

*Revista Educación Vol. 23, Núm. 25(2025), 53-64*

## Traducción y cosmovisión en nuevos y viejos cronistas y creadores del mundo quechua<sup>1</sup>

Translation and worldview in new and old chroniclers and creators of the Quechua world



Carlos Huamán López

Centro de Investigaciones sobre América Latina  
y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México

huamanlo@unam.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0998-481>

Recibido 01 de octubre de 2024

Aprobado 20 de diciembre de 2024

### Resumen

En el presente ensayo se analizan cánticos y poemas religiosos quechuas, tanto de autores antiguos como contemporáneos, con el objetivo de demostrar que la comprensión y traducción del discurso nativo quechua pasan por entender la naturaleza de su cosmogonía y de sus lenguas originarias. Las obras analizadas representan la permanencia y continuidad de la memoria cultural quechua. Más allá de cualquier intento de borrarla bajo acusaciones de “idolatría” o de otros calificativos que buscan menoscabarla, estas obras son manifestaciones de un contra discurso frente al hegemónico hispano.

**Palabras claves:** cronistas, oralidad, canto, mundo quechua.

### Abstract

This essay analyzes Quechua religious songs and poems, both by ancient and contemporary authors, with the aim of demonstrating that the understanding and translation of native Quechua discourse requires understanding the nature of its cosmogony and its native languages. The works analyzed represent the permanence and continuity of Quechua cultural memory. Beyond any attempt to erase it under accusations of “idolatry” or some other adjective that seeks to undermine it, they are manifestations of a counter-discourse against the Hispanic hegemony.

**Keywords:** Chroniclers, Orality, Singing, Quechua world

### Introducción

La sistematización de la información recogida en un determinado tiempo y territorio, cuya característica se relaciona tanto con el periodismo como con la literatura, es, en mi opinión, una actividad cronística, concepto que manejaré en este estudio. Dicha labor establece, sin duda, cierto

---

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

contacto con el acto creativo, lo que apoya la comprensión de la historia a partir del hecho ficcional. En este caso, se analiza parte de la obra de un creador musical poético quechua andino, cuya obra dialoga definitivamente con la de los cronistas de la colonia, permitiendo comprender la permanencia y continuidad de la memoria nativa y su cosmovisión.

Se parte por considerar que la tradición poética de arraigo oral quechua contemporánea, sostiene un permanente diálogo con las recuperadas por los cronistas de la Colonia. En tal sentido, se pretende demostrar la permanencia y continuidad de la cosmovisión quechua prehispánica y colonial, a través de ciertos sujetos simbólicos y míticos, principalmente nativos.

En la tradición musical andina de la región Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y Cusco, escenarios importantes de la catequización hispana y las luchas de reivindicación de mundo quechua, encontramos un sinnúmero de poemas canciones quechuas que recuperan, no solo la lengua quechua, sino también las huellas de su memoria histórica, las mismas que se proyectan hasta la actualidad.

En tal sentido, es preciso señalar que la historia de la poesía religiosa cristiana, cantada, está sostenida en la labor catequista realizada desde la llegada de los españoles, misma que se proyecta hasta la actualidad. Esa labor que sometió a la sociedad al interés de la iglesia y al ejército, y que normó conductas de la vida social e individual, en muchos casos son disímiles a las practicadas en el universo quechua. Prueba de ellos tenemos por ejemplo el trabajo creador del padre Franciscano Gerónimo de Oré (1554-1630) con su famoso “Apu yaya Jesucristo”, o los que siguieron escribiendo bajo ese influjo muchos años después como el padre Fray José Pacífico Jorge, con su *Melodías religiosas quechuas* (1924), José Gregorio Castro y su *Catecismo y devocionario quechua* (1951) o el R.P. Gabriel Ayala con su libro de cantos y rezos denominado *Cristiano Runa* (1961), entre tantos muchos publicados y utilizados para los asuntos señalados.

Es obvio pensar que la urgencia por someter espiritualmente a los nativos quechuas vino desde la inicial descalificación social y cultural, bajo diversos argumentos que los cronistas como Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti o Guamán Poma y el Inca Garcilaso de la Vega justificaron. Se decía, por ejemplo, que el mundo Inca tenía defectos sociales reñidas con la moral y el buen vivir, por lo que requerían de un control de sus fiestas que Guamán Poma señala arguyendo que se trataba de “huelgo, fiesta y regocijo” (Guamán, 2018, p. 208), lo que Giovanni Salazar incluye dentro de las festividades que integran las “concepciones demonológicas”, una suerte de “noción del diablo como amo manipulador y engañador de sus súbditos” (Salazar, 2020, p. 258).

