

Siguiendo los pasos de Jan Szemiński: el recurso de la filología en el estudio de las fuentes históricas andinas

Jean-Philippe Husson

Resumen

Tras haber recordado la importancia que el profesor Szemiński atribuye a la filología en su obra científica, el autor se propone presentar algunas muestras, extraídas de sus propios trabajos, de resultados conseguidos gracias a la aplicación de dicho método.

La observación de los procedimientos característicos de la poesía quechua de origen prehispánico permite reconstituir la forma original de un término que, en un harawi citado por Guaman Poma de Ayala, había sido parcialmente borrado por este para evitar dar pie a interpretaciones heterodoxas.

Luego se evocan las dificultades específicas de los dramas de la muerte de Atahualpa oriundos de los departamentos de Lima y Ancash. Escritos en una mezcla de quechua central y quechua sureño, dichos textos ya no son comprensibles por los copistas encargados de reproducirlos cuando dejan de ser legibles.

Frente a tales dificultades, la repetitividad de los textos, esto es, la frecuente presencia de múltiples variantes de un mismo enunciado, faculta al estudioso para reconstruirlo por comparación.

Finalmente, se aborda la cuestión de la autenticidad de ciertos textos dudosos. A partir del ejemplo de la Tragedia del fin de Atawallpa, recogida y publicada por Jesús Lara, se demuestra que el análisis filológico permite descartar la tesis de una falsificación literaria.

Palabras clave: filología, lengua quechua, Guaman Poma de Ayala, poética, dramas de la muerte de Atahualpa, sociolingüística, autenticación.

Abstract

After having mentioned the importance that professor Szemiński attributes to philology in his scientific works, the author offers to present some examples, extracted from his own works, of the results obtained thanks to the application of such a method.

The observation of the characteristics proceedings of the pre-hispanic origin Quechua poetry permits to reconstitute the original form of a term that, in a *harawi* cited by Guaman Poma de Ayala, had been partially effaced by this one in order to avoid to cause heterodoxes interpretations.

Then are evoked the difficulties which are specifics of the dramas of the death of Atahualpa native to the departments of Lima and Ancash. Written in mixture of central and southern Quechua, such texts are not yet understood by the copyists charged of reproduce them when they cease to be legible.

Confronting such difficulties, the repetition of the texts, that means, the frequent presence of multiple variants of a single utterance, permits the researcher to rebuild it by comparison.

Finally, is tackled the question of the authenticity of certain doubtful texts. From the example of the *Tragedia del fin de Atawallpa*, collected and published by Jesús Lara, it is possible to demonstrate that the philological analysis enables to eliminate the thesis of a literary falsification.

Key words: philology, Quechua, Guaman Poma de Ayala, poetry, dramas of the death of Atahualpa, sociolinguistics, authentication.

En el tríptico constituido por el inicio del título del simposio organizado en Jerusalén en homenaje a la obra científica de Jan Szemiński (“Lingüística, ethnohistoria y tradición oral como fuente histórica”), nos fijaremos en el primer término, “lingüística”, o mejor dicho en su equivalente, “filología”, que tiene la ventaja de insistir en el objetivo práctico de explicitación de un texto a partir de consideraciones lingüísticas. Tal nos parece ser, en efecto, el ejercicio de predilección del profesor Szemiński y el motor de muchos de sus avances decisivos.

A título de ejemplo, tomaremos el caso del *Libro 2° de las Memorias antiguas historiales y políticas del Perú*, obra del jesuita Fernando de Montesinos (Szemiński 2009). Dicho libro tiene la peculiaridad de presentarnos una historia del Perú antiguo muy distinta de la que evocan los demás cronistas, ya que está basada en una lista de cien reyes incas –62 que reinaron en “un primer Cuzco”, 28 en Tambo Toco y 10 en el Cuzco– en lugar de los doce soberanos cuzqueños tradicionales. Habida cuenta de esta divergencia esencial, y también de la fecha muy tardía (1644) de terminación de la crónica de Montesinos, antes de que Jan Szemiński retomara la cuestión, los estudiosos, en su gran mayoría, opinaban que los noventa incas excedentes nacieron de la imaginación del autor.

En una intuición certera que demuestra su audacia intelectual, Jan Szemiński planteó la posibilidad de que esta opinión casi unánime no correspondiera a la realidad y quiso explorar la tesis alternativa de la existencia de una fuente anterior, de la cual el

cronista habría sacado los nombres de los soberanos ajenos a la tradición. La confirmación de esta tesis fue el resultado de un análisis filológico del manuscrito de Montesinos. Entre otros, este análisis reveló una serie de errores de copia. Por ejemplo, en la siguiente frase, “poniendo de tres en tres leguas tambien donde hauia gente de seruiçion” (Szemiński 2009: 254 [101]),¹ la palabra *tambien*, que quita toda coherencia al enunciado, sólo se explica postulando que en una versión escrita anterior, el término *tambos*, perfectamente adecuado, no fue entendido por el amanuense que lo copiaba, el cual lo sustituyó por un término inteligible aunque desprovisto de toda relación con el contexto. Esta hipótesis de un escrito más antiguo no es una fantasía. El propio Montesinos refiere en su obra que se sirvió de un manuscrito sobre el mismo tema, el cual, si nos atenemos a fuentes exteriores, fue redactado en Quito entre 1592 y 1605.

Si bien, en el ejemplo que acabamos de exponer, la lectura errónea de *tambos* y su transformación en *tambien* acontecieron sin duda en la ocasión de la copia del manuscrito de Quito, otros errores no se prestan a semejante interpretación. Así, en el sustantivo “Corruyçion”² (Szemiński 2009: 89 [15]) y en el antropónimo “ayatarco cupc”³ (Szemiński 2009: 139 [41] y 140 [42]), la equivocación del copista se debe a la presencia de signos ortográficos arcaicos que servían para transcribir la *p* en un caso, la *a* en el otro. Ahora bien, dichas notaciones cayeron en desuso antes del final del siglo XVI, razón por la cual las ortografías erradas no podían figurar en el manuscrito de Quito sino en otro, anterior, cuya copia dio lugar a este último.

Asimismo, el nombre del monarca inca conocido como Inca Roca aparece dos veces con la ortografía “enlarroca” (Szemiński 2009: 210 [71]). Para Jan Szemiński, la *l* resulta de la transformación de una *c* mayúscula que transcribía el fonema posvelar /q/, lo que identifica el primer componente del antropónimo con el término *inqa*, forma primigenia de *inka*. La grafía “enCarroca” figuraba en un manuscrito anterior al de Quito. En esta ciudad, el amanuense encargado de su copia no logró entender el significado de la *c* mayúscula –las variedades ecuatorianas del quechua desconocen el fonema posvelar–, lo que desembocó en su reemplazo por una *l*.

Estas consideraciones y otras que no podemos mencionar en esta evocación sucinta facultaron a Jan Szemiński para presentar una reconstitución de los antecedentes de la crónica de Montesinos. Esta, según el mentado investigador israelí, es heredera de una serie de tres relatos escritos u orales cuyos autores son los siguientes, desde el más reciente hasta el más temprano:

- Un español vecino de la ciudad de Quito o que, en todo caso, vivió allá hacia 1600, autor de un manuscrito comprado después en Lima por Montesinos. Tenía pocos conocimientos de la lengua quechua, así como de la historia y civilización incaica.
- Un autor a la vez quechuahablante e hispanohablante, es decir indio ladino o mestizo, quien escribió su obra antes del año 1585. Ya que distinguía los

1 El primer número corresponde a la paginación del libro de Jan Szemiński, el segundo (entre corchetes) a la paginación del manuscrito de Montesinos.

2 Por “corrupción”.

3 Por “Ayar Tarco Capac”.

fonemas velar /k/ y posvelar /q/ en quechua, era probablemente de origen surperuano.

- Por fin, un informante andino que, si no era, tal vez, oriundo de la región del Cuzco, era un excelente conocedor de la historia y cultura cuzqueña.

Nos limitaremos a dar un último ejemplo de esta pasión por la filología, fuente de brillantes resultados, que se manifiesta en toda la obra científica de Jan Szemiński. Este, en la primorosa ponencia que presentó en el coloquio que organizamos en Poitiers en octubre de 2010 sobre Guaman Poma de Ayala,⁴ trató de la curiosa evocación en la *Nueva crónica* de un conflicto interno del grupo étnico inca. Del acontecimiento, el cronista indio daba dos versiones totalmente distintas: en la primera, dos capitanes del Inca reinante, Sinchi Roca, fueron matados por los enemigos de este último; en la segunda, el mismo Inca recibió de su adversario una hondada que le quebró dos dientes. Ante tamaña incongruencia, el autor de la ponencia propuso una explicación ingeniosa: Guaman Poma, quien recogió la tradición en lengua quechua, habría interpretado erradamente la palabra *k'iru*, que designaba a los privados del Inca, como *kiru*, “diente”.

