

TRAS LAS HUELLAS DEL INKARRI

Carlos Huamán López
Universidad Nacional Autónoma de México
humanlopez@yahoo.com.mx.
<https://orcid.org/0000-0003-0998-4811>

Resumen

El mito del *Inkarri* representa el espíritu reivindicador del universo sociocultural quechua sometido y humillado. Sin embargo, sus alcances no se limitan al mundo al representado, sino también a otros que han sufrido el sometimiento político, social y cultural. Se trata de un mito actual con raíces en el pasado colonial. Subyace en la memoria y el imaginario colectivo, y se manifiesta a través de relatos orales, poemas y canciones, con variaciones que mantienen el eje central de la argumentación.

Palabras clave: Mito, Inkarrí, Andes, Oralidad, Escritura.

Aproximaciones al Mito del Inkarrí

Los relatos, poemas y canciones que hablan de tiempos remotos generalmente nos plantean que antes de que conociéramos y viviéramos este mundo moderno y complejo, la vida y el universo mismo eran distintas. En esa literatura oral y escrita, se explican cómo surgió el universo, cómo nacieron los dioses, cómo fue creado el mundo y apareció el hombre. Miguel Rocha anota, por ejemplo, que la vida permanecía “dentro de un calabazo, en un huevo, bajo tierra, sumergida en el agua o en el pensamiento de la Madre y Padre Original” (2010, p. 29). Hay también quienes aseveran que el hombre se originó a partir del maíz, el barro, la madera o aquellos que (como los Incas) llegaron desde el fondo de un lago por entre las espumas del agua, etc. En fin, se relatan acontecimientos extraordinarios que explican, no sólo

la razón de la vida, sino la fibra o músculo semántico, decisivo en la explicación de la historia de los pueblos.² El autor señala, entre otros, que cuando los seres humanos ya estábamos aquí, las plantas y los animales eran gente como nosotros, y podíamos hablar. Pero no era el paraíso, la gente se imponía sobre la tierra que todavía estaba húmeda [...]. Lo que pasó entonces se convirtió en modelo y consejo para las generaciones venideras. (2010, p. 29)

De ese mundo ahora sólo quedan recuerdos que permiten unir los extremos del pasado con el presente. Siguiendo ese carácter, lo que pretendo en este trabajo es aproximarme al mito del *Inkarri* y sus implicaciones en la memoria del mundo Inca, teniendo en cuenta la particularidad del relato y el carácter del personaje central.

Como podremos observar, la argumentación del mito ayuda otorga algunos elementos para aproximarnos a la naturaleza cosmogónica quechua, su concepción respecto al conocimiento, al tiempo, a la vida y a la muerte. Un fragmento del mito en la versión de Mateo Garriaso, cabecilla del ayllu de Chaupi, realizada por José María Arguedas y Josafat Roel Pineda dice:

Dicen que Dios Inkarri fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarri que fue engendrado por el padre Sol.

²Manuel Fontenla señala, al respecto, que “Por esta razón, es importante distinguir la cosmovisión, de la mitología cosmogónica, es decir, los relatos, los mitos sobre el origen del cosmos y el nacimiento de las civilizaciones, la creación de los pueblos y los linajes. Si bien estos son esenciales dentro de una cosmovisión, no la definen en su totalidad, ni mucho menos la agotan en sus sentidos.

“Estos elementos señalan dos cuestiones epistémicas importantes, uno, la interacción con el mundo en la construcción del territorio, es decir, “el mundo habla, nos habla”, y si el mundo nos habla, es porque nuestra cosmovisión se asienta en lo que muchas comunidades llaman “El principio del todo vive”. Un principio que afirma la intersubjetividad del conocimiento y la imposibilidad de la separación sujeto/objeto. Y, en segundo lugar, la idea de que el proceso social de construcción de sentidos se da en una estrecha relación con la dimensión espacial y geográfica, lo que da como resultado una cosmovisión y una construcción social correspondiente” (2019, pp. 94-95).

El Rey Inca tuvo tres mujeres.

La obra del Inka está en Aqnu. En la pampa de Qellqata está hirviendo el vino, la chicha y el aguardiente.