El dogmatismo religioso y el poder militar que suponía la presencia española en la Colonia, justificaron su afán civilizador sin importar la destrucción del mundo inca y, a través de ellos, de su memoria histórica. El dogmatismo que calificaba y condenaba como “Idólatras”, a quienes continuaban adorando a los dioses nativos, se fue manifestando a través de la destrucción del tejido social, político y cultural inca, a gusto de intereses políticos, religiosos y militares hispanos.

En todo esto es importante manifestar que los soportes que resguardaron la memoria de los nativos quechuas y la de los españoles, eran distintos: la oralidad y la escritura. Estos convergían en un mismo interés: la comunicación. En tal sentido, ante el mundo nativo carente de escritura, la biblia representó el instrumento y vehículo de una cultura que representaba a una sociedad que poco antes había inventado (siglo XV), la imprenta y la Gramática. Ese hecho lo diferencia del mundo quechua, donde el *Quipu* no fue un instrumento suficiente para articular y salvaguardar sus conocimientos generados en un territorio plural y heterogéneo. En este universo cultural se confiaba en el recurso de

la memoria y la oralidad. Este hecho indujo a los “Humanistas” europeos españoles, a empujar la idea de la educación para “salvar a los nativos” de la herejía y la idolatría, teniendo en cuenta la visión occidental. Bajo ese albedrío, se consideraba que los religiosos evangelizadores debían de ser excelentes maestros en el dominio de las lenguas aborígenes. Un ejemplo de ese perfil es Cristóbal de Molina, el lenguaraz que con sapiencia se había apropiado de la lengua quechua para llevar a cabo su labor evangelizadora. Con esas exigencias se pretendía retornar a las fuentes del cristianismo, pues trataban de a los indios “pedazos de evangelio”. Estos humanistas le dan relevancia a la retórica ciceroniana, como modelo para lo que debía ser una de las armas fundamentales de la evangelización” (Celestino, 1998, p. 2).

La respuesta al atropello colonizador que desestimaba la cultura quechua y su religión se manifestó de diversas maneras, entre ellos a través del *Taki Unquy* (canto enfermo o enfermedad del canto) producido en el s. XVI (c. 1564– c. 1572) y el *Muru Unquy* (1591), que se oponían a la imposición religiosa y política hispana. Así se pretendía la recuperación de sus dioses y sus templos sagrados. A estos se suma otro sujeto exterminador denominado Pistaco, cuyo antecedente fue aludido por el Inca Garcilaso de la Vega cuando refiere a “los saca grasas humanos” para la fundición de las campanas, personaje vinculado a la imagen del cura extirpador o al soldado (Huamán, 2004, p. 248).

Ante tanta inconformidad, los hispanos fueron articulando políticas de control social, entre ellos el del territorio y el desplazamiento nativo, acorralándolos paulatinamente en las llamadas “reducciones”. Los curas encargados de su administración optaron por su reñida evangelización creando las primeras escuelas cristianas en las que el rigor y el castigo, eran recurrentes. Si bien el perdón por la idolatría no era recurso acostumbrado, había quienes pretendían justificarla. En ese sentido,

Durán desarrolla la idea de que la idolatría debe ser vista como una costumbre antigua, como una tradición en la cual ciertas formas y hechos pueden ser tolerados y de esta manera la iglesia misionera hace una separación entre actividades religiosas permitidas y actividades profanas relegadas a las costumbres (Celestino, 1998, p. 2).

El efecto de todo este proceso tuvo frutos diversos. Muchos de los cultores cronistas, poetas y músicos de la región, tuvieron cercanía con la religión cristiana. Sin embargo, existieron quienes optaron por un discurso contrahegemónico basado principalmente en la recuperación de la memoria histórica nativa y su cosmovisión.

## Desarrollo

### Viejos y nuevos cronistas y creadores andinos

#### *Santos Quispe Ochante, el moderno cronista creador*

Es poca la información biográfica del autor, las limitadas fuentes que resguardan las plataformas bibliográficas, en especial las digitales, se limitan a algunos datos que se recuperan en este trabajo.