Tras haber brevemente expuesto cómo Jan Szemiński utilizaba el recurso de la filología para hacer inteligibles textos que, como el último mencionado, resultaban inaccesibles a la gran mayoría de los estudiosos, ahora ilustraremos este proceder mediante ejemplos sacados de nuestros propios trabajos. Las secciones del artículo corresponden a los diferentes casos encontrados en nuestra actividad filológica, en función de la naturaleza de las dificultades –términos borrados, degradación del texto por los errores de los amanuenses que sucesivamente lo copiaron– o, al contrario, de los factores que favorecen la reconstitución de la forma original –presencia de secuencias repetitivas, afinidades entre textos de la misma índole. También dedicaremos nuestra atención al problema de la autenticidad de los documentos de origen dudoso.

Búsqueda de la versión primigenia de una secuencia corregida por el autor

Guaman Poma de Ayala nos presenta un interesante caso de dificultad, constituido por la corrección de un término cuya versión original ya no es legible. Pues bien, el conocimiento de esta versión original sería deseable, ya que nos pondría en condiciones de determinar el móvil de la transformación en la que sospechamos una manifestación de autocensura. La palabra corregida figura en el capítulo dedicado a la música, el canto y el baile en el Perú prehispánico, más precisamente en un poema musical que pertenece al género llamado *harawi*, asimilable a grandes rasgos a una endecha (Guaman Poma de Ayala 1936: 319 [321]).⁵ Un joven canta su amor imposible y se queja de haber sido

4 Este coloquio, celebrado los 21 y 22 de octubre de 2010 en la Universidad de Poitiers (Francia), llevaba por título “En la encrucijada de los pensamientos europeo y andino: la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala”. La publicación de las actas está prevista en 2016.

5 El primer número corresponde a la paginación propia de Guaman Poma (a menudo errónea), la segunda (entre corchetes) al orden normal de las páginas de su manuscrito.

encerrado en una jaula, entre animales feroces. Este castigo sanciona probablemente una infracción a las reglas estrictas que regían las uniones matrimoniales en la época incaica. A continuación, damos sucesivamente la versión paleográfica de la secuencia que nos interesa, su transcripción normalizada acompañada de una glosa morfé mica y, finalmente, su traducción:

Versión paleográfica

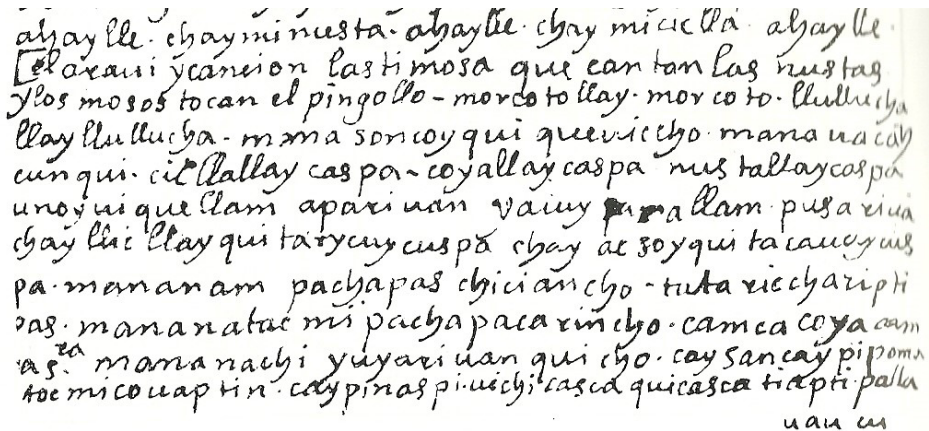
“unoyuiquellam apariuan yacuy parallam pusariuã”

Transcripción normalizada y glosa morfé mica

unu	-	y	wiqi	-	lla	-	m	apa	-	ri	-	wa	-	n,
agua		énfasis	lágrima		limitativo		asertivo	llevar		incoativo		1a pers.		3a pers.
(Cuzco)		poético										objeto		sujeto
yaku	-	y	para	-	lla	-	m	pusa	-	ri	-	wa	-	n,
agua		énfasis	lluvia		limitativo		asertivo	con-		incoativo		1a pers.		3a pers.
		poético						ducir				objeto		sujeto

Traducción

Torrentes de lágrimas me llevan,
Torrentes de lluvia me arrastran



Como se puede apreciar en la edición facsimilar de Paul Rivet, las letras corregidas son la *p* y la *r* de «parallam». ¿Sería posible saber qué caracteres sustituyeron? Para

determinarlo, nos fijaremos en las peculiaridades estilísticas del dístico. El rasgo más notable es su estructuración en un par de secuencias paralelas que poseen las siguientes características:

- Tienen sentidos vecinos.
- Tienen la misma construcción sintáctica.
- Se distinguen por un número limitado de términos que, por una parte, ocupan sitios homólogos y, por otra parte, muestran una afinidad semántica.

Estas propiedades, lejos de resultar de una voluntad individual, son típicas de la poesía quechua prehispánica y sobreviven, con un grado variable de mestizaje, en la canción tradicional de las regiones andinas del Perú, de Bolivia y de Ecuador. En el caso presente, registramos tres pares de términos homólogos que llamaremos dobles semánticos, habida cuenta precisamente de la vinculación semántica que une sus elementos constitutivos:

- El doblete constituido por las palabras *unu* y *yaku* que designan el agua, la primera en la variedad cuzqueña, la segunda en el resto del área quechuahablante.
- El doblete formado por los términos *wiqi* («las lágrimas») y *para* («la lluvia») que se refieren al elemento líquido.
- El doblete formado por las raíces verbales *apa-* («llevar») y *pusa-* («conducir») que son parasinónimos.

Una vez evidenciada la estructuración del dístico y la función cumplida por cada uno de sus constituyentes, estamos en condiciones de formular hipótesis acerca de la versión primigenia del término que lleva las correcciones. Sabemos que el vocablo buscado posee una *a* en segunda y cuarta posición y que una afinidad semántica lo relaciona con su homólogo *wiqi* («las lágrimas»). Sobre estas bases, se nos ocurre que podría tratarse de *waqa* («lloro», «llanto»),⁶ ortografiado «uaca» por Guaman Poma y mucho más cercano, desde el punto de vista del sentido, a *wiqi* que *para*.

Ahora, intentemos destacar la intención que rigió la transformación. ¿Por qué, se preguntará, el cronista sustituyó el término *waqa*, sinónimo casi perfecto de *wiqi*, por el de *para*, prosaico y mucho menos adecuado en su función de doble semántico? Solo vemos una explicación: Guaman Poma temía que “uaca” fuera interpretado como la designación de las divinidades prehispánicas (*wak'a*), interpretación facilitada por sus opciones hipodiferenciadoras en materia de transcripción del quechua.⁷

6 Es verdad que el término *waqa* se usa esencialmente como raíz verbal, lo que supone la presencia a continuación de un morfema nominalizador o de una desinencia de persona y tiempo. No obstante, figura con el estatuto de sustantivo (transcrito «wákka») en el diccionario de Jorge A. Lira (1944: 1080), acompañado de la definición siguiente: “Lloro, llanto, acción de llorar, lágrimas”.

7 Se llama hipodiferenciadora una notación ortográfica en la cual un mismo signo gráfico está empleado para transcribir varios fonemas distintos. En el Perú colonial, a causa de la diferencia considerable de los sistemas fonológicos del español y del quechua, la mayoría de los autores recurrían a una notación de este tipo. Especialmente, los fonemas velar (/k/, eventualmente /k'/ y /kh/) y posvelar (/q/, eventualmente /q'/ y /qh/) a menudo eran transcritos por los mismos signos (c o qu, en función de la naturaleza de la vocal que sigue).

A ello se podrían oponer dos objeciones: en primer lugar, el sentido de *wak'a* está desmentido por el contexto y las reglas estilísticas del poema que inducen al lector a optar por el sentido de *waqa*; en segundo lugar, en la eventualidad de que el término “uaca” significara *wak'a*, vale decir que el *harawi* expresara creencias paganas, no se podría culpar al cronista de compartir tales pensamientos en la medida en que su papel solo consistió en transcribir un canto de origen prehispánico que había recogido. Pero no conviene olvidar que el objetivo de Guaman Poma, al escribir su obra, era defender a las poblaciones indias del Perú. Para él, en la época prehispánica, estas poblaciones no eran idólatras: sin ser cristianas *stricto sensu*, espontáneamente habían adquirido la conciencia de un Dios único y creador del universo. Asimismo, más tarde, cuando los españoles llegaron al Perú, los indios inmediatamente abrazaron la religión cristiana. Esta interpretación del pasado andino, por muy contraria que fuera a la verdad histórica, no estaba desprovista de sentido: ya que los nativos nunca habían sido idólatras, ningún régimen de tutela les podía ser impuesto legítimamente. Como lo vemos, lo que estaba en juego era de vital importancia para el cronista, comparado con la simple alteración de una muestra de la poesía prehispánica.