Inkarri arreó a las piedras con su azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó esta ciudad. (Ossio, 1973, p. 221)

Inscrito en un fondo temporal indefinido, el narrador se apoya en el testimonio del “anónimo” plural mediante el vocable “dicen”. Recurso frecuente en el discurso oral. El emisor no pretende encontrar al sujeto transmisor de la experiencia inicial, puesto que su atención está en hacer eco de las voces que escuchó respecto de la vida del *Inkarri*, hijo del sol y una mujer salvaje, quien nace cuando el mundo ya está hecho (por el Sol y la Luna). *Inkarri* se confiere la responsabilidad del ordenar el universo en el que fundará una civilización a la medida de su imaginación. Tal es su decisión y capacidad que, las piedras de aparente insensibilidad, se someten a su orden y azote. El mundo está bajo su control, de tal manera que incluso el tiempo puede inmovilizarse cuando lo señale, a fin de que pueda “hacer lo que tenía que hacer”:

Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrri encerró al viento de Osqonta, el grande. Y el Osqonta pequeño amarró al padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin de que Inkarrri pudiera hacer lo que tenía que hacer.

Después, cuando hubo amarrado el viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta el grande. “Si podrá haber el Cuzco”, diciendo. No cupo en la pampa de Qellqata. La barreta se lanzó hacia adentro. “No quepo”, diciendo. Se mudó hasta donde está el Cuzco. (Ossio, 1973, p. 221).

El pasaje, breve pero de sorprendente dinamismo, ubica al lector en el centro del Cuzco donde se fundará la ciudad. Su indicador es una barreta de oro, que como es de conocer, representa el poder, símbolo de la pureza con que baña al mundo el padre Sol. Este mito de origen poshispánico, muy recurrido en los estudios antropológicos, históricos y sociológicos, retoma acontecimientos del pasado “imaginado” y se actualiza, justificando la permanencia del supremo, por sobre la muerte.

El Inca de los españoles apresó a Inkarrí, su igual, no sabemos dónde.

Dicen que sólo la cabeza del Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro, dicen que está creciendo hacia los pies. (Ossio, 1973, p. 221)

Descuartizado por Españari, los miembros del *Inkarrí* son sepultados en lugares distintos del Tahuantinsuyu. A partir de este hecho, en la tradición oral se considera que su cabeza está creciendo y que se volverá a unir al cuerpo para lograr su reivindicación. La tierra como vientre fecundadora y renovadora es, entonces, el lugar del nuevo nacimiento. De hecho, el posible retorno del Inkarrí representa, además, la posible recuperación de horizonte político, religioso y cultural prohibido y desterrado por Españari.

Según las versiones más significativas, la cabeza está oculta en algún sitio y, desde ella, el cuerpo del Inca vuelve lentamente a regenerarse. Entonces, cuando llegue a completarse su cuerpo, volverá Inkarrí y la situación de dominación se invertirá. Parece que estas versiones plantean la esperanza de un pachacuti, de una “vuelta del mundo”, que ha de garantizar el regreso del Inca Rey y el retorno de la prosperidad. (Omer, 2018, p. 16).

Así, el mito de *Inkarri* constituye una respuesta profética ante una situación desastrosa. La cultura andina, representada por el Dios Inca, no habría sido eliminada por la violencia europea pues, en el mito se revela que se trata de un lento pero paulatino reagrupamiento cuyo final será la restauración del orden cósmico alterado por la Conquista. El héroe no ha muerto.

El conocimiento que se tenía de este mito era prácticamente nulo hasta mediados del siglo XX. Una de las primeras versiones de éste fue recogido de la tradición oral en 1955 en Quero, provincia de Paucartambo, Cusco, por Óscar Núñez del Prado, Josafat Roel Pineda y Efraín Morote Best. Más tarde José María Arguedas, Fernando Ortiz Rescaniere y otros, recogerán y estudiarán diversas versiones del mismo.