Como bien se sabe, la región andina comprendida entre Cusco, Apurímac, Huancavelica y Ayacucho es conocida por su labor en el arte, en especial en la creación poética musical. Dicho contexto impulsó al músico y compositor Santos Quispe Ochante (1935-2015), a integrarse muy joven a la banda del ejército N° 43, de la ciudad de Huancayo. Más tarde pasa a ser parte de la banda de músicos del Consejo Municipal de Ayacucho. Hasta ese momento se pensaría que el músico y poeta se quedaría

inserto en la tradición musical regional; sin embargo, opta por experimentar diversos ritmos de moda de su tiempo, a través de la orquesta tropical “Ronish Band”. El año 1957 está marcado por su interés en las expresiones poético-musicales regionales. Entonces funda la primera Banda de Músicos de la ciudad de Ayacucho, denominado “Santa Cecilia de Santa Ana”. Periodo en que labora en diversas instituciones educativas de la región. Es preciso señalar, además, que fue parte del conjunto folklórico “Los ayllus”, integrado por miembros de su familia, entre ellas por sus hijas “Las parionitas”, con quienes grabó dos Long plays.

Su trabajo musical le exigió recuperar canciones en quechua y castellano tal como hicieron los cronistas de la Colonia, además perfeccionó su trabajo creativo escribiendo Yaravíes, Pasacalles, Paso Dobles, Marchas militares, Marchas Fúnebres e Himnos. Entre sus temas más conocidos están el vals incaico “Mamallay” y su yaraví “A Silvia”, dedicado inicialmente a una dama de la familia García Zárate y luego a la Virgen dolorosa. Éste último de corte romántico escrito en *runa simi* quechua; es interpretado frecuentemente como himno de la semana santa, principalmente en Ayacucho (Quispe, 2009).

Figura 1

*Pentagrama para piano realizado por su autor*

The image shows a handwritten musical score for piano. At the top left, it says "PIANO" and "MOERATO". The title "YARAVÍ "SILVIA"" is written in large, bold letters across the top. The score consists of several staves of music, including a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

*Nota.* Recuperado de <https://www.facebook.com/photo?fbid=1382311448744186>

El yaraví dice en su primera estrofa:

I

Llapallan wawallaytam	Con todo amor
kuyaspay uywarqani	crié a todos mis hijos.
punchawlla kanchariptin	Cuando el Sol resplandece
purullan huntaykuptin	cuando se completan sus alas
llapallan pawarikun.	todos alzan el vuelo. <sup>2</sup>

Críe, eduqué, formé a todos mis hijos, hombres y mujeres sin distinción alguna, aduce el autor en la estrofa. En principio los dos primeros versos parecen revelar al reclamo de respeto e igualdad entre los seres humanos. Principio proclamado también en la concepción cristiana. Ese mismo interés se equipara con al ideario familiar quechua, pues en dicho universo existen dos tipos de familia, la principal, la de la sangre directa y la comunal que hace de padre y madre, al faltar los primeros. No hay progenitor o madre que desestime amar a los hijos. Más cuando el testimonio deviene en afirmar que el sujeto poético hace de padre o madre de hijos que no tardan en partir. De hecho, detrás de la afirmación, está el dolor de “perderlos” debido a que los hijos o hijas, van madurando y eligiendo caminos independientes. El bifurcar, dividir la corriente del río en ramales, podría significar el inicio de una nueva relación familiar. Esta imagen frecuentada en la poesía-canción nativa quechua, parecería demostrar la unidad inicial y la consecuente división de sus integrantes como consecuencia social natural.

Los siguientes tres versos: “*punchawlla kanchariptin / purullan huntaykuptin / llapallan pawarikun*”, respaldan la afirmación del primer desenlace. Estos versos de intensa carga emocional, guardan un peso simbólico singular en tanto que los sustantivos que amarran las tres pulsaciones poéticas tienen elementos vinculados con la cosmovisión quechua. El verso “*Punchawlla kanchariptin*” (cuando resplandece el día) induce al lector a reparar en las diversas hebras de la existencia que se unen (*tinkuy*) en el resplandor de la *pacha* o espacio. Es el día, que deslumbra con el fulgor del Sol padre (dios), quien no es nombrado, pero subyace a través de la claridad del universo descrito. El escenario (*pacha*) que en el fragmento también simboliza al tiempo, representa igualmente el amor del padre y la madre, y la experiencia acumulada de los hijos quienes no tardan en partir. La estrofa, en especial el fragmento citado, preserva a su interior la fuerza sacra nativa, una suerte de memoria cultural teologizada, pues “el saber sobre el mundo en el sentido amplio de un marco último de significado puede caracterizarse muy apropiadamente como una religión invisible, pues no puede haber duda alguna de que aquí se trata de cuidado, atención, compromiso, reverencia, “detención y reflexión” (Assmann, 2008, p. 58).

