaq Mama Uqllu.*

*Anca sumaq hatun quca
Pacakamaqmi curarqasunki*

MADRE LAGUNA

Titicaca, madre laguna
Perla relumbrante, lágrima del cielo
Todos ojos te contemplo, jubiloso
Y mi vida fluye plenamente
Por tus aguas violáceas

Cada día por la mañana
El padre sol te asedia
Y en su dorada boca de fogón
Resplandeces en medio de cerros:
Y verde, ya rojiza
Ya lila, ya ocre

Y cuando llega el mediodía
Tus aguas son el vasto espejo
Donde se reflejan los Apus
Dioses coronados de nieve

Y bajo la lúgubre noche
Te extiendes como una manta de
luto
Hendido por gélidos vientos;

Y el rayo que truena y resplandece
Urde sinuosas tramas
En tus aguas revueltas
Titicaca, madre lago
Venerado útero

En tus fondos vieron la luz
El Poderoso Progenitor,
La Madre que Empolla

*kawsay pukyu kanaykipaq
Intiq killaq muc'ananpaq
Tiqsimuyuyq yupaycanpaq
wiñaypa wiñaynin watapi.*

El Creador del Mundo te congregó
Profuso gran lago
Para ser fuente de vida
Para ser besado por los astros
Y ser honrado por siempre
En toda la tierra.

[Traducción: Odi Gonzales]

QULQI PHAQCA

*Cuqicaka qulqi phaqa
tuta p'unchaw qaparkacaq
piqpa wiqintan waqanki
mana hayk'aq upallaspa.*

Chuquichaca torrente plateado
Que brama día y noche
Lágrimas por quién viertes
Que jamás te quietas

*Pata hawata haykuspa
qaqarumiman cayaspa
c'uya unuyki c'iqtakun
yuraq phusuqu sayarin.*

Fluyendo indetenible
Con peñascos te topas:
Tus aguas claras se bifurcan
Aglutinando blancas espumas.

*Qan hiñan ñuqapas paqca
kawsayniyta ayshasani
pata hawata haykuspa
llakirumipi mitk'aspa.*

Yo también como tú, cascada,
Sobrellevo mi existencia
Fluyendo sin cesar
Tropezando en la piedra sombría.

*Cuqicaka unu paqca
tuta p'uncaw waqaq masiy
purillasun, purillasun
k'ayakusqancis ñantaqa.*

Chuquichaca, velo de agua
Gemelo mío que sollozas de día y
de noche
Fluyamos, discurramos
Por el cauce que labramos.

*Cayamullanqan huq p'uncaw
Cayamullanqan paqarin*

Ha de venir el día
Ha de llegar la alborada

*willkamayuman aypaspa
mamaqucaman rinipaq.*

Para afluir al mar
Dándole alcance (antes) al río
sagrado.

*Cay p'uncaymi yacakunqa
ima hayk'a rurasqancis,
mikhuy sara, sumaq mallki
ñak'arispa tarpusqancis
kawsay unuwan qarpaspataq
cuqllu, t'ika, rurucisqancis.*

Ese día se sabrá
Todo cuando hicimos,
Oh nutricio maíz, divina mata
Sembrada con agobio
¿Acaso no floreces y das frutos
Por el agua que te irriga?

*Cay p'uncawmi Intikilla
cay p'uncawmi quyllurkuna
unucispi k'ancarinqa
uyankuta lipukunqa.*

Ese día los astros,
Las estrellas relumbrarán
Sobre las aguas:
Su faz se reflejará en ellas.