En julio de 1967, José María Arguedas, al analizar y comentar en un breve artículo todas las versiones del Mito de Inkarrí hasta entonces recogidas, manifestaba su preocupación en los siguientes términos: “Desventuradamente no existe posibilidades de que pueda realizarse un plan de recopilación de otros mitos quechuas pos-hispánicos. En cinco o diez años más se habrá perdido ya y no podremos recuperar un caudal tan importante y tan bello para el estudio y la permanencia de nuestra tradición”. (Vivanco, 1984, p. 195)

A partir de esa época, merced a la labor de antropólogos y sociólogos interesados en “rescatar” la cultura andina, distintas versiones elaboradas a través de diversas estrategias comunicativas-relatos, canciones, pinturas, danzas, etc. -han salido a la luz. En 2010, a las quince versiones que existían, se sumarán otras cinco recogidas por Gonzalo Espino Relucé en la localidad de Quinua, Ayacucho. Esto nos recuerda lo que Franklin Pease había señalado en torno a que el mito

venía circulando desde el siglo XVIII:

...en los movimientos campesinos del siglo XVIII, está ampliamente documentada la presencia de un Inka resucitado, que toma el comando e induce a la acción. El Inka es nuevamente aquí un poder sobrenatural que garantiza la expulsión de los españoles y la vuelta al orden pasado. (1977, p. 28)

Inkarri en la Oralidad y la Escritura

Todo relato, poema o canción no desestima la memoria, pues la asume como soporte fundamental de su supervivencia. Pretende lograr en el lector u oyente, un efecto que va desde la sensación de agrado, pasando por el asombro, el gusto, hasta aquellos que despiertan sensaciones de asco o terror.

Dice Patricia Villegas Aguilar, que la memoria no tiene una definición justa. “Su desarrollo es una sucesión de tiempos, voces que avanzan, otras que retrasan. Así -continúa Patricia Villegas-, no es extraño que una serie de pensadores y artistas reflexionen hoy a partir de la memoria. Se trata de un ejercicio que se compromete con la escritura, mas no lo hace sin antes darse plenamente a ese mismo espíritu comprometido con la palabra” (Villegas, 2007, p. 7). En tal sentido, debemos recalcar que la memoria, tanto en la literatura como en la oratura, está relacionada con los problemas de representación. Debido a ello, actualmente se habla de oralituras (unión de oralidad con escritura) y, en otros casos, de etnoliteratura, antropoliteratura, literaturas alternativas y literaturas subordinadas. Esta “nueva” forma de hacer literatura revela que

... la tradición oral no está desdibujada en un pasado incógnito sino que, al contrario, se repara en su vigencia en el mundo

contemporáneo y, en especial, en las apuestas estéticas de autores que reivindican los vínculos entre sus producciones literarias y la oralidad de sus pueblos, advirtiendo, de este modo, sobre las posibles continuidades de la palabra y el pensamiento amerindio desde antes de la llegada de los europeos hasta ahora. (Vargas, 2020, p. 237)

La oralitura no se limita a la transcripción de testimonios. Estas formas literarias arraigadas en la tradición oral constituyen lo que Carlos Pacheco vino a llamar la “ficcionalización de la oralidad”. Esa que permite al lector oír lo dicho en lo escrito, ver lo reafirmado por el lenguaje del cuerpo que acompaña a la palabra, a aquel que se aferra a no perder el tono de la voz en la escritura, tono que finalmente decide el sentido de la expresión verbal y la articulación poética. Si bien Carlos Pacheco (2020) estudió la ficción de la oralidad en las obras de escritores transculturados -Arguedas, Rulfo, Guimarães Rosa, Asturias, Juan Rulfo y García Márquez-, ésta no se limita al tratamiento discursivo hecho sólo por dichos autores, sino que corresponden, por extensión, a la naturaleza oral de los mitos. Dicho así, la oralitura no es patrimonio de las literaturas nativas, sino un recurso observable con mayor o menor grado de tono oral, en todas las literaturas -estén o no escritas en lenguas originarias-. Para el caso de Arguedas quien, entre otros, recupera el mito, la crítica señala que utiliza un “lenguaje literario inventado, mestizo y transculturado, tal vez su aporte más llamativo y singular, sobre todo para el interés de los estudiosos de su obra” (Osorio, 2012, p 79) en su escritura queda la huella y el tono de la expresión oral del testimoniante.