<sup>2</sup> Texto del yaraví proporcionado por Alberto Eyzaguirre de la colección personal de Raúl García Zárate a quien el autor entregó para su grabación en 1996 aproximadamente.

Por sus implicaciones semánticas y poéticas, detengámonos un momento a pensar respecto del significado y traducción del término *Pacha*. Señala Arce, que puede denotar múltiples conceptos: “*Pacha*, puede dar lugar a la determinación de lugares, la delimitación de fases históricas o la expresión de presente pasado y futuro. Es decir, presenta la facultad de aunar lo estático y lo dinámico, posibilidad que no existe en la cosmovisión occidental-católica” (Arce, 2007, p. 1). Mejía también asienta esta complejidad del término *Pacha*, pues señala que esta

significa al mismo tiempo: mundo, espacio y tiempo; como tal, *pacha*, sería el conjunto de cosas que componen el universo, llamado en los Andes desde tiempo inmemoriales *Pachamama*. Sin embargo, *pacha* no puede reducirse a naturaleza, esto es a la significación material y física solamente, sino al mudo cultural y espiritual, el conjunto total de cosas que componen el universo (Mejía, 2005, 149).

El significado de *Pacha* permite aproximarnos al escenario espacial y temporal de una sociedad y cultura, cuya cosmovisión permite explicar la relación intersubjetiva de los seres humanos con la naturaleza. A decir de Fernández, es cuando se “sacraliza” el mundo y se actualiza la discusión sobre el fundamento y la ecología crítica. Se trata entonces de un “mito liberador” que pone en cuestión a buena parte de los “mitos modernos”, en particular al “mito del progreso” y la lógica antropocéntrica-europea (Fernández, 2017, p. 16).

Si bien los españoles fueron incapaces de comprender esta idea de lo divino y el espacio-tiempo, lo cierto es que sí dejaron asentada, por escrito, su perplejidad:

en el siglo XVI, en lengua quechua, la voz *pacha* era, particularmente, la vestimenta; pero “abito”, como ropa igual para muchos, era la impuesta por el Inca Pachacútec para cada grupo y circunstancia. Además, *pacha* era una época, y también el mundo que nos rodea (*muyuntin*), según decía otro cronista temprano que los Incas “A todo el Mundo llaman Pacha ...” (Gentile, 2012, p. 1154).

Anotado las implicaciones conceptuales de *Pacha*, volvamos ahora sobre el poema quechua de Santos Quispe cuando en los dos siguientes versos del fragmento arriba citado, dice: “*purullan huntaykuptin / llapallan pawarikun*”. El empuje semántico simbólico, de ambos versos se encargan de materializar la consecuencia del tiempo acumulado o del territorio recorrido. El espacio iluminado aludido en el primer verso consigna a la tierra madre que también representa al tiempo y espacio indefinido. Entonces “*Purullan huntaykuptin*” (cuando se llene de plumas) representa a las alas de la libertad ante el interminable escenario que significa el mundo. Esa libertad también incide en la acumulación de energía para volar y vencer los retos que impone el duro viento de la vida. Es en esas condiciones cuando los hijos migran. Así “*llapallam pawarikun*” (todos vuelan) incluye en el tejido poético al “todos” inclusivo o exclusivo, que, en la concepción quechua, aparece como posibilidad de integración al pueblo de modo parcial o total, idea que fortalece la identidad como recurso de inclusión o exclusión de la comunidad. No hay, pues, identidad que no sea excluyente.