[Traducción: Odi Gonzales]

ILLAPA

RAYO

*Puquy killa yana phuyun
intiq k'ancanta pakaspa
urqunata p'anpaykun
mana ñawiq rikunanta.*

Nebulosa luna nueva
Que cubriendo la cresta solar
A los cerros sepultas
Que ni ojos pueden ver

*Cikci kunununun
qaqa ranra urqu thunisqa hina
kaypin, caypin, haqayniqpin
quri mac'aqway pukllarin
nina cupanta q'aqcaspa.*

Retumba el granizo
Cual cantera que se desmorona
Y en el vasto confín
Retoza la serpiente dorada
Restallando su cola de fuego

*Hinantinpin uywakuna
mancarikuypa llaksasqan*

Entonces las fieras
Trubadas por el pavor
Se apiña lastimeramente

*ima khuyayta c'unkukunku
k'umuykuspataq cikcita mucunku*

Y con humildad
Soportan el granizo

*C'uklla ukhupi pakasqan
"Malika" warmi k'ustushan
mancarisqa wawankunataq
p'acanmanta hap'ipakushan*

Oculto en una choza
Malika, la joven, masculla
Y sus aterrados críos
Se aferran a su vestido

*Sunqunmi warmiq mat'inkun
huq hinatan phataqishan
yawartan phuqciyta munan
imataca watun rikiy.*

Su corazón se comprime
Late extrañamente
Queriendo rebasar de sangre
¿Qué presagios intuirá?

*Wayran yupata phukumun
uqhiphuyutan c'iqicin
paca panpataq rikhurin
cikci rit'iwana qatasqa*

Resopla el viento con furor
Dispersando la densa niebla
Y resurgen los campos
Recubiertos de nieve y granizo

*Kayniqpin, chaqayniqpin
pututu hina uyarikun
runakunaq qaparisqan
kay llakita willakuspa:*

De un lado a otro
El grito de los hombres
Retumba como un pututu
Pregonando la desgracia:

*"Qhaqyan sipirqun runata
Illapan aysApun wicayman
warak'anwan cunpirquspa
wiñaypaq cinkaricipun".*

"El rayo mató a un hombre
Liándolo con la honda
Lo lazó al infinito
Tal vez para siempre".

[Traducción: Odi Gonzales]

ILLIMANI

*Illimani hatun Apu
rumi tulluyuyq rit'i pukara,
samayniwan phuyuykita picarispán
qanta ñuqa napaykuyki sapa paqar.
Hatun panpaq cawpinmanta*

[qhawarispán

*ñawiyana yta kusicini rit'iykipi
utispataqmi qhawarini sayayniykita
ayllukuna kamaciq yuraq llaquilla*

[hamawt'a.

*Intipas pañamanta llusqsimuspa
chullunkusqa mat'iykitan ñawpaqta*

[muc'an

*lluq'imantaq cinkaykapun allimanta
quiri lliplliq qhicipranwan rit'iykita*

[yawarcaspa.

*Purakillapas sanp'a ñust'a uyallantin
tutantinmi qhawapayasunki Apu
qulqi qhicipra quyllurkunataq
c'illmipayasunki munay munayta.*

*Phaqcaspa uraykuq yarqhakunapas
somp'alla sucuq mayukunapas
qanpa waqayllaykin surushan
qulqi mac'away hina q'iwirikuspa
ruqyayninpitaq sutyikita uqurispa.*

*Hatun Apu illimani
quri illapa warak'ata
t'uqyacispa cikci capciq;*

ILLIMANI

Illimani, gran demiurgo protector,
nívea fortaleza de pétreo almacén,
despejando tus nieblas con mi aliento
te doy mi saludo panteísta en cada
amanecer.

Divisándote de la pampa altiplánica
deleito mis pupilas en tus nieves
y extasiado contemplo tu estatura:
Amauta de albo manto dirigente de
[los ayllus.

Al surgir por la diestra el Sol,
besa primero tu escarchada frente
y se desliza muy despacio al
[occidente
ensangrentando tu blancura con
sus áureas pestañas.

La luna llena con su faz de apacible
ñusta
te contempla toda la noche
[enamorada,
y las estrellas de argentadas pestañas
te hacen guiños de amor y de gozo.