La oralidad no puede entonces concebirse sólo como el predominio de una modalidad comunicacional ni, en términos negativos, como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso

cultural, sino como una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica -en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral- el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera significativo, de sus equivalencias en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos. (Pacheco, 1992, p. 35)

Se sabe que la memoria y el mito en las literaturas, no son ajenas a la explicación de la historia de los pueblos. La huella de lo viejo del mito no lleva sino a la reinención y el autorreconocimiento como parte de una memoria y una identidad complejas. Ya Paul Ricoeur manifestaba -refiriéndose al archivo- que, éste se “presenta así como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella que, con todo cuidado, nosotros distinguimos de la huella cerebral y de la huella afectiva, es decir la huella documental” (2010, p. 216). En tal sentido, la huella documental del que se vale la literatura, tiene un soporte oral y escrito que responde a una exigencia social reacomodada a las circunstancias. Su representación ficcional cuenta con un dinamismo integrador que permite recrear el universo de la memoria. En ese sentido, la labor del creador se somete a aproximaciones permanentes a su realidad. El creador, el narrador, el poeta, el cantor, respira el aire de su tiempo, digo aire por decir triunfo-derrota, pobreza-riqueza... Vive, asume su contexto, las reúne y, más tarde, como señala Sergio Ramírez (2017), devuelve esa realidad convertido en ficción. La ficción, a consecuencia del impulso de la realidad abre puertas que el mismo universo real no lo puede detener. La realidad es superada por la imaginación o el acto creativo que se constituye en verbo insatisfecho, rebelde y

contestatario. Es así que regresa al meollo del pasado para volver a salir con voz propia que, si bien en muchos casos alude a experiencias colectivas, su experiencia resulta única y nueva.

***Inkarri* en Poemas y Canciones**

Dice una canción andina que el recuerdo es como quedarse en un tiempo y que el olvido es irse del todo a otro lugar, dejar las paredes de una casa, la puerta... lo que hay que evitar incluso “Rumiman qapipakuykuspa”, aferrándose a las piedras, a las raíces de los árboles que, simbólicamente representan a la memoria histórica de los pueblos. Para abordar el tema, tomaré algunos ejemplos del mundo andino. El poema siguiente de Óscar Colchado, simplifica la proyección del mito vía el español quechuzado o español andino:

De ellos, de mistis,
 su dios estará muerto
 de nosotros no, caracho, vive
 aunque tronchado de su cabeza
 para abajo
 como volcán que crece en silencio nomás
 así está creciendo.
 y completándose va a volver
 a acabar con la maldad
 de los blancos abusadores
 y hacer que de nuevo
 para nosotros pobres
 la vida sea vida. (1988, p. 9)

Inkarri inmortal, revelado desde la convicción andina como acto de fe. Dialoga con las visiones de Dios. Los universos culturales en tensa convivencia (lo indio y lo *misti* -blanco-, lo hispano y lo quechua) se vislumbran. El poema no problematiza la subsumiciones culturales, sino

sajama, tucuy nisuncu.
 Ay! Sajama, churisniyquillapuni
 reijcharispa
 uj Mosoj Umata
 Mururatapi churanqacu

el “expulsado” hoy te dicen.
 Ay! Desterrado, sólo tus hijos
 cuando despierten
 Mururatapi churanqacu.
 una Nueva cabeza al Mururata le
 pondrán. (2009, pp. 42-43)

En el poema, compuesto por versos asimétricos, podemos encontrar huellas de la memoria colectiva quechua aymara. Si bien se trata de Mururata, personaje mítico del altiplano boliviano, el argumento bien puede remitir a Túpac Katari, Túpac Amaru o al *Inkarri* vencido. En su estructura dramática encontraremos a la esperanza como punto utópico de la reivindicación social y cultural. Hay, a su interior, la sombra de un tiempo, la huella de una muerte que nos permite recordar un hecho histórico trágico... Así, en la interrogación que se plantea, el yo poético no encuentra una explicación de la decapitación del héroe:

Mururata, mururata,
 imatapunitaj ruarkanqui
 mana umayoj canaykipaj,
 sipisq'a cuncalla sayacianqui
 imatapunitaj ruarqanqui.

Mururata, mururata,
 qué siempre hiciste
 para quedar sin cabeza,
 degollado y sin pie,
 pero qué siempre hiciste. (2009,
 p. 42)

La dolorosa interrogación exige respuesta que se detiene en el silencio. La interrogación al degollado, al sin cabeza, no sólo es símbolo de constatación de la realidad crítica de Mururata, sino también de la sociedad a la que representa. No tener cabeza supone carecer de un horizonte de pensamiento. En el poema, el sujeto mítico, no obstante carecer de cabeza, sigue de pie, “vigente...” pero “vencido”. Hay pues, en estos primeros versos, un pretendido diálogo entre el descabezado y el oyente o lector. El sujeto poético, a pesar de su lamentable condición,

permanece vivo, de ahí que subyace la exigencia de una respuesta a las razones del hecho. Esa interrogación provoca una tensión particular cuando leemos que la madre, *Illa Mamani*, es inmortal y que, por eso mismo, es una divinidad:

Illa Mamani” chi'nlla kawasunqui,
Jinallapuni payka k'ark'a,
K'ata Ork'o mana wañoj.