Empero no podemos dejar de pensar en la otra posibilidad cuya corriente simbólica viaja al interior del texto: la ausencia o partida de los hijos por “muerte”. En el mundo quechua se considera

que un perro “ayuda a los muertos a pasar del *kay pacha* hacia el *uku pacha*” (Larrú, 2011, p. 106). A partir de esa leyenda podemos inferir la existencia, en la cosmovisión andina, de un mundo de los vivos y otro de los muertos. Como mencionamos anteriormente, esta configuración no atenta contra el dogma cristiano; simplemente, pareciera que ambos coincidieran. Cuando el emisor del fragmento alude a los hijos que vuelan, no confirma una muerte, sino el vuelo a otros vientos o caminos, ya en la vida o en la “muerte”. Como vemos, no se arguye la partida en el sentido occidental de muerte o ausencia total.

Si bien en el poema no se alude al *hanan pacha*, el *kay pacha*, ni al *uku pacha*, de modo explícito, el lector quechua andino, lee su realidad teniendo en cuenta su cultura y su memoria. En tal sentido, la fuerza de la tradición oral empuja al lector a considerar (en su imaginario interpretativo) lo subyacente. Ese rasgo permite al lector reparar las tonalidades del discurso que refuerzan el significado del poema cantado. En todo esto es preciso tener en cuenta cierta analogía, pues el *Hanan pacha* podría corresponder al cielo cristiano; *kay pacha*, al mundo terrenal y, finalmente, el *uku pacha*, el inframundo. Así, este último sería una suerte de infierno cristiano en su versión andina. La propia conformación del *Hanan pacha* parecería justificar esta analogía, pues en él residen los dioses.

El problema con la cristianización del espacio desde la cosmovisión andina radica, principalmente, en la conformación del inframundo o *Uku pacha*. Si bien pareciera corresponder a la noción de “reino monstruoso”, habitado por un ser divino identificado como serpiente (Amaru), debemos resaltar el hecho de que este espacio es el sostén vital de los otros dos, una suerte de manantial donde todo lo que existe en el *Kay pacha* existió antes en el *Uku pacha*.

En síntesis, podríamos explicar que la cosmovisión andina entiende al cosmos como una estratificación de tres planos: superior (*Hanan pacha*), medio (*Kay pacha*) e inferior (*Uku pacha*). Esta concepción resulta peligrosamente similar a la occidental-cristiana, la cual concibe al cosmos como la relación Cielo, Tierra e Infierno. Aquí debemos preguntarnos acerca de la posibilidad de que culturas tan disímiles pudieron haber concebido al universo de manera tan semejante. La respuesta proviene de la propia tradición andina silenciada por los discursos religiosos coloniales y los discursos poco incluyentes de los estados latinoamericanos modernos.

Pero, el poema cantado de Santos Quispe se va abriendo en ramales. De motivarnos a pensar en la *pacha*, nos lleva a meditar en otras entidades sagradas. La estrofa siguiente es la más dramática y parecería dialogar con versos recuperados por el cronista Cristóbal de Molina.

## II

Wayraman qaparini	Grito al viento
kutimuy waway nispa	retorna hijo, diciendo
mayñacha waqallasqay,	cuánto habré llorado,
Intipas chinkaykunña	ya incluso el Sol se escondió
kayqaya tukuykuni.	y yo aquí por fin acabo.

“*Wayraman qaparini*”, grito, imploro al viento, señala. No refiere al Dios cristiano, sino a uno nativo. Se trata de un ruego al infinito a una entidad que hace de emisor y puente, para que el hijo pueda oír su ruego. El viento, el aire que está en todo lugar (en el *hanaq pacha*, *kay pacha* y el *uchku pacha*), tendrá entonces que mediar para que el enunciado viaje al oído del hijo. Es cuando el lector constata que el sujeto poético cuenta con una entidad sagrada capaz de estirar su grito, como una extensión de la voz del padre que ruega el retorno del hijo “*kutimuy waway nispa*” (vuelve hijo, diciendo). Entonces, en esta pulsación poética, además del tiempo y la tierra, quien entra a escena, es otro dios de apariencia invisible que envuelve la historia: el viento.