Tanto los chorros que en torrente
[bajan
como los ríos que suaves se arrastran,
son solo tus lágrimas escurridas,
que ondulando van cual sierpes de
[plata
vociferando tu nombre en su rumor.

qanmi karqanki illanpupiwan
ñawparunaman yacaycuraq
llipi qhariq kallpan kawsaciq
caymi rumita t'uruta hinaq'apispanku
pukarakunata pirqarqanku.

Illimani hatun Apu
tukuy Apuq kamaciqnin
rit'illayki sut'iricun
yacay yuyayta umaykupi;
rit'iykitaq llanp'uykucun
sunqu ukhu sirk'aykuta
allin runa kushkawaki
sumaq kawsaq kanaykupaq.

Qanmi kanki hatun tayta
puquy ciraw kamacikuq,
qanta qhawarispán runa
kallpancakun llank'anapaq.

Yanaphuyu samayniykin
qarpay parata hic'amun
ciriwayrapas qasasullapas
samayllaykitaqmi kashantaq.

Kinsa yuraq k'awcikikunan
kunturkunaq samaranan
ranra qaqa sunquykitaq
pumakuna paqarimúq.

Tukuy kawsaq uywakunaq
Inqankunan khuyankunan
khurunkunan wahinkunan
ukhuypipi puñushanku.

¡Oh gran jefe Illimani!
restallando tu honda de relámpagos
sacudes la granizada.
El Illampu y tú fueron
los que a los hombres del pasado
[inspiraron,
los que vigor y energía les dieron
para que estrujando la piedra cual
[blanco barro
construyeran formidables fortalezas.

Illimani ¡Oh gran genio tutelar!
de tus semejantes el adalid,
que tus nieves iluminen
la potencia de nuestra mente,
que ellas siempre mitiguen
el fuego de nuestras venas,
para que en bondad y armonía
hagamos una hermosa existencia.

Eres el Sumo padre, Tú,
designas el verano y el invierno;
tomándote como ejemplo los
[hombres
adquieren impulso para su labor.

La nube sobria de tu aliento
escurre en lluvia fertilizante,
y el gélido viento y el rocío helado
son tus mismas exhalaciones.

Son tus tres blancas aristas
de los cóndores peña,
de tu corazón de roca
brotan los pumas.

Caymi tukuy ayllu runa
sapa wañu sapa pura
kuka k'intupi haywasunkiku
sunqunkuq samincayninta.

Illimani hatun Apu
rumi tulluyuy rit'ipukara,
qan patapin sayarinqa
paca t'ikraq qullana qhari.

Pututunpa qapariyninpin
llapan llaqta rik'arinqa
yawar mayun puririnqa
pacantinta llinp'arispá.

Intipas p'inqarikunqan
runa wañuyta rikuspa
killataqmi llakikuspa
yana phuyupi cinkanqa.

Askha wata muyuriqtinñan
awqanakuy tukukunqa
runakunan rimanakunqa
musuq kawsaytaq qallarinqa.

Suyukunan t'aqanakunqa
allin allin c'uyancasqa
kamacikuqtaqmi kanqa
llipimanta akllasqa runa.

Runataqa kamacinan
tayta hina munakuqllan
hucamanta mucucispa
llakipitaq yanapaspa.

El espíritu y la esencia,
los encantos y hechizos
de todos los seres vivientes
en tu seno están dormidos.

Es por eso la gente de los ayllus,
en las fases de la luna,
te tributa en las hojas de la coca
la ventura de tu corazón.

¡Oh gran jefe Illimani!
nívea fortaleza de pétrea armazón,
en tu cima se erguirá un día
el adalid que renueve el mundo.

Al sonido de tu bélica bocina
despertarán todos los pueblos;
ríos de sangre a raudales
se desbordarán por la tierra.

El mismo sol tendrá vergüenza
al ver la masacre humana
y la luna acongojada
se ocultará tras la nube tenebrosa.