Los dramas de la muerte del Inca Atahualpa y sus dificultades de comprensión

En esta sección y las dos siguientes, dedicaremos nuestra atención a los dramas de la muerte del Inca Atahualpa que fueron recogidos en el norte del departamento de Lima y en Ancash. Esta elección no se debe a la casualidad. En efecto, los dramas oriundos de otras zonas del Perú central –departamentos de Junín, Pasco, Huánuco, La Libertad y Cajamarca– son de limitado interés, ya que un examen detenido tiende a designarlos sea como reelaboraciones de las versiones de Lima y Ancash, sea como creaciones *ex nihilo*, desprovistas de toda vinculación con la tradición original. Aparte de ello –y es lo más importante para la presente contribución–, los textos de Lima y Ancash oponen especiales dificultades al estudio, por una razón de carácter general y otras que son específicas de la referida área geográfica.

La razón general reside en el componente textual de los dramas de la muerte de Atahualpa. Estos se transmiten en el seno de comunidades autóctonas mediante el uso de cuadernos manuscritos llamados cuadernos de ensayos. No cabe duda de que el recurso de la escritura se impuso para responder a una necesidad práctica, la de aliviar la memoria de los participantes que no son actores profesionales, sino los mismos habitantes del lugar. También conviene señalar que los ensayos se desarrollan bajo la autoridad de un responsable llamado ensayador cuya función, a menudo hereditaria, incluye la conservación de los cuadernos manuscritos. Además, cuando estos dejan de ser utilizables –debido a que sufrían constantes manipulaciones durante las semanas precedentes a la representación en la época de las fiestas patronales– se encargan de su reproducción por medio de la copia. Esta breve evocación de la actividad de los ensayadores nos permite aprehender dos factores que dificultan el estudio de los dramas: el deterioro frecuente del soporte textual y la necesidad de copiar periódicamente su contenido, fuente de numerosos errores.

A estos factores se suman otros, propios de los dramas que nos interesan aquí. La particularidad de estos últimos consiste en que manifiestan un grado de corrupción muy

superior al de las otras versiones, sean peruanas o bolivianas. ¿A qué se debe este rasgo? En nuestra opinión, parte de la explicación reside en la situación ahora amenazada del quechua en la sierra central peruana. Ya a mediados de los años 70, época de su trabajo de campo en la región de Cajatambo, Francisco Iriarte Brenner y Mily Ahón Olguín, quienes recogieron y publicaron el drama de Manás, habían observado la fragilidad de la posición de la lengua autóctona:

Debe destacarse el hecho notable que, por ejemplo en Manás y en otras localidades, los jóvenes que actúan en el Drama, no conocen el quechua y sin embargo lo hablan en el acto teatral. Al parecer en los últimos años se está perdiendo cada vez más el habla nativo en la zona, debido a la presencia de intereses externos que dejan en un segundo plano la lengua materna (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 87).

Veinte años más tarde, nuestro propio trabajo de campo, efectuado en la misma zona geográfica, no desmintió el acierto de este diagnóstico. Habiendo optado finalmente por el sitio de Huancapón para nuestra observación de las representaciones de la muerte del Inca, nos dimos cuenta de que para encontrar personas capaces de manejar el quechua con soltura, solo podíamos contar con las que habían alcanzado los cincuenta años.

También podríamos citar el testimonio del arqueólogo peruano Rogger Ravines quien recogió el texto de Llamellín (este de Ancash) y lo publicó en el libro ya aludido de Iriarte Brenner y Ahón Olguín. La conclusión es idéntica:

...en muchos casos, los diálogos se hallan tan alterados, que devienen en frases inconexas o sin sentido, que los actores repiten sin comprenderlas cabalmente (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 18).

Si bien el repliegue del quechua es indiscutiblemente un factor clave de la situación preocupante de la tradición en Ancash y Lima y, por consiguiente, de la degradación de los textos correspondientes, no pensamos que sea el único. Tanto o más importante es la heterogeneidad dialectal de los dramas ancashinos y limeños,⁸ esto es, la presencia simultánea en su seno de marcas específicas de los conjuntos quechua 1 –es decir, el que se extiende en el Perú central– y quechua 2 meridional –el que abarca el sur del Perú, el suroeste de Bolivia y la provincia argentina de Santiago del Estero. Esta situación difiere fundamentalmente de la que impera en Bolivia, cuyas versiones están uniformemente escritas en variedades quechua 2 meridionales.⁹ Interpretamos la heterogeneidad dialectal de los dramas de Lima y Ancash como una prueba, confirmada por otros indicios, del

8 Excepción hecha de la versión de Llapo (provincia de Pallasca, en el norte de Ancash) por la cual nos interesaremos más adelante. El texto de este drama posee muy pocos rasgos característicos del quechua 1, lo que se explica por la localización de Llapo fuera de la zona de difusión de dicho conjunto dialectal. En su lugar se hablaba hasta inicios del siglo XX la lengua llamada culle.

9 Lo que no excluye cierta heterogeneidad, a la vez espacial (coexistencia de rasgos característicos de hablas distintas, aunque todas pertenecen al subconjunto quechua 2 meridional) y temporal (presencia de arcaísmos), fuente de valiosas informaciones sobre el pasado de este componente de la tradición, como lo comprobaremos al final de este trabajo.

origen meridional de la tradición. Nacidas en el sur del Perú actual, las representaciones de la muerte del Inca Atahualpa conocieron una amplia difusión en el espacio andino, impregnándose en cada región de las características de la variedad local. De ahí la coexistencia, en las del Perú central, de dos series de rasgos irreductibles, los unos propios del quechua 1 y los otros del quechua 2 meridional.

En la época colonial, el carácter lingüísticamente diverso de las versiones del Perú central no imposibilitaba su comprensión a causa del papel de *lingua franca* desempeñado por las variedades quechua 2 meridionales. Pero con el tiempo, la función de lengua vehicular interétnica dejó de ser cumplida por las hablas surperuanas para dar cabida al castellano. Esta particularidad, si la sumamos a la retirada del quechua en Lima y Ancash, explica que los cuadernos portadores de los dramas de la muerte de Atahualpa dan la impresión de haber sido transcritos por copistas que ni siquiera eran capaces de entender lo que copiaban.

La consecuencia inevitable de esta situación es la multiplicación de las letras o grupos de letras erróneos. Pero también es típica de los dramas limeños y ancashinos la localización inapropiada de la delimitación de dos términos consecutivos.¹⁰ La causa del error es fácil de entender: puesto que muchos copistas no aprehenden el sentido de lo que están copiando, se fijan en lo único que conocen, es decir, los términos castellanos que, por semejanza fortuita, creen ver en el texto.

Este caso de dificultad es interesante porque la toma de conciencia del fenómeno que lo origina faculta a los estudiosos para restablecer las fronteras de los términos quechuas y, luego, identificar su forma original. Expondremos a continuación los ejemplos que nos han parecido los más significativos.

Primer ejemplo

En el drama de Llamellín, localidad situada en el este de Ancash, encontramos un parlamento del coro femenino de las *pallas*¹¹ que empieza con las palabras siguientes:

“Ay que sango runacuna” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 20).

Las dos primeras palabras no tienen sentido en quechua, por lo menos en la forma en que se presentan, pero sí lo tienen en castellano, lo que confiere a la secuencia “Ay que sango” la apariencia de una exclamación de desesperación como “¡ay!, ¡qué triste!” o “¡ay!, ¡qué dolor!” Pero ya que “sango” no significa nada y que no vemos ningún término

10 En quechua, lengua aglutinante, un término cualquiera –sustantivo o verbo– empieza invariablemente con un lexema o morfema léxico, en composición con una serie de sufijos gramaticales. La frontera que separa dos palabras se sitúa por consiguiente entre dos morfemas léxicos o un morfema gramatical y un morfema léxico.

11 La presencia de un coro femenino, cuyas afinidades con el de la tragedia antigua son manifiestas –ambos expresan el punto de vista de la sociedad–, es una de las características principales de las representaciones de la muerte de Atahualpa, tanto peruanas como bolivianas. Las designaciones de las coristas, *palla* en las primeras, *ñust’a* en las segundas, se refieren respectivamente a las damas y doncellas de la nobleza inca.

español de forma vecina susceptible de dar una coherencia al enunciado, forzoso es admitir que el inicio del parlamento es una ilustración de la tendencia de los copistas a aislar en los textos quechuas los grupos de letras que tienen semejanzas meramente formales con vocablos españoles. Es lo que confirma el término “runacuna” (*runa-kuna*), plural de *runa* (“hombres”) en quechua.

A partir de estas observaciones preliminares, un examen del contexto puede ayudarnos a comprender la secuencia citada. Resulta que la declaración del coro femenino interviene poco después del asesinato del Inca Huáscar por partidarios de su medio hermano y rival Atahualpa. En tales circunstancias sería lógica una reacción airada de las *pallas*, lo que nos induce a proponer la reconstrucción siguiente.