Más adelante, los tres versos siguientes agudizan el drama del padre, puesto que testimonia su incontenible llanto. No hay medida que explique ese sufrimiento. “*Mayñacha waqallasqay*” testimonia la indecible medida del padecimiento interior del padre. Cuando señala “*Intipas chinkaykunña*” e indica la desaparición del Sol, el poeta asume al astro como al padre que abandona, entonces estamos frente a una doble orfandad que recrudece el dolor. El Sol, supremo padre del mundo quechua, también representa el tiempo que, en este caso, indica la edad de la soledad, razón por el que el sujeto poético retorna impotente, sin resultado positivo. La “pérdida” del hijo subraya la imposibilidad de regreso del tiempo y de los acontecimientos que unieron a la familia. La historia lineal no tiene regreso, por lo que cuando dice “*Kayqaya kutimuni*”, aduce a un retorno distinto. Su mundo ya no es igual.

La tercera estrofa es el cierre o desenlace que, a modo de “enseñanza conclusiva, el poeta cambia de receptor, pasa de ser el testimoniante en primera persona, a referir a una tercera, en plural. En un primer momento el lector observa que se trata de una estrofa ajena a los dos primeros; da la impresión de que se pudiera ser una fuga, remate o piruchan (con ritmo distinto, caracterizada por reunir el mensaje de las estrofas anteriores); sin embargo, el autor plantea una conclusión diferente, no necesariamente una fuga, sino una estrofa que aduce continuidad poética en la que el creador conserva el ritmo o cadencia musical.

### III

Qawariy runa masiykuna  
qepariy wawaykunata  
huñunlla kawsanankupaq  
ichapas tupachuwanraq.

Observen semejantes míos  
A mis hijos que quedan  
para que permanezcan unidos,  
Tal vez podamos encontrarnos todavía.

Articulado en cuatro versos, la estrofa vuelve a jugar con las posibilidades de vida en otra existencia. El llamado a los “sujetos todos” que comparten rasgos con el yo poético emisor, convoca a todos los hijos. Pretende que sus descendientes se reúnan finalmente como integrantes de la familia “común”, bajo el mismo concepto de familia y pueblo.

La unión aludida, se remite a otro mensaje subyacente en el inconsciente colectivo, me refiero al mito del *Inkarri* que remite el rey nativo muerto y cuyos miembros descuartizados buscan su



convergencia o *tinkuy*, para reivindicar a los sometidos. Entonces, en el fragmento que analizamos, la unión de los hijos representaría la rearticulación de las partes disgregadas que, por estar divididos, simbolizan la ruptura de la memoria y discontinuidad de la historia. Entonces la memoria es una necesidad para recuperar la integridad, la unidad, no solo como conciencia social, sino como necesidad fáctica que demuestre la existencia del pueblo quechua. Jan Assmann esclarece este fenómeno manifestando que “Junto con una cierta visión del mundo, la memoria cultural expande y reproduce una conciencia de unidad, particularidad y co-pertenencia entre los miembros de un grupo, y para lograrlo no se vale solo de observaciones y símbolos lingüísticos” (2008, p. 59). En tal sentido, la memoria de los hijos, son también memoria de la historia que incluye a sus dioses creadores, en muchos casos condenados como “ídolos” por quienes los someten. Sigo a Jan Assmann cuando señala al respecto que este proceso de simbolización no es patrimonio de un colectivo comunal, sino humano.

Tal como lo han demostrado los etnólogos, el intercambio de mercancías y mujeres se cuenta entre los medios más efectivos para establecer interdependencia mutua y conexión social. Pero en la medida en que los ritos y los textos juegan un papel en este caso, aparecen ante todo en dos contextos funcionales: los llamamos “formativo” y “normativo”, los subsumimos (incluyendo los ritos) bajo el concepto de “textos culturales” (Assmann, 2008, p. 59).

Hay otro aspecto que no podemos obviar, la ausencia final del padre por razones insospechadas. La alusión al Sol como tiempo-dios, astro luminoso o el llanto inacabado, podrían darnos pistas para pensar en el cansancio, la desilusión, la enfermedad del sujeto poético; sin embargo, esas huellas no son claras, tampoco el encuentro futuro. No señala la posibilidad de ser en el plano de la vida o la muerte, hecho que nos recuerda que en la concepción nativa quechua la inmortalidad de los seres se manifiesta a través de la transmigración (vida más allá de la muerte como otro ser).