Fin tendrá el bélico conflicto
cuando rueden muchos años;
después los hombres en acuerdo
nueva organización se dará.

Se delimitarán las regiones
con más precisión y justicia
y los gobernantes serán
hombres de justa selección.

*Suyutaqa kamancinan
allin sut'iyuyayniyuq
kurakakunan maypipas
pisi yuyayqa ama pipas.*

*Sumaq sunqu sut'iyuyay
kamacikuqkuna kacun
tukuy runataq kawsacun
cuqllusara hina huñalla.*

*Illimani qulqi lirpu
wiñaypas k'ancayniykiwan
sut'illankin runaqsunquta
allin kawsayman t'ikrakunanpaq.*

*Qhawarishaykun llipipas
rit'iykiq unun rakisqaykita
llipi hallp'a qarpaykuqmi
llapaq c'akiynin thasnuqmi.*

*Hinallataqmi hallp'apas
llipiman rakisqa kanan
mana wakca mana qhapaq
ciqninakuspa kananpaq.*

*Cay p'uncaymi Illimani
umaykipi quyllurpillu
k'ancakuspa muyurinqa
rit'iykitaq sut'irinqa
tiqsimuyuntin llaqtata.*

Los gobernantes deben ser patriarcas de verdad que con sutileza ausculten y dirijan a sus pueblos.

Bondad y talento posean los gobernantes todos y la existencia humana sea mazorca de maíz de apretados granos.

Illimani, espejo de plata, pues, siempre con tus destellos seguirás iluminando el humano corazón, y el hombre labre una existencia mejor.

Observando estamos todos la distribución de tus aguas, que por igual las tierras riega y la sed de todos apaga.

Así debe ser la tierra por igual distribuida, para que ni pobres ni ricos vivan en eterno odio.

Ese día Illimani, en tu cima girará una aureola de estrellas y tus nieves impolutas al universo darán luz.

[Traducción: Kilku Warak'a]

WILLKANUTA

*Willkanuta rit'i urqu
c'uya unu wiqi suruq,
sayashaqllan waqankipas
Apu qhari kayniykiipi.*

*Qanta qhawaspán ñuqapas
sayasqallaypi wanqani,
yawraq illpa warak'a
aycayta suq'ashaptinpas.*

*Kikin qurpapi sayaspan
Qulla Qhishwata qhawanki
mukukuykipin t'ikranki
wiñaypas p'uncaw tutata.*

*Qanta rikuspan ñuqapas
takyapakuni pacapi,
ña kusita, ña llakita
allillamanta t'ikrarispay*

*Rit'i urqu willkanuta
quykamuway rit'i unuta
milluricun asllatapas
kay waqayniypa p'usqunta.*

VILCANOTA

Vilcanota, montaña de nieve el que hace caer lágrimas cristalinas estando parado lloras también en tu ser poderoso hombre

También yo mirándote estoy llorado de pie como una honda ardiente de rayo cuando está chupando mi carne

Parado en el mismo monte miras al Colla quechua en tu rodilla inviernes creciendo días y noche

Viendo a ti también Me afinco en la Huaca, Ya en la alegría, ya en la tristeza Poco a poco transformándome.

Vilcanota montaña de nieve dame tu agua de nieve quizás consuma poco las espumas de esta lágrima.

[Traducción: Mauro Mamani]

AWSANQATI

*Sapa p'uncaw tukuqtinmi
yuraq p'acayki sansarin
phuyuykikuna t'ikarin
ripuq ruphaypa k'ancanpi.*

*Qanqa kanki Awsanqati
wiraquca Inkan, kawsashanq,
Mayunaman ayqispaykin
punakunaman siqarqanki.*

*Caypin kunan tiyashanki
antikunaq yupaycasqan,
Qusqutataq qhawashanki
mana hayk'aq qunqarispa.*

*Awsanqati Inka urqu,
runa kanki kawsashankin,
runakunan qanpi takinku
tukuy ima atipayta*

*Llank'asqanku Pacamaman
paykunapaq kawsarimun
mamata hina caskiykucunku
yuraq Apu qan kamaciy*

AUSANGATE

Cuando termina cada día
una brasa candente es tu ropa
florece tus nubes
a la luz del calor que se va.