El Illimani te ve en el silencio,
él siempre fue así,
montaña pura que jamás muere.
(2009, p. 43)

Illa Mamani, la madre que no muere, la ve, la contempla incluso en su etapa de degollado. Inmortal como es, extraordinaria como es, *Illa Mamani* la observa como queriendo reintegrar al hijo la cabeza que perdió, el mundo y la visión de la realidad que carece. Los sujetos tácitos que hacen posible la desgracia de Mururata, parecen herir más desde un lugar incognito. La capacidad de “esconder” detrás del verso a los sujetos negativos, deviene en un velo que alimenta la curiosidad del lector u oyente, de tal manera que siendo una estrategia poética representa al silencio, al lado oscuro donde se mueve el mal.

Por otro lado, si nos detenemos un momento a pensar en la concepción del tiempo y la concepción de la vida-muerte que envuelve al drama, encontraremos que, en éste, el tiempo -de apariencia circular- es un espiral indetenible, lo que explica que la condición del degollado sea transitoria. El vencido vencerá en otro momento. No hay muerte, sólo la condición transmigrante -el sujeto pasa a ser otro, en condiciones distintas-.

Recordemos en este aspecto el trabajo ejemplificador de Óscar Colchado, cuando en su novela *Rosa cuchillo* (1997), remite a las vidas pasadas de personajes andinos, como una posibilidad de visitar la secuencia de vidas remotas. En ella, haciendo eco de la memoria

colectiva, se argumenta que el camino de la muerte se torna en escenario para pensar las veces que se vivió, que se tuvo padre y madre, hermanos y hayan pertenecido a tal o cual pueblo. El hecho sin duda pone en debate los alcances de la memoria en vidas remotas. Hecho singular que la literatura recoge del imaginario colectivo como muestra de la proyección de la vida en el espacio-tiempo (cronotopo), no necesariamente compartida en todas las sociedades. No se trata, entonces de mitos antiguos, sino de modernos cuyas raíces vienen desde las entrañas del tiempo y se instalan en nuestra actualidad como continuidad del pasado. Este aspecto nos recuerda que,

Arguedas, a través de la práctica de autotraducción, consigue mostrar cómo la modernidad coexiste con una visión quechua de lo sagrado y de la naturaleza. Visión que es central, también, en los versos que anotaremos más adelante donde se celebra la reciprocidad entre Dios y el ser humano que, mediante la tecnología, ha conseguido llegar al Mundo de Arriba. (Mancosu, 2019, p. 248)

Eso se observa, por ejemplo, en la narrativa de la peruana Laura Riesco cuando dice:

Igualmente, las historias orales andinas, los rituales y el acervo musical señalan esta cualidad proteica: las sirenas, por ejemplo, espíritus de las aguas que transmiten la música, son a la vez seres anfibios que habitan en las cuevas y manantiales y seres que habitan en los espacios estelares y toman la forma de las constelaciones celestes. Lo proteico recuerda de alguna manera lo cambiante y múltiple de la propia naturaleza, lo metamórfico de los ciclos naturales, pero apela también a la idea de energía y a sus connotaciones filosóficas e históricas. El propio mito de Inkarrí (presente en la novela de Laura Riesco), como he

comentado anteriormente, en la época colonial, participa del carácter proteico de los seres sagrados, pues el relato narra la futura conversión en un nuevo inca del cuerpo fragmentado del último soberano andino, decapitado por los españoles, con significados míticos andinos y no sólo cristianos como pudiera parecer. (Usandizaga, 2019, p. 38)

Volviendo al poema que nos ocupa, *Illa Mamani*, la madre, “montaña pura que jamás muere”, no obstante parecer indiferente ante el horror del descabezado, es consecuente con el hijo. La revelación del amor materno abriga la esperanza de recomponer la naturaleza inicial de su descendiente, un hecho posible gracias a su fortaleza.