### Cronistas de antaño

En la revisión de las crónicas de la Colonia, no encontramos plegarias similares al canto anterior, sino aquellos que directamente aluden a Pachacamac como representación del dios cristiano, pero que a su interior subyace el espíritu cosmogónico quechua, lo que demuestra que esos cantares religiosos fueron tomados de la tradición oral y adaptados a los intereses catequistas hispanos. Tal vez uno de los que se aproximan más al tono del Yaraví de Santos Ochante, pudiera ser la recogida por Santa Cruz Pachakuti en un breve poema cantado que dice:

¡Sayk'uyñiy!                    ¡Cansancio mío!  
 kaypitaq qhipariy,        quédate pues aquí  
 unquyñiyipas hinataq. mi enfermedad también (Szeminski, 2019, p. 116).

Sin duda, la introspección del sujeto poético traslada al lector u oyente, a pensar de que se trata de un personaje agotado por la edad, el cansancio o la enfermedad. En tal sentido, como si se tratara de quitarse el atuendo, el sujeto poético pretende renovar su existencia, dejando en otro escenario su

presente: la tela vieja que lo resguarda ya no sirve, por lo que es preciso renovarse, volver. De lo contrario solo restaría el silencio y el olvido, como muestra de su “actual”, agonizante situación.

Sin duda, en la creación poética-musical no es imprescindible aludir a un dios al que se ruega; sin embargo, en el breve caso citado, observamos que son otros los sujetos aludidos (Cansancio, enfermedad), distintos a lo acostumbrado en los cantos religiosos consignados por los cronistas. Pareciera que se tratara de un sacerdote en pleno ritual de cambio y renovación. Se presupone, entonces, que se trata de otro derrotero de ruego o plegaria, a orillas de la “muerte”, no necesariamente cristiano.

Muchos cantos como el citado, fueron creados, en su mayoría en quechua por personajes nativos y otros, por sacerdotes, monjas, acólitos o quienes guardan fe a un dios o varios. En especial, en aquellos utilizados por los catequistas, se observa que los cantos nativos parecieran haber sido sometidos a “limpieza” de la “mancha indígena”, pues los enunciados no aluden a los dioses nativos.

Considerando lo señalado, se percibe que existe una suerte de contradiscurso. Hay una intensión de aludir a otros seres con cualidades superiores al humano. En tal sentido, se habla de un mundo complejo y heterogéneo que, de algún modo, recupera y proyecta una cosmovisión distinta al occidental. Desde lo registrado por los cronistas de la Colonia se puede constatar que, al defender el ideario occidental catequista y reajustar los cantos quechuas a gusto y necesidad religiosa, no lograron quitar el alma nativo de los cantos quechuas. Lo que quiere decir que el espíritu de resistencia social y cultural se fue manifestando bajo diverso ropaje. Este hecho nos induce a pensar que el breve fragmento revela la necesidad de mantener un ideario distinto al occidental.

Para respaldar la permanencia y continuidad de la cosmovisión quechua-andina permítanme ejemplificar el caso con un *arawi* recogido por Guamán Poma que, a mi entender, guardada a su interior elementos simbólicos de la cosmovisión nativa. Como bien se sabe esta vertiente poético-musical se caracteriza por su timbre melancólico y trágico, interpretado tanto por varones como por mujeres. Morcoto es el nombre del sujeto personaje referido que parecería fundirse con la personalidad del sujeto creador a quien le tiene un trato afectivo singular al reconocerle como “Morcotullay” (mi Morcotito), diminutivo acostumbrado en el discurso popular quechua. El drama del *arawi* está articulado por el amor prohibido y negado, los que motivan que el sujeto poético ponga en movimiento y en diálogo, al colectivo social (al que pertenecen los sujetos enamorados) y las normas morales y éticas, además de la puesta en escena de sujetos varios con las que el emisor teje el sentido particular de la cosmovisión quechua, teniendo en cuenta el rol de sus dioses y semidioses.

<i>Camca, Coya cam[c]a</i> , señora	Tú reina, tú, señora,
<i>Mananchi yuyariuanquichu</i>	¿No me vas a recordar?
<i>Cay sanc aypi</i>	En esta cárcel
<i>Poma atoc micouaptin</i>	mientras me come el león y el zorro,
<i>Cay pinaspi uichicasca</i>	en esta prisión encerrado
<i>Quicasca tiapti</i>	[?] (Guamán, 1980, p. 294).

Huamán (2024) señala que en la estrofa hay símbolos que se cruzan en la construcción poética. Cuando en el fragmento se lee que el joven amante, castigado en una cárcel a merced de animales carnívoros y feroces, es desconocido por la amante dama, se puede confirmar que el *sancay* (cactus espinoso de altura) simboliza a la cárcel, castigo al que es condenado el protagonista por amar a una doncella de extracción social alta. La desesperante quietud del escenario devela la crudeza de las normas sociales en proceso de efectivización. El castigo tiene la probabilidad de cerrar su indolencia con la muerte. El *sancay* y los animales feroces, encarnan la verticalidad de las normas aplicadas, sin importar familias. Si el delito hubiera sido menor, el sujeto pudo haber sido castigado a “un asote de cabuya” (Guamán, 1980, p. 283). Sin duda, el hecho remite a la fuerza del poder sacro de los gobernantes, lo que empata en crudeza con las aplicadas por los extirpadores de idolatrías y los castigos aplicados en escenarios diversos, entre ellos en las llamadas reducciones de indios.

En el caso de Morcoto, observamos rasgos interesantes que destapan las relaciones de poder entre las familias. Su perdón dependería del poder del padre gobernante. Dice un fragmento:

*Yaya cóndor apauay,*                      Padre cóndor, llévame,  
*tura guaman pusauay,*                    hermano gavilán, guíame,  
*mamallayman uillaypuuay.*            intercedan por mí ante mi padre (Guamán, 1980, p. 294).

No es gratuito recurrir al auxilio del cóndor o gavilán siendo que estos semidioses son quienes representan al dios montaña y la madre tierra, la *mama pacha*, y vigilan su entorno. Morcoto, en su desesperación recurre a personajes que rompen con todo cuanto significa barrera, muro, prisión y son raudos en su viaje. Son quienes representan el vuelo a la libertad y la capacidad de llevar mensajes a los seres parcos o “inalcanzables”. Morcoto no pide la intervención de Cristo o del Dios distinto al del mundo quechua, sino de aves sagradas del mundo quechua y a sus padres (Huamán, 2024).

## Conclusiones

El registro de poemas, canciones o la creación de estos tiene relación con la cosmovisión. Toda traducción no se limita al traslado de un vocablo a otra lengua, sino que implica el conocimiento de una fuente cultural que le otorga el o los significados posibles. El estudio de las manifestaciones poéticas del afecto familiar puede, en algún momento, asociarse con la religión, ya sea cristiana o nativa. Lo cierto es que en muchos casos pueden representar situaciones análogas, teniendo en cuenta que la fe en un determinado dios y el amor al hijo o a la familia no son patrimonio de un colectivo, sino humano. Lo que pretendemos demostrar con todo esto es que el mundo quechua perdura y, a pesar de la presencia española y la colonización, su cosmovisión y sensibilidad humana continúan. Esto representa un hito importante en la explicación de su historia.

## Referencias

- Arce Ruiz, Ó. (2007). Tiempo y espacio en el Tawantinsuyu: introducción a las concepciones espacio-temporales de los Incas. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 16(2), 1-10. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18153299027>
- Assmann, J. (2008). *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Libros de la Araucaria / LILMOD.
- Celestino, O. (2008). “Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 2. Evangelizaciones”. *Gaceta de Antropología*, 1998. (14). <http://hdl.handle.net/10481/7543>
- Fernández, M. (2017). “Eurocentrismo y ontología indígena. La Pachamama”. *Analéctica*, 3(21), marzo-abril, 13-21.
- Gentile, M. E. (2012). Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX. *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, 1141-1164
- Guamán, F. (1980). *El Primer Nueva Corónica y buen Gobierno*. Siglo XXI.
- Huamán, C. (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo*. El Colegio de México / UNAM.
- Huamán, C. (2024). *Para hablar necesito viento. Oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*. UNAM. <https://doi.org/10.22201/cialc.9786073090957p.2024>
- Larrú, M. y Viera, S. (2021). Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de JM Arguedas. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (52). 91-122.
- Mejía, M. (2007). *Hacia una filosofía andina. Doce ensayos sobre el componente andino de nuestro pensamiento*. Editorial Académica Española.
- Quispe, S. (2019). *El artista de estudio 20*. <https://artistadestudio20.blogspot.com/>
- Salazar-Calvo, G. (2020). Los que comen coca son hechiseros: demonología y la coca en la obra de Guamán Poma de Ayala. *Letras* (91), 258.
- Szeminski, J. (2018). *Don Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua*. Ediciones Lector.



© 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.