Tu eres el Ausangate
el Señor inca está viviendo
escapando del río
subes a las montañas

Ahora estas sentado aquí
Venerado por los antis
Estas viendo al Cusco
Sin olvidar nunca

Ausangate Montaña del Inka
eres un hombre y estas vivo
Los hombres cantan en ti
Todo lo posible

Trabajando a la madre tierra
Para ello revive
Recíbanlo como a la madre
Señor bendito recíballo usted.

[Traducción: Mauro Mamani]

YAWARQOTA

*yawarota urgo
phiña wiraquca,
umaykipin t'anpan
yuraq phuyu cukca.*

*Willkanutaq mink'an
mancakuna auki,
makiykipin para
makiykipin rit'i.*

*Kaqtami cikcipas
winc'irinaykipaq,
kaqllataq phuyupas
llanthuykunaykipaq.*

*Yawarqota urgo
phiña wiraqoca,
ama phiñakuycu
wawaykikunapaq.*

*Kayqa llank'ashaykun
llapa runakuna,
rimanaykukuspa
llapaq allinninpaq.*

*Runapas mistipas
kushkaña kawsaspa,
khuska wakillañan
yacakun kanayku.*

*Manahina kaqtinqa
Apu Yawarqota,
qhaqyayki ñut'ucun
llaqtantin runata*

YAWARQOTA

Montaña Yawarqota
Señor bravo
Los cabellos enredados
es la nube de tu cabeza

Invita a Vilcanota
Anciano que da miedo
En tus manos está la lluvia
En tus manos está la nevada

También hay llovizna
Para que esparzas
También las nubes
Para que cubras.

Cerro de Yawarqota
Señor bravo
no te molestes
con tus hijos

Esto lo que trabajamos
Son todas las humanidades
También nuestra palabra
Para lo mejor

Indios y mistis
ya juntos vivimos
juntos en sociedad
estamos aprendiendo

De lo contrario
Montaña de Yawarqota
Tu grito hará polvo
al pueblo entero.

[Traducción: Mauro Mamani]

PUMA

*Phuyuy wawan uqi mici
phiña uywa rumi maki,
urqullantan purishanki
rit'illanta k'umu k'umu.*

*Phiña phiña qhawarispán
phuyutaraq picarinki
cupaykita maywirispán
urqukunata mayt'unki.*

*C'awarkishka sunkhaykiwan
Intitaraq llakllacinki
qalluykitaq sansaq puka
yawartaña llaqwarishan.*

*Apukunaaq sumaaq uywan
Inkakunaaq yupaycanan,
yarqasqacu purishanki
aycatacu mashkashanki?*

*Hamuy ñuqa qarasqayki
kay sunquyta qhasurispá,
qhasquypatapi thallaykuy
llakiykunata ñiti'ykuy.*

*Qaqa hasp'iq silluykiwan
hank'uykunata watariy
hinaspataq puñuciway
ama llaki mucunaypaq*

PUMA

Hijo de la niebla, tigre oscuro,
criatura fiera, mano de piedra;
por montes vas caminando,
por los nevados, reptando.

Con la luz de tus ojos
disuelves las nubes,
agitando tu rabo (adivino)
las montañas envuelves

Tus bigotes, espinos erizados,
el cuerpo del sol hiere,
y tu lengua, fuego ardiente,
lame, lame presintiendo sangre.

Hermoso hijo de los dioses,
tótem de los Incas
¿caminas, acaso, hambriento?
¿buscas carne, carne viva?

Ven, yo te serviré;
desgarrándome el corazón, te lo
arrojaré.
sobre mi pecho descansa, échate.
todos mis dolores aplastan.