En el poema, ver, tocar al hijo con los ojos, recuerda su capacidad particular el leer el universo. Ver: reencontrar y fortificar el vínculo del hombre con la tierra, es un acto poético que dulcifica el drama. Ver, en el mundo andino es reconocer las posibilidades del conocimiento. Ver es tocar con los ojos el mundo a través de la ventana del cuerpo.

Más adelante, cuando parecía que Mururata está incapacitado para combatir por el pueblo al que representa, el poeta nos reconfirma que no obstante vivir sin cabeza, el sujeto tiene la posibilidad de reivindicación. Mururata cuenta con una honda (*waraka*) en la que está concentrada la fuerza de 12 fuegos que arden, doce fuegos que bien puede remitir a la fuerza de los pueblos predispuestos para luchar contra el malhechor y recuperar lo perdido: la cabeza.

Tú, doce fuegos
haces girar con tu honda,
nadie puede vencerte, nadie.
Mururata: ahora muy lejos está tu cabeza,
el “expulsado” hoy te dicen.

Ay! Desterrado, sólo tus hijos
 cuando despierten
 una nueva cabeza
 al Mururata le pondrán. (2009, p. 43)

Como se observa en el poema. Lejos de su cabeza, Mururata es el expulsado, el extranjero en su propia tierra. Por eso, se anuncia que la cabeza será repuesta por sus hijos, por aquellos que vienen viajando en el tiempo, los que recuerdan, los que saben que la circunstancia es sólo circunstancia que pasa y desaparece, que dará lugar a la recuperación de la memoria, de la historia de la gente, de los dioses y de los pueblos. La voz interior que viene del emisor es la voz ronca de la colectividad que llegará a restituir lo perdido. “Una Nueva cabeza / Al Mururata le pondrán,” dice el poeta omnisciente al finalizar el poema. Una afirmación que el lector y oyente confirma, pues está escrita, está dicha... La premisa utópica cierra adelantándose a su tiempo un hecho latente. La memoria entonces se expande por los linderos del tiempo, la memoria se adelanta, se retrasa, cambia de escenario y nos hace pensar en las circunstancias posibles que atraviesan los seres.

Observamos entonces que tanto el mito recogido por los antropólogos inicialmente aludidos, como el poema citado dialogan a través de su argumentación. El tema coincide, pero en cada uno está dicho de manera distinta. A esa lógica responde otra versión de un poema escrito y cantado por el peruano Carlos Falconí (2015), quien reconfigura la historia y la actualiza a través de su wayno “Tierra que duele”. La versión dice:

Huamanga tierra que duele
 grandiosa en la desgracia,
 la libertad es tu gloria,
 tus himnos hacen la historia.

Taytachas rikchapakuchkan,
chakinsi paskarikuchkan,
sunqunsi rawray rawrachkan,
ñawinsi kawsapaq kachkan.

Dios está por despertar,
sus pies están desatándose,
su corazón está ardiendo,
sus ojos están por despertar

Yaqañas hatarimunqa
manañas waqay kanqachu,
llakitas paywan tanqasun
intilla llusqsimunampaq.

Ya pronto se va a incorporar,
ya no va a haber llanto,
con él las penas apartaremos
para que salga el sol.

La marpis umallan kachkan,
Huantapis sunqullan rawran,
cuirpullan quñiña kaptin
manañas suwa kanqachu,
takllata hapiykullaspas
allpata wachachillanqa.

En La mar está su cabeza,
en Huanta arde su corazón,
cuando caliente de vida su cuerpo esté
ya no habrá ladrones,
agarrando la taklla
hará parir la tierra.

Ahora, ese Dios está ya por despertar, no estaba muerto, sino dormido, por esa razón ya siente desatarse los pies y, por lo tanto, abrirse los caminos; su corazón ardiente y sus ojos a punto de sacudirse, son síntoma del despertar de Dios, *taytacha*, Dios de los Andes, no el Dios católico, sino uno de los tantos dioses quechua-andinos. Por eso, cuando el emisor reconoce al yo poético como sujeto de transformación, como Pachakutec, considera que él hará que termine el llanto social, para dar paso al Dios sol que ya pronto llegará, trayendo el fuego de la felicidad.

Yaqañas hatarimunqa,
manañas waqay kanqachu,
llakitas paywan tanqasun,
intilla llusqsimunampaq.

ya se va a incorporar,
ya no va a haber llanto,
con él las penas apartaremos
para que salga el sol.

Si en el poema dedicado a Mururata son los hijos quienes repondrán la cabeza de Mururata, en el wayno de Falconí, será la Tierra que duele:

Huamanga tierra que duele,
grandiosa en la desgracia,
la libertad es tu gloria,
tus himnos hacen la historia.

El sujeto poético-plural que contiene al nosotros, hijos en Huamanga, invierte la tristeza y lo torna en jolgorio, haciendo que la muerte se traduzca en vida. Así, una vez más, la historia se reactualiza y ofrece otra luz de reivindicación social y cultural.

Finalmente, Augusto Roa Bastos decía que cuando un relato, un poema, un mito son recontados, no siempre se hace de la misma manera, pues responden a circunstancias distintas y, por lo tanto, cada versión será siempre nueva, a ese fenómeno le llamó “poética de las variaciones”, poética que revive el pasado, que reinventa y hace que la historia contada sea siempre nueva.³ En tal sentido, la poética del mito, me refiero a la articulación de las partes en un todo, no es única, suele manifestarse de muchas maneras, cambia incluso en el tono de la emisión, en la formulación de referentes mnemotécnicos y sus recursos lingüísticos. Mucho depende de la intensión del escritor, poeta u uralitor, pero, hay que aclarar, que mantiene un hilo conductor de la historia como columna fundamental que caracteriza al mito.

En general es posible que algunos mitos vayan o hayan desaparecido por todo lo que implica el proceso de modernización y empuje de la globalización; sin embargo, no ocurre lo mismo con este mito, no es

³Una muestra de esa práctica es su novela *Hijo del hombre* (1960), a la que en la segunda edición de ésta le agregó un capítulo y reajustó parte de ella.

como dijo Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina* cuando señala que el mito del *Inkarri* estaba en desuso y que los jóvenes ya no lo conocían. Los ejemplos abordados desestiman esa afirmación.

Bibliografía

Colchado, Ó. (1988). *El arpa del wamani*, Alqamari Editores.

Falconi, C. (24 de abril 2015). Tierra que duele. [Archivo de video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=H_4vDqvdXDY

Fontenla, M. (2019). Cosmovisión, territorio y mito categorías para una introducción al pensamiento filosófico andino. En D. Antonucci et al. (orgs.). *O sujeito acadêmico: descolonização do conhecimento?* [94-95] Campinas: Pontes Editores.

Mancosu, P. (2019). El caso de José María Arguedas. En S. Regazzoni y F. Cecere (ed.), *América: el relato de un continente*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

Omer, A. (2018). Cuatro versiones inéditas del mito de Inkarrí. *Cuadernos arguedianos*, 17(1), 15-39.

Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La casa de Bello.

Pease, F. (1977). Las versiones del mito de Inkarrí. *Revista de la Universidad Católica*, (2), 25-41.

Ramírez, S. (2004). *El viejo arte de mentir*. México: FCE / ITESM.

Ricouer, P. (2010). *La Memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE.

- Rocha, M. (2010). *Antes del Amanecer, Antología de las literaturas indígenas de Los Andes y la sierra nevada de santa Marta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Colombia.
- Ossio, J. (1973). *Ideología mesiánica del mundo andino (antología)*. Lima: Edición Ignacio Prado Pastor.
- Osorio, N. (2012). José María Arguedas y el lenguaje de la identidad mestiza. *América sin Nombre*, (17), 75-80
- Usandizaga, H. (2019). Las transfiguraciones reveladoras: metamorfosis clásicas y mitos prehispánicos en la literatura peruana. *Mitologías hoy*, 19, 33-50.
- Vargas, C. (2020). Literaturas indígenas, etnotexto y oralituras: un corpus en constante redefinición. *Cuaderno de Letras*, (36), 223-240.
- Villena, F. (2009). *Sonqo rimarej. Decires del corazón*, (premio nacional de poesía Yolanda Bedregal). La Paz: Plural.
- Villegas, P. (2007). *Poesía y memoria*. México: Universidad Iberoamericana.
- Vivanco, A. (1984). Una nueva versión del mito de Inkari. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, 2(2) 195-199.



© Los autores. Este artículo es publicado por la revista Educación de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Es de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia atribución no comercial 4.0 Internacional. (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>), que permite el uso no comercial y distribución en cualquier medio, siempre que la obra original sea debidamente citada.