Versión original corregida

*Ayque songo runacuna

Transcripción normalizada y glosa morfémica

Ayqi	-	y	sunqu	runa	-	kuna
huir		infinito	propensión	hombre		plural

Comentarios

- La raíz verbal ayqi- significa «huir». Ayqi-y, el infinitivo correspondiente, cumple aquí la función de sustantivo («la huida»).
- El término sunqu es polisémico: como sustantivo, designa el corazón; pero en la frase que nos interesa, es un morfema gramatical que expresa una inclinación o un vicio.

Traducción

Hombres propensos a la huida (traducción literal)

O, dicho de manera más espontánea: ¡Cobardes! Dirigiéndose a los asesinos de Huáscar, las *pallas* les reprochan de haber matado a un hombre indefenso.

Segundo ejemplo

Hacia el final del texto de Manás, en la parte que corresponde a las intervenciones del coro femenino, una didascalia llama nuestra atención por su carácter enigmático:

“Llevan preso al Inca Tituatauchi le acompaña cantando Su llanto hasta su Castillo ya no hay Gongor Saias” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 123).

Para que el enunciado se vuelva limpio, es menester dividirlo en tres secuencias independientes. La segunda empieza con “Tituatauchi” y termina con “Castillo”. Entonces

entendemos que Atahualpa fue hecho preso y que lo llevan a una especie de tienda –tal es el “castillo” evocado en la cita– que le servirá de morada hasta su ejecución. Su hermano y consejero Titu Atauchi¹² lo acompaña entonando una endecha. La mayor dificultad reside en la mención “ya no hay Gongor Saias”. Espontáneamente podríamos interpretarla como la indicación de que un personaje así llamado salió del escenario, pero ningún protagonista del drama lleva este nombre. Encontramos la solución del misterio en las páginas anteriores donde, en varias circunstancias, el coro canta la secuencia:

“Gongor saias pami chayallanqui” o “Gongor saiaspami chayallanqui” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 117 (3 ocurrencias), 118, 119, 121, 122).

Tras haber identificado el sustantivo quechua *qunqur* (“rodilla”) y las raíces verbales *saya-* (“ponerse”) y *chaya-* (“llegar”), estamos en condiciones de intentar una reconstrucción.

Versión original

Gongor saiaspami chayallanqui

Transcripción normalizada y glosa morfémica

Qunqur	saya	-	spa	-	mi	chaya	-	lla	-	nki
rodilla	ponerse		<i>gerundio</i>		<i>asertivo</i>	llegar		<i>limitativo</i>		<i>2ª persona</i> <i>sentido futuro</i>

Traducción

Llegarás de rodillas

Retrospectivamente, la asimilación del grupo de letras “Gongor Saias” a un nombre propio tiene tanto menos fundamento cuanto que supone la segmentación de un morfema gramatical (el gerundio *spa*) y que deja sin significado las letras “pami”. La indicación escénica citada más arriba demuestra, sin embargo, que tal era la percepción del copista y que este, por lo tanto, no tenía la menor idea del sentido de lo que leía. Al parecer, la didascalía, en su forma primigenia, cumplía el rol de avisar a las coristas que ya no tenían que cantar la secuencia “Gongor saiaspami chayallanqui”.

Tercer ejemplo

En el drama de Llamellín, encontramos el parlamento siguiente:

“quesques sinche runa catiquilla tupayupanque tucuillaiqueta runaiquicunata guan

¹² En la realidad histórica, Titu Atauchi era un general de Huáscar. Está mencionado, entre otros, en la crónica de Martín de Murúa (1987: 144).

biracuchacunata allpa con tayta ruranqui” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 31).

Esta frase manifiesta dificultades de varios tipos que procuraremos resolver afrontándolas por etapas sucesivas. En primer lugar, notamos que el parlamento es atribuido al Inca Atahualpa y trata de una acción expresada por la raíz verbal *rura-* (“hacer”). Dicha raíz está conjugada en segunda persona y precisada por un complemento (“allpa con tayta”) que explicitaremos ulteriormente. Aunque la terminación *nki* de *rura-* teóricamente deja libre la elección entre un sujeto singular y un sujeto plural, así como entre el tiempo presente y el tiempo futuro, es evidente que el Inca se dirige colectivamente a un grupo de personajes para darles una orden (“haréis...”). Los miembros de este grupo son familiares de Atahualpa, reales o ficticios:¹³ Quisquis, Sinchi Runa y Tupa Yupanqui son dignatarios y Catequilla una suerte de factótum que, entre otros, hace las veces de mensajero del soberano. Pero la acción verbal también involucra actantes objetos –en los que, por consiguiente, se ejerce esta acción–, los cuales, en principio, deberían estar señalados por la marca *ta* del acusativo. En realidad, encontramos dicho sufijo casual en “tucuillaiqueta” (*tukuy-lla-yki-ta*: “vosotros todos”), “runaiquicunata guan” (*runa-yki-kuna-ta-wan*: “así como vuestras gentes”) y, por fin, “biracuchacunata” (*wiraqucha-kuna-ta*: “los viracochas”, en otros términos, “los españoles”). El error es patente: en la medida en que el término *tukuy-lla-yki* engloba a Quisquis, Sinchi Runa, Tupa Yupanqui y Catequilla, estos últimos se hallan a la vez en la posición de sujetos y objetos de la acción verbal, lo que es absurdo. En definitiva, de las tres marcas del acusativo, dos son erróneas. La única cuya presencia se justifica es la que designa a los “viracochas” como objeto de la acción ordenada por el Inca.

En resumen, Atahualpa conmina a sus dignatarios, su mensajero, todos los presentes y “todas sus gentes” a que emprendan una acción que concierna a los españoles. Habida cuenta del tema del drama, esta iniciativa es a todas luces de índole militar. Es lo que confirma la didascalia que sigue a la orden del monarca peruano; como sucede a menudo en las representaciones de la muerte del Inca, está escrita en un sabroso castellano de sierra:

Vatalla dado la buelta por la plaza asta llegar al tablado di buscando alli el pizarro y lo prinden enchando la mano a los cuellos del Ynga y lleban preso y suenan cajas (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 31).

Entendemos que los españoles asaltan al séquito de Atahualpa en Cajamarca y capturan al emperador. Lógicamente, la orden cuyo contenido procuramos establecer consistía en lanzar las tropas indias contra los españoles. Ahora bien, sabemos que esta acción está expresada por la secuencia “allpa con tayta ruranqui”. En ella, identificamos

13 Entre los personajes citados, el único que corresponde a la realidad es Quisquis, general de Atahualpa. El Inca Tupa Yupanqui también tiene una existencia históricamente atestiguada, pero su presencia en el drama es anacrónica, puesto que reinó a finales del siglo XV. El nombre de Sinchi Runa (literalmente: “hombre valiente”) no se refiere a ningún individuo en particular. En cuanto a Catequilla, era, en la época prehispánica, la divinidad del rayo en la zona limítrofe de los actuales departamentos peruanos de Ancash y La Libertad.

los sustantivos *allpa* y *tayta* que designan respectivamente la tierra y el padre; y el verbo *rura-nki*, “haréis”. En cuanto a “con”, no tiene sentido conocido.

En realidad, tal como lo hemos planteado, el problema no tiene salida. Como en los dos primeros casos, un copista se habrá dejado influir por su conocimiento del castellano, aislando la conjunción española “con” y el término “tayta”, de mismo origen. En efecto, este último, aunque plenamente integrado, hoy, en el léxico quechua, es un préstamo del español que subsiste en diversas hablas regionales, tanto en España como en América hispánica.¹⁴

Una vez admitido que la transcripción presente en nuestra fuente no refleja el texto original, sino la percepción errada de un copista influido por el castellano, se nos ocurre que los grupos de letras “con tayta” podrían ser interpretados de manera distinta, lo que desemboca en la reconstrucción siguiente.

Versión original corregida

*biracuchacunata allpa contayta ruranqui

Transcripción normalizada y glosa morfé mica

Wiraqucha	-	kuna	-	ta	allpa	quntay	-	ta	rura	-	nki
divinidad		<i>plural</i>		<i>acusativo</i>	tierra,	humo		<i>acusativo</i>	hacer		<i>2ª persona</i>
español					polvo						<i>(sentido futuro)</i>

Comentarios

- *Allpa* designa la tierra, pero también, en el grupo dialectal llamado Ancash-Huailas al que pertenece el habla de Llamellín, el polvo: “ALLPA. [...] Tierra, suelo, polvo” (Parker, Chávez Reyes 1976: 31).
- *Quntay* designa el humo en el grupo Junín-Huanca que, como el anterior, forma parte del conjunto quechua 1: “QUNTAY. s. Humo” (Cerrón-Palomino 1976: 115).

Traducción

Levantaréis nubes de polvo [frente] a los viracochas.

Una confirmación nos está proporcionada por el diccionario del IEP relativo al grupo Ancash-Huailas que, aunque no menciona el sustantivo “quntay” o “qontay”, da del verbo “qontatay” la definición siguiente: “Levantarse polvo” (Parker, Chávez Reyes 1976: 144).

En lo que se refiere al parlamento en su totalidad, nuestra traducción será:

¹⁴ El término *tayta* podría resultar de la fusión de *tata*, cuyo origen es la designación afectuosa del padre en latín, y de son homólogo vasco *aita*.

Quisquis, Sinchi Runa, Catequilla, Tupa Yupanqui, vosotros todos así como vuestras gentes, levantaréis nubes de polvo frente a los viracochas.

El sentido es cristalino: la acción de “levantar nubes de polvo” frente a los enemigos es sencillamente la de combatirlos, como lo ratifica la presencia de la misma expresión, con una acepción *a priori* idéntica, en una escena anterior del drama (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 28).

En el presente caso, el examen filológico, además de facultarnos para identificar el significado de una secuencia muy oscura del drama de Llamellín, nos enseñó una hermosa expresión metafórica que, por lo que sabemos, no figura en ningún otro texto quechua.

El recurso de la repetitividad

En su difícil tarea de explicitación de textos plagados de errores, el estudioso puede contar con la ayuda de un rasgo típico de los dramas de la muerte de Atahualpa: su notable repetitividad, esto es, la frecuente presencia de múltiples variantes de un mismo enunciado, el cual puede ser reconstituido por comparación. Ilustraremos el partido que se puede sacar de esta característica mediante dos ejemplos. En el primero, nos fijaremos en las cinco ocurrencias de una secuencia presente en el drama de Manás. En el segundo, tomaremos por objeto de estudio otra secuencia que figura en dos ejemplares en el referido drama y otros dos en el de Huancapón, que hemos recogido en 1995. Estos dos textos, oriundos de localidades vecinas, presentan afinidades tan marcadas que deben ser considerados como variantes de una misma obra teatral.

Primer ejemplo

Las cinco ocurrencias de la secuencia que buscamos reconstruir figuran en una escena que, no solo está presente en casi todos los dramas de la muerte del Inca, sino además es un episodio-clave del encuentro histórico de Cajamarca. Puesto en presencia del soberano peruano, el padre Valverde, cura de la expedición, le entrega los Evangelios. Este objeto desconocido suscita una serie de comentarios de parte de Atahualpa y de sus familiares, quienes lo designan en los términos siguientes:

- “cai imac pampasi chichicuro sinallastascata”
- “cai irrac pampapi chichiruco sina llastacuta”
- “chachichi cura sinallastacata”
- “chai yurar pampapi chichi curo nirac llastasta”
- “cai chichi curo nirac llastascata” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 110)

Todas estas variantes sufrieron degradaciones importantes, aunque en grado variable, razón por la cual ninguna de ellas, considerada de manera aislada, puede dar pie a la reconstitución del enunciado original. En cambio, estamos en derecho de esperar que dicho objetivo se consiga mediante una comparación de las secuencias homólogas. Llevaremos a cabo esta operación término por término, como indicado a continuación:

1	2	3	4	5	6	7
cai	imac	pampasi	chichi	curo	sina	llastascata
cai	inrac	pampapi	chichi	ruco	sina	llastacuta
cha			chichi	cura	sina	llastascata
chai	yurar	pampapi	chichi	curo	nirac	llastasta
cai			chichi	curo	nirac	llastascata

Por razones estadísticas, la distribución de los errores en el cuadro es relativamente uniforme. Resulta que en cada columna se impone una solución que corresponde a la variante provista de un sentido o, por lo menos, la que supone la transformación más ligera para adquirirlo. En las rúbricas siguientes presentamos término por término la forma seleccionada:

Columna 1 Retendremos el demostrativo *kay* que corresponde a los objetos cercanos (líneas 1, 2 y 5). Es de notar que las líneas 3 y 4 tienden a designar otro demostrativo, *chay*, de localización indefinida.

Columna 2 Ninguna de las tres variantes disponibles tiene un significado. Las transformaciones más leves, susceptibles de atribuirles una coherencia, consisten en la sustitución de la *n* de “inrac” (línea 2) por un *u* y de la *r* final de “yurar” (línea 4) por una *c*, lo que desemboca en las formes reconstituidas *iurac y *yurac, las cuales proceden del mismo lexema cuya forma normalizada es *yuraq* (“blanco”).

Columna 3 La forma mayoritaria “pampapi” resulta de la composición del lexema *pampa* y del morfema gramatical *pi*, de contenido locativo. Es de notar que *pampa*, a menudo traducido de manera restrictiva por “llanura”, en realidad designa una superficie llana, cualesquiera que sean su materia y su extensión. En efecto, una de las propiedades más notables del léxico quechua es la presencia de una serie de términos cuyo sentido es independiente de la noción de dimensión.¹⁵

Columna 4 Cotejaremos la forma “chichi”, que recoge la unanimidad, con el sustantivo *chichiy* que el diccionario del IEP, relativo al grupo dialectal Ancash-Huailas, define así: “Abundancia de yerbas en terrenos sembrados” (Parker, Chávez Reyes 1976: 52). Retendremos de esta definición el sema de “hormiguelo”.

Columna 5 Seleccionaremos la forma mayoritaria “curo” que corresponde al sustantivo *kuru*, designación genérica de los animales de la categoría de los invertebrados (Parker, Chávez Reyes 1976: 85). En la secuencia estudiada, *kuru* está determinado por el sustantivo *chichiy*. El término compuesto *chichiy kuru* designa, pues, “gusanos pululando”, o sea un “hormiguelo de gusanos”.

¹⁵ Además de *pampa*, podríamos citar el término *qucha* que designa cualquier extensión de agua, desde un simple charco hasta el océano, o también *pata* cuyos sentidos muy diversos, “banco”, “terrace”, “andén”, “rellano”, tienen en común la evocación de una superficie llana bordada de vertientes abruptas.

Columna 6 Registramos dos formas distintas, “sina” (líneas 1, 2 y 3) y “nirac” (líneas 4 y 5) a las que corresponden respectivamente las ortografías normalizadas *sina* y *nirac*. Se trata de dos variantes del comparativo. La elección de una u otra forma depende de la variedad dialectal considerada.

Columna 7 Retendremos la forme mayoritaria “llastascata”, resultado de la composición de una raíz verbal y de dos morfemas gramaticales sucesivos. Asimilamos la raíz verbal *llasta-* a la que figura en su forma infinitiva “lashtay” en el diccionario IEP relativo al grupo Ancash-Huailas con la definición: “Pegar con goma; empastar la pared” (Parker, Chávez Reyes 1976: 88). El morfema siguiente es la marca *sqa* del aspecto cumplido que desempeña el papel de nominalizador. Finalmente figura la desinencia casual *ta* del acusativo.

En definitiva, la comparación de las cinco variantes da lugar a dos enunciados coherentes, uno completo (líneas 1, 2 y 4) y otro abreviado (líneas 3 y 5). De cada uno de ellos, damos a continuación una versión corregida, una transcripción normalizada con glosa morfé mica y una traducción. En ambos casos, el núcleo del enunciado es el deverbal *lasta-sqa* que significa “pintura” en el sentido de “objeto pintado”. En el enunciado abreviado, todos los elementos que preceden al núcleo se asocian para formar un sintagma nominal (“parecido a un hormigueo de gusanos”) que lo determina. En el enunciado completo, hay otro sintagma (“en una superficie blanca”) que determina el primero.

Enunciado completo

Versión original corregida

*cay [o: chay] iurac [o: yurac] pampapi chichi curusina [o: curu nirac] llastascata

Transcripción normalizada y glosa morfé mica

kay [chay] yuraq pampa - pi chichiy kuru - sina [nirac] llasta - sqa - ta
demonstrativos blanco superficie *locativo* hormigueo gusano *comparativos* pintar *cumplido* *acusativo*
 plana

Traducción

Esta pintura que parece un hormigueo de gusanos

Esta expresión metafórica, a primera vista enigmática, se esclarece cuando la comparamos, preferentemente en su forma completa, con un episodio clave de los dramas bolivianos de la muerte de Atahualpa, escenificado con particular énfasis en la versión de Chayanta, recogida y publicada por Jesús Lara. En la ocasión del encuentro de un emisario inca y de los jefes de la tropa española, estos últimos entregan al primero un mensaje escrito. De vuelta en su campo, el emisario enseña el mensaje al soberano y sus dignatarios, desencadenando la perplejidad general. Esforzándose por turnos, pero

con repetido fracaso por descifrar su significado, los Incas comparan los caracteres trazados en el papel con una serie de elementos sacados del reino animal, especialmente un hervidero de hormigas (Husson 2001: 288-291).¹⁶

Dicho esto, en el pasaje del drama de Manás que acabamos de estudiar, hay otros elementos que parecen invalidar nuestra interpretación: la evocación de un “Libro” que también recibe la denominación de “Evangelios” y que, en determinado momento, está echado al suelo (“bota el Libro”). En realidad, todo ello remite a otra escena típica de los dramas de la muerte del Inca: la escena en que Atahualpa recibe del padre Valverde un ejemplar de los Evangelios, lo mira con suspicacia y, desconociendo su naturaleza, lo echa con desprecio, reacción esta que provoca la intervención de los soldados españoles y el inicio de la carnicería. En nuestra opinión, tales indicios son tan significativos como las referencias a la estupefacción de los Incas ante la escritura. Simplemente, su presencia simultánea nos obliga a postular la fusión de dos episodios presentes en una versión más antigua del drama: el de la tentativa de desciframiento del mensaje escrito y el del rechazo de los Evangelios por el soberano peruano. Desde luego, esta conclusión es un argumento decisivo en pro del origen común de los dramas peruanos y bolivianos.

Finalmente, cabe señalar que el razonamiento que expusimos en esta sección fue aplicado en una época en la cual solo disponíamos del texto de Manás. Posteriormente (1995), tras un primer trabajo de campo en el Perú, nos fue dado recoger el texto de Huancapón, que es una variante del primero. Es evidente que el hecho de disponer de un nuevo documento, de calidad sensiblemente superior a la del texto de Manás, facilitaba notablemente nuestra comparación textual. Pero, en la medida en que nuestra intención, aquí, era demostrar la eficacia de dicho método, hemos juzgado más apropiado aplicarlo a un texto único.

Segundo ejemplo

En los textos de Manás y Huancapón, registramos cuatro secuencias quechuas muy vecinas:

- Manás 1: “mai or capapis chincacullasma” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 111)
- Manás 2: “mayor copinchinsacunqui” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 119)
- Huancapón 1: “mai orcopapis chincacullasac” (Husson 1997: t. 3, p. 1093)
- Huancapón 2: “mayorcuipami chincacuiqui” (Husson 1997: t. 3, p. 1108)

Como en el caso anterior, las secuencias son todas defectuosas, aunque en grado variable. Por ejemplo, notamos en la secuencia Manás 2 la presencia fuera de lugar de la palabra “mayor”, señal de la tendencia de los copistas a aislar grupos de letras que corresponden a términos españoles. Aquí, sin embargo, los diferentes enunciados no tienen el mismo sentido. Así, Manás 2 termina con una desinencia verbal de segunda persona de presente o futuro (*nki*) cuando Huancapón 1 termina con una desinencia

¹⁶ También pueden ser útiles al lector las referencias de dicho episodio en la edición de Jesús Lara (Lara 1957: 98-101).

de primera persona de futuro (*saq*). De ahí la idea de interesarnos más específicamente por los radicales nominales y verbales, postergando la identificación de las terminaciones para una etapa ulterior. De la comparación de las cuatro variantes se colige la presencia constante:

- del interrogativo *may* que corresponde a la noción de lugar
- del sustantivo *urqu* (“monte”)
- de la raíz verbal *chinka-* (“esconder”)

También es pertinente el contexto de cada una de las variantes. Manás 1 y Huancapón 1 pertenecen a la endecha cantada a Atahualpa por el personaje denominado Titu Atauchi, presentado, como lo sabemos, como el hermano y consejero de este último, aunque, en la realidad histórica, era un general de Huáscar. Por su parte, Manás 2 y Huancapón 2 pertenecen al cuaderno de cantos de las *pallas* –recordamos que son los miembros del coro femenino–, lo que no nos permite localizarlas cabalmente en el desarrollo del drama. Con todo, el hecho de que el mismo verbo está conjugado en primera persona en Manás 1 y Huancapón 1 y en segunda en Manás 2 y Huancapón 2, nos lleva a pensar que las dos primeras secuencias son la respuesta que corresponde a la pregunta constituida por las dos últimas.

Sobre estas bases, formularemos la hipótesis de que Manás 1 y Huancapón 1, por una parte, Manás 2 y Huancapón 2, por otra parte, corresponden a dos estados de desigual degradación de una misma secuencia original, lo que nos pone en condiciones de reconstituir esta última.

En lo que se refiere a Manás 1 y Huancapón 1, la variante que sufrió la menor degradación es a todas luces la segunda, en la cual es suficiente sustituir “orcopapis” por *orcopipis para conseguir un enunciado coherente:

Versión original corregida

*mai orcopipis chincacullasac

Transcripción normalizada y glosa morfémica

May	urqu	-	pi	-	m	chinka	-	ku	-	nki
<i>Interrogativo</i>	monte		<i>locativo</i>		<i>asertivo</i>	esconder		<i>reflexivo</i>		<i>2ª persona</i>

Traducción

¿En qué monte te has escondido? [o, más probablemente:]

¿En qué monte te esconderás?¹⁷

17 En quechua, el tiempo que suele ser designado como “presente” es en realidad un tiempo no marcado que, en función del contexto, puede revestir un valor de pasado, presente o futuro. Además, la desinencia de segunda persona es idéntica en el presente y en el futuro.

Como en el ejemplo anterior, la reconstitución de las secuencias originales desemboca en la evidencia de una afinidad con los dramas bolivianos de la muerte del Inca y en especial el drama de Chayanta recogido por Jesús Lara. En efecto, en las versiones de Manás y Huancapón, Titu Atauchi, hermano de Atahualpa, afirma a este, antes de que sea ajusticiado, que se retirará a algún lugar montañoso, sobrentendiendo, según podemos suponer, que así estará fuera del alcance de los españoles. Lo propio acontece, aunque en términos mucho más explícitos, en la versión de Chayanta donde Atahualpa hace prometer a su hijo que se refugiará con sus guerreros en Vilcabamba (Husson 2001: 350-353; Lara 1957: 162-165). De nuevo, la analogía constatada aboga por la tesis del origen común de los dramas peruanos y bolivianos.

La comparación de secuencias extraídas de dramas distintos

En el último caso estudiado, nos hemos valido de afinidades entre textos distintos –los de Manás y Huancapón– para reconstituir secuencias presentes en ambos. No obstante, estos textos, como lo especificamos, eran variantes muy cercanas de una misma obra teatral. ¿Sería posible sacar los mismos resultados de la comparación de dramas cuya proximidad se reduce a un tema común –el encuentro de Cajamarca, la detención y la ejecución del Inca Atahualpa– y que, salvo muy contados casos, tal vez fortuitos, no muestran semejanzas textuales? Esta es la eventualidad que quisiéramos explorar a partir de dos cortos enunciados extraídos de los dramas ancashinos de Llamellín (provincia de Antonio Raimondi, en el este de la región) y Llapo (provincia de Pallasca, en el norte de la región).

En el drama de Llamellín, en medio de un parlamento del Inca Atahualpa, encontramos la siguiente secuencia, en gran parte incomprensible:

“Gampelayo ampati yna ucrucusma pachallicusca” (Iriarte Brenner, Ahón Olguín 1985: 29).

Atahualpa se dirige a fray Vicente Valverde quien, en el parlamento anterior, le ha pedido permiso para hablar. El Inca empieza con las palabras “runa yurac uyayoc” –comprensibles a pesar de una grave infracción a una de las reglas esenciales de la lengua quechua¹⁸ que designan el sacerdote por el color de su rostro (*yuraq uya-yuq runa*: “hombre de rostro blanco”). De ahí la eventualidad de que la secuencia citada más arriba sea otra designación de fray Vicente. El parlamento se cierra con la interrogación “ymatamaninque” que reconstituimos así: *ima-ta-m ni-nki?*, o sea: “¿qué dices?”.

En el drama de Llapo recogido y publicado por Teodoro Meneses,¹⁹ leemos una secuencia que no puede ser del todo ajena a la que citamos más arriba:

18 Esta incorrección consiste en que el determinante *yuraq uya-yuq* (“de rostro blanco”) sigue al determinado *runa* (“hombre”) cuando el orden inverso se impone en cualquier circunstancia en quechua. Pero no se puede descartar la posibilidad de una intención irónica.

19 En su edición, Teodoro Meneses no precisa la localidad donde estaba representado el drama. Gracias a una información personal de Darío Chávez de Paz, sabemos que se trataba del pueblo de Llapo.

“cay ocrocusma sampilayo pacha llicuypac ampa tojina sunca sapra” (Meneses 1987: 61, parlamento 222).

Como en el caso anterior, la secuencia figura en un parlamento de Atahualpa. Otra semejanza es que este último está en presencia de un sacerdote, aquí simplemente designado por la mención “padre”, pero que todo contribuye a identificar con Valverde. Hay, sin embargo, una diferencia: el Inca de Llamellín conversa directamente con Valverde cuando el de Llapo lo hace por mediación del intérprete Felipe. Es lo que deducimos del inicio de su parlamento: “Huanca vilcaruna”, o sea: *wankawillka runa* (“hombre huancavilca”). Tal era, en efecto, el grupo étnico del traductor nativo. Más embarazosas son las palabras que siguen a esta designación étnica y preceden a la secuencia que nos proponemos reconstruir.

Versión original

imatam villaguanqui cay...

La incoherencia del enunciado es manifiesta. El error consiste en el empleo de la desinencia de segunda persona “nqui” (*nki*) en lugar de la tercera persona *n*.

Versión original corregida

“imatam villaguan cay...”

Transcripción normalizada y glosa morfémica

ima	-	ta	-	m	willa	-	wa	-	n	kay... ?
interrogativo		acusativo		asertivo	decir, contar		1ª persona objeto		3ª persona	demonstrativo

Traducción

¿qué me dice este... ?

Una vez corregido el error, resulta que el fin del parlamento (“cay ocrocusma sampilayo pacha llicuypac ampa tojina sunca sapra”) es una designación, probablemente metafórica, del padre Valverde.

Resumamos: disponemos de dos secuencias que, aunque no son idénticas, presentan semejanzas formales tan netas que excluyen una elaboración independiente. Sabemos, además, que ambas figuran en parlamentos del Inca y se refieren al cura Valverde. Empezaremos identificando los elementos homólogos; son cuatro:

<u>Lamellín</u>	<u>Llapo</u>
Gampelayo	Sampilayo
ampati yna	ampa tojina
ucrucusma	ocrocusma
pachallicusca	pacha llicuypac

Sucesivamente examinaremos estos elementos y procuraremos darles un sentido, adoptando como hipótesis de trabajo que se refieren a un religioso español visto por indígenas de los Andes en la época de la Conquista.

Dediquemos primero nuestra atención al término “pachallicusca” que es el que opone la menor resistencia a la explicitación. En él, reconocemos fácilmente *pacha-lliku-sqa*. La raíz verbal *pacha-lliku-* es el resultado de la composición del sustantivo *pacha* (“ropa”) y del verbalizador *lliku*. Su significado es “llevar determinada ropa” y su composición con el cumplido *sqa* da lugar al equivalente del participio de pasado “vestido de”.

Si asumimos que el deverbial *pacha-lliku-sqa* significa “vestido de...”, lógicamente, el término ortografiado “ucrucusma” u “ocrocusma” designa una prenda de vestir. Buscando en este campo semántico específicamente, encontramos que la palabra *kusma* remite en la actual variedad ayacuchana a la túnica larga que usan las poblaciones selváticas (Perroud, Chouvinc 1972: 89) y que su variante *kushma* está presente con un sentido idéntico en las hablas del grupo Junín-Huanca que pertenece al conjunto quechua 1 (Cerrón-Palomino 1976: 73). Inmediatamente se nos ocurre que dicho vocablo podría referirse al hábito eclesiástico. Notemos que esta comparación con un vestido usado por grupos étnicos considerados como culturalmente inferiores –los de la cuenca del Amazonas– matiza el término en cuestión de connotaciones fuertemente peyorativas, como lo demuestra la definición “Larga túnica de los salvajes de la selva”, sacada del diccionario de Perroud y Chouvinc. Queda por establecer el significado de las dos sílabas “ucru” u “ocro” que preceden a *kusma* en “ucrucusma” u “ocrocusma”. El único vocablo quechua con el que podríamos identificarlas es el sustantivo *ukru* que designa un hueco en ciertas variedades del grupo Ancash-Huailas (Parker, Chávez Reyes 1976: 179) y que también figura con la forma vecina *uklu* en el grupo Junín-Huanca (Cerrón-Palomino 1976: 137) que, como el anterior, pertenece al conjunto dialectal quechua 1.

¿A qué corresponde este “hueco”? Proponemos que mediante el término *ukru* se haya querido evocar la capucha característica del hábito franciscano.²⁰

En lo que a “ampati yna” (versión de Lamellín) y “ampa tojina” (versión de Llapo) respecta, la confrontación de las dos variantes no deja lugar a dudas sobre la

20 Desde el punto de vista de la realidad histórica, el padre Valverde era un dominico, pero el cronista autóctono Guaman Poma de Ayala lo presenta como un franciscano.

naturaleza de la expresión original: era *hampatu hina* que significa “semejante a un sapo”. Fue, tal vez, la tonsura de los religiosos españoles la que originó esta designación, también poco favorecedora.

Finalmente, de las formas “Gampelayo” y “sampilayo”, resulta evidente que la segunda, extraída de la versión de Llapo, es la que mejor refleja el original. En ella, divisamos la raíz *sampi*, vigente en las hablas del grupo Junín-Huanca (Cerrón-Palomino 1976: 117) y variante de *hampi*, de uso generalizado en las hablas sureñas. Las dos variantes designan la cura, el remedio, el veneno y, de manera más general, cualquier sustancia, instrumento o técnica que supuestamente hace intervenir fuerzas sobrenaturales. Interpretamos “sampilayo” como *sampi-lla-yuq*, esto es, “el poseedor de *sampi*”. Como las dos anteriores, esta expresión puede aplicarse a eclesiásticos; como ellas también, no está desprovista de connotaciones peyorativas.

Al final de cuentas, ciñiéndonos al enunciado de Llamellín, el único realmente coherente,²¹ la secuencia que nos hemos propuesto explicitar puede ser reconstruida como indicado a continuación.

Versión original

Gampelayo ampati yna ucrucusma pachallicusca

Versión original corregida

*Sampilayo ampato yna ucrucusma pachallicusca

Transcripción normalizada

sampi-lla-yuq hampatu hina ukru kusma pacha-lliku-sqa

Transcripción normalizada corregida para respetar la sintaxis quechua (anteposición sistemática del determinante al determinado) y glosa morfémica

Ukru	kusma	pacha - lliku - sqa	hampatu	hina	sampi - lla - yuq
hueco	túnica	ropa	sapo	comparativo	remedio limitativo poseedor
		←————→			
>capucha larga	estar vestido de <i>cumplido</i>		<i>rativo</i>	←————hechicero————→	

21 En efecto, encontramos en la variante de Llapo varias incoherencias que no permiten atribuirle un sentido. Una de ellas es la forma compuesta *pacha-lliku-y-paq* que significa «para vestirse». Otra es la separación, contraria a la lógica, de esta forma compuesta y de *ukru kusma*. Por fin, es de notar la presencia de los términos *sunka* y *sapra*, ausentes en la variante de Llamellín, que designan en áreas dialectales distintas las pilosidades del rostro, característica inmediatamente percibida entre los españoles por los indios.

Traducción

Hechicero parecido a un sapo vestido de una túnica larga con capucha.

La cuestión de la autenticidad

Hasta aquí, nos hemos fijado en las posibilidades de reconstitución, gracias a la filología, de enunciados borrados o deteriorados por el paso del tiempo y la ignorancia de los copistas. Quisiéramos acabar esta contribución evocando otro beneficio que podemos esperar de dicho procedimiento: la aptitud de pronunciarnos sobre la autenticidad o la inautenticidad de un texto dudoso. Una excelente ilustración de esta problemática está constituida por el drama boliviano de la muerte del Inca que Jesús Lara publicó en 1957 en Cochabamba con el título de *Tragedia del fin de Atawallpa*. Es sabido que la autenticidad de esta obra teatral fue puesta en tela de juicio por César Itier (2001, 2009) para quien el propio Lara fue el autor de la falsificación. Por nuestra parte, no lo pensamos y nos proponemos exponer algunos casos que, analizados con un enfoque filológico, demuestran que la *Tragedia* no puede ser el resultado de una impostura literaria.²²

Partiremos de una evidencia: si Jesús Lara fuera el autor de la *Tragedia*, habría elaborado conjuntamente las versiones quechua y castellana de la obra, las cuales coincidirían a la perfección. Ahora bien, la realidad es sensiblemente distinta. A veces, el texto quechua no solo no fue debidamente traducido al castellano, sino que además no fue entendido por el traductor. Presentaremos a continuación algunos casos –podríamos citar más– de tales incomprensiones que desmienten el papel de falsario que con ligereza se ha imputado a Lara.

Primer ejemplo

Encontramos un interesante caso de contrasentido en el diálogo inicial de Atahualpa y de sus esposas. El Inca, despertado por una visión inquietante, la relata en estos términos:

Cheqapunichari kanman	Tal vez sea evidente que hombres
auqa q'illay runakuna	vestidos de agresivo hierro
jallp'anchijman jamunanku	han de venir a nuestra tierra (Lara 1957: 64-65)

Resulta curiosa la traducción “hombres vestidos de agresivo hierro” que pretende reflejar la expresión “auqa q'illay runakuna”. En ella tenemos un ejemplo de la insuficiente atención que en varias traducciones suyas, Lara prestó al contexto.

Awqa	q'illay	runa	-	kuna
enemigo	hierro	hombre		plural

22 El presente artículo no tiene ninguna ambición de exhaustividad relativa a la cuestión en debate. En un trabajo anterior, publicado en la *Revista Andina* (Husson 2006), abordamos el problema desde otro punto de vista: la explicitación de la *Tragedia del fin de Atawallpa* a través del conocimiento de las prácticas de los copistas de textos tradicionales.

En quechua, la formulación de la determinación no obedece a otra regla que la anteposición del determinante al determinado, lo que no plantea ningún problema de comprensión cuando el sintagma nominal cuenta solo con dos términos. Las dificultades aparecen en caso de un número mayor de lexemas, tres por ejemplo, ya que se presentan entonces dos posibilidades de interpretación: que el primer término determine al grupo formado por el segundo y el tercero; y que el conjunto de los dos primeros determine al último. De ahí ciertas ambigüedades que no siempre son fáciles de resolver.²³

La expresión “auqa q’íllay runakuna” refleja típicamente este tipo de dificultad. Según relacionamos el término central *q’íllay* (el hierro) con el que lo antecede (*awqa*: enemigo) o el que lo sigue (*runakuna*: los hombres), el sentido resultante será, o bien “hombres [vestidos] de hierro enemigo” u “hombres hostiles [vestidos] de hierro”. Desde luego, la segunda solución es la única admisible, razón por la cual la hemos adoptado en nuestra edición crítica (Husson 2001: 254). En perjuicio evidente de la realidad, Lara optó por la posibilidad alternativa (“hombres vestidos de agresivo hierro”) en contradicción con la irreductible hostilidad que caracteriza a los españoles en la obra.

Segundo ejemplo

Otra confusión del mismo tipo es visible en la siguiente secuencia donde Atahualpa, que acaba de ser apresado, se dirige a Pizarro:

Ayauya, sínchij munásqay Wiraquchaman ríjch’aj apu. ña makiykiña kani,	¡Ay de mí!, mi amadísimo señor a Wiraqucha parecido, ya me encuentro en tus manos (Lara 1957: 138-139)
--	--

Sínchi muna - sqa - y muy amar <i>cumplido posesivo</i>	Wiraqucha - man rikch’a - q apu nombre de <i>ilativo</i> parecer <i>agentivo</i> señor divinidad semejante a
--	---

Por una razón próxima a la que invocamos a propósito del caso anterior, no pensamos que “sínchij munásqay” (“mi amadísimo”) determine el conjunto “Wiraquchaman ríjch’aj apu” (“señor a Wiraqucha parecido”), lo que denotaría de parte del Inca una actitud servil y luego poco conforme a su carácter. Más lógicamente, dado el afecto de los Incas por sus antepasados, subrayado varias veces en la *Tragedia*, el grupo “sínchij munásqay Wiraquchaman ríjch’aj” (“parecido a mi amadísimo Wiraqucha”) determina el término “apu” (“señor”), lo que desemboca en la traducción que adoptamos en nuestra edición crítica: “¡Ay! señor que tanto te pareces a mi querido Wiraqucha” (Husson 2001: 326).

23 El inglés, cuya expresión de la determinación es idéntica a la del quechua, sufre las mismas ambigüedades. *World trade conference*, por ejemplo, puede significar tanto “conferencia sobre el comercio internaciona” como “conferencia internacional sobre el comercio”.

Tercer ejemplo

A veces, la equivocación de Lara proviene de la elección poco juiciosa de uno de los contenidos de un lexema polisémico. El caso del término *p'unchaw* es tanto más interesante cuanto que uno de sus sentidos originales desapareció, dando pie a posibilidades de datación. En la actualidad, no subsiste otra acepción que la de “día”; tal es efectivamente el significado de varias de las ocurrencias de *p'unchaw* en la *Tragedia*, según se desprende de su contexto. Por ejemplo, esta ocurrencia, extraída de la maldición del Inca:

Kay sínchij jatun p'unchaupi kausayniya qhechuwanki,	En este memorable día me arrebatas la vida (Lara 1957: 168-169)
---	--

Para otras ocurrencias, empero, el sentido de “día” se revela notoriamente inadecuado. Un caso significativo es el pasaje siguiente del llanto fúnebre de las *ñust'as*:

Inkallay, sapan apullay, qan p'unchauniyku karqanki, Inkallay, sapan apullay,	Inca mío, mi solo señor, fuiste tú nuestro día, Inca mío, mi solo señor. (Lara 1957: 176-177)
---	---

Qan	p'unchaw	-	ni	-	yku	ka	-	rqa	-	nki
<i>pronombre</i>	día / sol		<i>morfema</i>		<i>posesivo 1ª pers.</i>	ser		<i>pasado</i>		<i>2ª persona</i>
<i>2ª persona</i>			<i>eufónico</i>		<i>plural exclusiva</i>					

La falta de significación de la secuencia “fuiste tú nuestro día” no da lugar a dudas acerca del carácter defectuoso de la traducción y nos induce a buscar una solución alternativa. Es en el pasado donde la encontramos. En efecto, la siguiente definición del diccionario de Diego González Holguín: “Ppunchau. El día y el sol” (González Holguín 1952 [1608]: 295) atestigua que a inicios del siglo XVII *p'unchaw* designaba indistintamente el día y el sol. Basta sustituir el primero por el segundo en la traducción para que esta cobre un sentido –“eras nuestro sol” (Husson 2001: 364)– que satisfaga totalmente el contexto. El interés de este caso reside en el desconocimiento por Lara de la acepción de “sol” poseída por el vocablo *p'unchaw* y, simultáneamente, del carácter arcaico de dicho sentido, prueba irrefutable de que la *Tragedia del fin de Atawallpa* no pudo ser escrita en el siglo XX.

Cuarto ejemplo

Escogeremos como último ejemplo el caso que nos parece el más significativo de todos. Se trata del inicio de la maldición que Atahualpa pronuncia poco antes de su ejecución:

Auqasunk'a wiraqucha, manan maytapas rinichu,	Enemigo de barba, wiraqucha, yo no he ido a ninguna parte. (Lara 1957: 168-169)
--	--

BIBLIOGRAFÍA

- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo
1976 *Diccionario quechua: Junín-Huanca*. Lima: Ministerio de Educación, Instituto de Estudios Peruanos.
- GONÇALEZ HOLGUIN, Diego
1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Historia colección «Publicaciones del cuarto centenario».
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1936 [1615] *Nueva corónica y buen gobierno. Codex péruvien illustré*. Edición facsimilar de Paul Rivet. París: Institut d'Ethnologie colección "Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 23".
- HUSSON, Jean-Philippe
1997 *Une survivance du théâtre des Incas: le cycle dramatique de la mort d'Atawallpa*. Tesis de doctorado de Estado. París: Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 3 tomos.
- HUSSON, Jean-Philippe
2001 *La mort d'Ataw Wallpa ou La fin de l'Empire des Incas: tragédie anonyme en langue quechua du milieu du XVIe siècle*. Edición crítica trilingüe (quechua-español-francés). Prólogo de Nathan Wachtel. Ginebra: Ediciones Patiño serie "Literaturas y culturas latinoamericanas".
- HUSSON, Jean-Philippe
2006 "Mentalidad y prácticas de los copistas de textos tradicionales. El caso de la *Tragedia del fin de Atawallpa*". Revista andina 42, 57-75.

- IRIARTE BRENNER, Francisco y Mily AHÓN OLGUÍN (eds.)
1985 *VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Facultad de Ciencias Sociales.
- ITIER, César
2001 “¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atawallpa*”. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 30 (1), 103-121.
- ITIER, César
2009 “La *Tragedia de la muerte de Atahualpa* de Jesús Lara, historia de una superchería literaria”. *Anuario de estudios bolivianos, archivísticos y bibliográficos* 15, 215-229.
- LARA, Jesús (ed.)
1957 *Tragedia del fin de Atawallpa*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.
- LIRA, Jorge A.
1944 *Diccionario kkechuwa-español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore.
- MENESES MORALES, Teodoro (ed.)
1987 *La muerte de Atahualpa. Drama quechua de autor anónimo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MURÚA, Martín de
1987 *Historia general del Perú*. Madrid: Historia 16 colección “Crónicas de América”, 35.
- PARKER, Gary J., CHÁVEZ REYES, Amancio
1976 *Diccionario quechua: Ancash-Huailas*. Lima: Ministerio de Educación, Instituto de Estudios Peruanos.
- PERROUD, Pedro Clemente, CHOUVENC, Juan María
1972 *Diccionario castellano kechwa, kechwa castellano: dialecto de Ayacucho*. Santa Clara: Seminario San Alfonso.
- SZEMIŃSKI, Jan
2009 *Un ejemplo de larga tradición histórica andina: Libro 2º de las Memorias antiguas historiales y políticas del Pirú redactado por Fernando de Montesinos*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert colección “Tiempo emulado”.