Con tus zarpas que a las rocas
hienden
anuda mis tendones,
hazme dormir, cesar la vida,
para ya no penar más los dolores.

[Traducción: José María Arguedas]

PODEROSO CÓNDOR

Rozando todos los cielos
aparece el cóndor;
temerosas, se ponen de rodillas
las montañas que él contempla.

Extiende sus alas
y los pueblos caen bajo su sombra;
los ríos, los lagos,
reflejan su gran imagen.

Moviendo sus alas
desatan los vientos;
como hojas sin peso, los animales
huyen por las abras y montes.

Con el sol, ojo a ojo,
el cóndor se mira;
y nadie como él conoce al hombre,
llegando a su profundo corazón,
con ese ojo.

Su aguda cresta, cortante acero;
su pico ¡sí, aguja!
y en sus patas escamosas
las uñas, cuchillo antiguo.

Hermoso señor,
del mundo blanco nudo
¿por cuál motivo vienes tú
a posarte en el techo de mi morada?

No me digas
que mi padre o mi madre han muerto;
yo te ofrezco (en cambio)
que bebas mi sangre; ¡bébela, señor!

[Traducción: José María Arguedas]

APU KUNTUR

*Hanaqpacata qhasuspan
rikhurimun Apu kuntur,
mancarisqan qunqurcakin
urqukuna qhawashanku.*

*Raprankunatan mast'arin
llaqtakuna llanthuktaraq,
mayukuna quacunan
rikc'ayninta lirpushanku*

*Raprankunata maywispan
wayrataraq phawaricin
uywakunata llaksaspan
urqun q'asanta ayqicin*

*Intiwanpas ñawipurán
qhawanaykukun kurturqa,
runataqami riqsiykun
sunqunkama qhawaykuspa*

*K'akaranpas k'awciy k'awcin
churunapas ari yawrin
rakhu sarpha cakinpitaq
sillunkuna tumi tumi.*

*Sumaaq mallku Apu kuntur
yana p'aca yurak qhutu
imamataq qan hamunki
wasiy urqupi tiyaykuq.*

*AmApuni willawaycu
taytamamaq wañunanta
aswan ñuqa qurisqayki
yawarniyta ukyaykukuy*

KUNTUR

Hanan Puriq hatun mallku Apu kuntur
napaykuykin;
kuisamin tukuy sunqu c'allariyki
yawarniywan.

Qanmi kanki watuqkunaq paqukunaq
waqyarinan;
qantaq Apu tApusqaqa rimarinki
sut'illanta

Caymi qanpa uyaykita hurqurqanku
kawsashaqta;
qaqataraq rumitaraq thupaspanku
c'iqurikuna.

Tiyawanaku punkupipas mancakuymi
uyayki kashan;
Cawin Wantar rimipipas kaqllataqmi
kawsashanki.

Ñawpa runa sunqunpiqa yupaycasp
aparqasunki;
kunantaqmi rikuspaqa llapa runa
samincasunki.

Rit' i ñawc'iyuq urqukuna wiñay p'uncay
samanayki;
kallpaykitaqmi kallpancantaq wiñay
runata.

Kuntur, Apu kuntur hatun mallku,
sutiykiwan
suticakuspan sayarirqan pacat'ikraq
kunturkanki

CÓNDOR

El que camina en las alturas gran cóndor, poderoso cóndor
yo te saludo;
con el aliento de mi alegría con todo mi corazón aspergio
con mi sangre

A ti solo a ti los adivinadores los chamanes
que llaman
tu poderoso respondes a las preguntas
y con claridad

Por eso extrajeron tu rostro
con vida;
Raspando la roca, la piedra
tallaron.

También en la puerta de Tiahuanaco da miedo
esta tu rostro;
También en las piedras de Chavín de Huántar
estás viviendo

Los hombres antiguos valorando en tu corazón
te llevan;
Ahora viéndote todos los hombres
te bendicen

En los cerros con filos de nieve crece cada día
tu aliento;
y tu fuerza crece tu fuerza
en el hombre

Cóndor, poderoso cóndor gran cóndor
con tu nombre
el que voltea y levantó con su nombre
Kunturkanki

SARA MAMA

*C'ulla ruru muhumanta
ima sumaq wiñaq mikhuy,
saphiykin hallp'ata c'unqan
wiruykipin para lluqllan
raphiykin wayrawan pukllan;
parwaykipin k'ancan sulla
cuqlluykitaq Intiwan asin
p'anqanta kicarisparaq.*

*Hallmaymanta kallcaykaman
cakranunapi llanllanki
panpamanta urqukaman
q'umir llikllawan qatanki
tukuy qhiswa hallp'atataq
huq inkillman tukucinki*

*Maypacacus puqunki cayri
llapapaqmi muchakunki
paraqayraq uwinaraq
saqsaraq c'ullpiraq sumaq.
Humint'apin q'aparinki
mut'ipipas phatarinki
hank'apitaq t'ikarinki
kusikuyta phancirispá.*

*Ñawpaqqa karqan runayki
kikin Inkan arariwayki
kunantaqmi wiñacisunki
misti q makin suniysunita
llapataqmi yupaycasunki
¡Sara mama kawsay mini!*

MADRE MAÍZ

Desde la germinación de la semilla solitaria
qué hermoso va creciendo el alimento,
tus raíces absorben la energía de la tierra
en tu caña la lluvia se desliza
tus hojas juegan con el viento;
en tu flor de maíz el rocío brilla
tu choclo sonríe con el sol
abriendo sus hojas

Desde el sembrar la semilla hasta la cosecha
estarás trabajando en los campos
desde la pampa hasta la montaña
lo cubres con una manta verde
todo el campo lo conviertes en un campo florido

En eso cuando estés maduro
besaras a todos
ya maíz blanco o ya maíz amarillo
de diversos colores hermoso maíz chullpi [muy amarillo y duro]
cantarás en la humita
también reventarás en el mote de maíz
cantarás en la tostadora
brotando en alegría

En tiempo antiguo eras hombre
el mismo Inka era tu guardia
y ahora te hace crecer
la mano del misti te hace crecer
y todos te adoraran
¡Madre maíz teje la vida!

[Traducción: Mauro Mamani]



Qorikancha. Dioses andinos en la poesía quechua de Kilku Warak'a, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 28 de junio de 2024 en el taller de Gráfica Premier, S. A. de C. V., 5 de Febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco, Metepec, Estado de México. La edición consta de 250 ejemplares en papel cultural de 90 gramos. Su composición y formación tipográfica, en tipo Arnon Pro de 12:16 puntos, estuvo a cargo de Irma Martínez Hidalgo. La preparación de archivos electrónicos la realizó Beatriz Méndez Carniado. El cuidado de la edición lo efectuó Leticia Juárez Lorencilla.

Qorikancha. Dioses andinos en la poesía quechua de Kilku Warak'a propone una lectura de su poesía quechua fundacional desde la religiosidad andina. Para ello, el autor de esta obra revisa la totalidad de la poesía publicada por Kilku Warak'a, tanto la reunida en sus cuatro poemarios como en la poesía dispersa en revistas, periódicos y antologías. La organización del libro toma como base la representación de los dioses andinos dibujados por Juan Santa Cruz Pachacuti, quien escribió "Aquí los pintaré como estaban puestos hasta que entró a este reino el santo evangelio...". En esta imagen del Qorikancha se advierte una división de las divinidades andinas en tres partes: *Hanaq pacha*, *Kay pacha* y *Ukhu pacha*. Con ello, Mauro Mamani demuestra que la religión andina es transversal a la poesía de Kilku Warak'a, además de evidenciar la alta calidad de su poesía.

ISBN 978-607-30-9129-9



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe