

## PROYECCIONES

---

# El mito de Inkarrí en los cantos quechuas<sup>1</sup>

## The Inkarrí's myth in quechua songs

*MAURO MAMANI MACEDO*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Perú

ORCID: 0000-0002-0021-5488

mmamanim@unmsm.edu.pe

Recibido: 2/09/2021

Aprobado: 30/10/2021

**Resumen.** El mito de Inkarrí narra el retorno del inca muerto, cuya cabeza está creciendo bajo la tierra. Cuando esté completo volverá. Este mito en la literatura se ha representado en diversos géneros: teatro, narrativa, poesía, en cantos tanto en quechua como en español. En algunos casos, se representa en forma expresa y en otros, subtextualmente, pero mantiene la idea de reunión de las partes y volver para cambiar el mundo. El propósito de este artículo es analizar, en los cantos quechuas, cómo la muerte del inca y el mito de Inkarrí se invocan en momentos de grandes crisis que atraviesa la

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado del proyecto de Investigación: “Amaru(serpiente)-Mayu(río)-Tupac Amaru frente al Bicentenario: presencia de símbolos socioculturales andinos en la poesía quechua y aymara contemporánea donde se representan los procesos que gestan la independencia, migración y afirman la identidad” (2021) Código: E18031371, Resolución 005753-2021-R/UNMSM. Auspiciada por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

historia del pueblo quechua. Para ello utilizamos la categoría del *pachakutiy* (cambió de tiempos y espacio) y la concepción andina de la muerte que declara que no se muere, sino que se parte o se siembra para seguir viviendo. Organizamos el artículo en tres partes: introducción, gestación del mito y análisis de los cantos quechuas. Mediante ello demostraremos la plena vigencia del mito de Inkari en la memoria del pueblo y su adecuación a procesos socioculturales.

**Palabras clave:** Inkari, Pachakutiy, Canto quechua, Atahualpa, Mito

**Abstract.** The Inkari myth narrates the return of the dead Inca, whose head is growing under the ground. When it is complete it will return. This myth in literature has been represented in various genres: theater, narrative, poetry, in songs in both Quechua and Spanish. In some cases, it is represented expressly and in others, subtextually, but it maintains the idea of meeting the parties and returning to change the world. The purpose of this article is to analyze, in the Quechua songs, how the death of the Inca and the myth of Inkari are invoked in moments of great crisis that the history of the Quechua people is going through. For this we use the category of *pachakutiy* (change of times and space) and the Andean conception of death that declares that one does not die, but that it is split or sown to continue living. We organize the article in three parts: introduction, gestation of the myth and analysis of the Quechua songs. Through this we will demonstrate the full validity of the Inkari myth in the memory of the people and its adaptation to socio-cultural processes.

**Keywords:** Inkari, Pachakutiy, Quechua song, Atahualpa, Myth

## Introducción

El mito de Inkari narra la muerte del inca Atahualpa, quien fue decapitado por los españoles y cuyas partes se enterraron en diversos lugares. Estos miembros dispersos se buscan y crecen bajo la tierra, especialmente su cabeza. El día en que se junte cabeza y cuerpo, cuando esté completo y fortalecido, volverá a la tierra (*kay pacha*). Este relato mítico se construye como una respuesta a la muerte del inca

para declarar que no ha muerto. Su cabeza, símbolo de resistencia y orientación, continúa irradiando energía en los pueblos andinos. También transmite unión y coraje a los pueblos indios para que puedan liberarse y encontrar una vida verdadera, solo que ahora este dios está latente.

Este mito se ha representado y estudiado desde diversos campos. Según Flores Galindo, en las artes plásticas: “Para el pintor contestatario, Armando Williams, Inkari es un fardo funerario a punto de desatarse; en la imaginación de otro plástico, Juan Javier Salazar, es el grabado de un microbús (ese peculiar medio de transporte limeño) descendiendo desde los Andes en el marco incendiario de una caja de fósforos” (2010: 23). Por ejemplo, la pintura *Algo va a pasar* de Juan Javier Salazar tiene insertos verbales donde nos narra que los hombres decidieron ser ellos mismos el Inkari. Con esta convicción llegan a la ciudad por medio de un microbús que es guiado por una llama y los *apus* (divinidades andinas), imagen que representa el avance firme de la migración andina para tomar la ciudad de Lima, capital del Perú. El soporte también es significativo porque es la imagen que acompaña al fósforo Llamita (una cajita de fósforos), cuya imagen fue creada por el pintor indigenista José Sabogal.

En el discurso religioso, también se presenta a través de la congregación Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal, cuyo líder, Ezequiel Ataucusi Gamonal, es un quechua de Arequipa. Sus seguidores consideran que los incas vinieron de Europa u Oriente y se instalaron en este continente, quienes conocieron los mandamientos de Dios: “Cuando llegaron los españoles destruyeron al Inka Atahualpa y cortaron su cabeza, y su cabeza se lo llevaron al Vaticano de Roma” (Ossio, 2000: 200). Este mito también lo conoce Ataucusi, quien es reconocido por sus seguidores como el Inkari que esperaban que vuelva y, de esta forma, enlazan simbólicamente al predicador con el retorno del inca, tal como lo explica Juan Ossio. Esta prédica en el universo andino es muy persuasiva, ya que entra en diálogo con la memoria, al fusionar dos discursos: la prédica de la congregación religiosas occidental con la religiosidad andinas. Este hecho potencia la verosimilitud del discurso.

En las ciencias sociales, el mito de Inkari se estudia en relación con los procesos de migración. En este contexto, se afirma que ya no hay Inkari que esperar,

porque este ya tomó la ciudad. Estas dinámicas vinculan el mito de Inkarrí con aquel del progreso, que concretiza la emergencia de los migrantes andinos en ciudades de gran poder simbólico como Lima (Degregori, 2013).

En la narrativa literaria contemporánea, también se encuentra representado el mito. Podemos mencionar el cuento “La agonía de Rasu-Ñiti” y la novela *Todas las sangres* (1983), ambos de Arguedas, en la forma de un dios que crece o como un río subterráneo; la pentalogía de Manuel Scorza, en especial *El jinete insomne* (1991) y *La tumba del relámpago* (1998); *Rosa Cuchillo* (2018) y *El cerco de Lima* (2013), de Óscar Colchado; y *Ximena de dos caminos* (2007), de Laura Riesco. Asimismo, la poesía quechua de Washington Córdova, Fernando Villena Villegas, José María Arguedas y Edwin Flores, entre otros.

En este artículo, estudiaremos los cantos quechuas que representan el mito de Inkarrí en diversas épocas, lo que permite advertir que este sigue vivo en la memoria del pueblo y es motivo de recreación en la música. Así, lo encontramos en los cantos dedicados a la muerte del inca Atahualpa, siempre vinculado al retorno: “*Apu inkallay Kawsanchuraq (Inkapaqtaki) / ¿Vive aún el poderoso Inca? (Canción para el inca)*”, canción ceremonial del pueblo de Áncash que recogen los hermanos Rodrigo, Luis y Edwin Montoya Rojas en su libro *Urqkunapa yawaynin. La sangre de los cerros* (1998). Además, existen cantos más recientes que corresponden a la región de Ayacucho; por ejemplo, Carlos Huamán en su composición “Pederal” o Carlos Falconí en su canto quechua “Tierra que duele”. Estos últimos dialogan con el tiempo del conflicto armado interno que ocurrió en el Perú en los años ochenta.

Planteamos una lectura que tiene como espacio de enunciación el Ande. Dentro de la pluralidad epistémica, proponemos utilizar la categoría cultural andina del *pachakutiy*, que plantea el cambio de espacios y tiempo (un vuelco de mundo). También utilizamos la concepción andina de la muerte, que sostiene que nada muere, si no que se parte para retornar, se siembra el muerto para que vuelva a crecer. Para el desarrollo, proponemos dos partes: el despliegue del mito de Inkarrí y el análisis de los cantos quechuas.

## Germinación y brote del mito de Inkarrí

“Ciclo Inkarrí” denomina Mercedes López-Baralt al conjunto de representaciones que incluyen mito oral, dibujo o pintura colonial, drama ritual y poesía escrita (1989: 38). Todos ellos reconstruyen la muerte del primer inca Atahualpa, que significa el inicio de la desintegración del imperio incaico y la instalación de un sistema colonial que no perdió vigencia; ya que, a lo largo del tiempo, tomó diversas formas, como el sistema de haciendas o el gamonalismo en los andes, así como los sistemas de exclusión y desprecio del indio en las zonas urbanas. Paralelo a ello, el mito de Inkarrí recorre todos los espacios como sistema de resistencia: en los andes con Túpac Amaru, Túpac Amaru II y Túpac Kari; en la selva, con la figura de Juan Santos Atahualpa, la chispa que incendió el pajonal y que se considera como una de las concretizaciones del mito; en la urbe, como indio migrante, lo que se conecta con una de las versiones del mito que menciona que la cabeza de este dios sin culto y latente (Arguedas 2012, t. 7: 207) se encuentra enterrada en el palacio de gobierno de Lima. Para advertir la gestación del mito de Inkarrí, trataremos la secuencia de la muerte de los incas simbólicos: Atahualpa, Túpac Amaru, Túpac Amaru II y Túpac Katari.

La muerte de Atahualpa la representa Guaman Poma de Ayala en su *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. El inca murió por medio del garrote, pero este cronista lo dibuja como si hubiese muerto decapitado. Esta manipulación en la representación es importante, porque simboliza el descabezamiento del pueblo indio –la separación de la cabeza (inca) de su pueblo quechua (*sunqu*: corazón, entrañas)–; entonces, representar su muerte de esta forma es retornarle la jerarquía que debe tener un dignatario. Además, con esta representación, Guaman Poma señala su disconformidad con el trato que los españoles dieron al inca, quien no debió recibir una muerte común debido a su jerarquía.

Este profundo pesar que significó la muerte de Atahualpa se representa en el poema quechua “Apu Inka Atawallpaman” de Odi Gonzales (2014), quien lo denomina el primer documento de resistencia inca. Este es un largo poema en el que se expresa el gran dolor que siente el pueblo por la muerte de su inca; pero no solo el pueblo, sino la comunidad en el sentido amplio, ya que comprende todo lo existente. Así, sienten este pesar: las divinidades como el Sol y la Luna, además de la

Madre Tierra, que no quiere recibirlo: “*Qaqapas cchilan apunmanta / wankhakupspan; / mayupas qhaparin phutiymanta / junttakuspan // Y los precipicios de rocas tiemblan por su amo / Canciones fúnebres entonan, / El río brama con el poder de su dolor / su caudal levantado*” (Arguedas, 2012, t. 4: 26). No obstante, es posible que vuelva a la vida, que se produzca un retorno, como lo advierte López-Baralt (1989) en los últimos versos de dicho poema.

La muerte de Túpac Amaru también se representa en la crónica de Guaman Poma. Este inca sí muere decapitado y es conducido al Cusco. Su asesinato causó un llanto intenso, un dolor muy grande. De esta manera, la imagen que muestra el autor es el llanto de mujeres y hombres ante el cuerpo decapitado de Túpac Amaru. Estas dos representaciones de la muerte del inca en Guaman Poma tienen similitud:

La muerte de Atawallpa en 1533 y la de Tupaq Amaru I en 1570. Los dibujos de ambos episodios son casi idénticos: el Inka legítimo y el Inka rebelde de Willkapampa yacen echados, orientado su cuerpo en el mismo sentido, mientras un español les cercena la cabeza con un gran cuchillo, en tanto que el otro le sujeta los pies. Ya sabemos que Atawallpa no murió de esta manera, pues fue sometido a la pena del garrote (Rivera Cusicanqui, 2015: 183).

El otro cronista que documenta la muerte de Túpac Amaru es Martín de Murúa, quien presenta un escenario donde una gran cantidad de gente ayuda a llorar a la familia:

Fue cosa notable, y de admiración, lo que refiere: que como la multitud de indios que en la plaza estaban, y toda la henchían, viendo aquel espectáculo triste y lamentable, que había de morir allí su Ynga y Señor, atronasen los cielos y los hiciesen retumbar con gritos y vocería, y los parientes suyos, que cercan estaban, con lágrimas y sollozos celebrasen aquella triste tragedia (Murúa, 1987: 309).

Es importante ver cómo el dolor alcanzó a todos: principales, indios, familiares, conocidos; es decir, hay la imagen de una consternación general. Al respecto,

Odi Gonzales sostiene que: “No hay duda de la conmoción e impacto que suscitó la ejecución del joven Inka en la otrora plaza Awqaypata o de los desafíos, que después de su degollamiento fue rebautizada por la memoria oral quechua como waqaypata o Plaza del llanto” (2014: 49). Con la muerte de este inca se produce un primer acto persuasivo, de entusiasmos y miedo sobre la imposibilidad de la muerte de Inkarrí, porque la cabeza de Túpac Amaru es colgada en una picota y esta empieza a embellecer, lo que genera temor y esperanza: temor para los españoles, por ello la mandan enterrar; y esperanza en los indígenas, porque ven que el inca no ha muerto, sino que su cabeza está latente.

Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui), por la forma en que lo mataron, también alimenta al mito, ya que seguirá creciendo como el dolor del pueblo:

Amarraron sus extremidades a cuatro caballos para descuartizarlo, un ‘espectáculo que jamás se había visto en esta ciudad’. Los caballos fueron arriados hacia las cuatro esquinas de la plaza, pero los brazos y piernas de Túpac Amaru no se separaban de su torso. Frustrado, Areche ordenó decapitarlo (Walker, 2020: 181).

Ante ello, su hijo da un grito tan intenso que repercute en los corazones y atiza el odio a los opresores. En ese contexto, también existe una respuesta de la naturaleza: “Un testigo describió una repentina ráfaga de viento y un chubasco que hizo a las personas ponerse a cubierto cuando Túpac Amaru expiró” (Walker, 2020: 181). Esto es visto como creencias vanas por los tiranos.

La muerte de Túpac Amaru II fue mítica, por ello permanece vivo en la memoria colectiva; por ejemplo, en la voz de un niño que, en 1980, en pleno conflicto armado interno, escuchó este relato:

Túpac Amaru luchó por nosotros porque a los indios los hacían trabajar mucho. Peleó, luchó, le hizo morir a los españoles. A muchos. Así luchan ahora también los indios. A mí me han contado que no ha muerto. Él vive y nunca es un viejito. Dicen que con su caballo de aquí para allá camina. En el cerro vive. Pero nunca le vemos. Ocultándose camina, como el viento. ¡Uuh!, ¡uuh, diciendo (Walker, 2020: 290).

No envejece, no camina a la muerte, no se le ve; es como el dios escondido, omnipresente como el viento. Además, se establece los paralelos y continuidades de la explotación: por un lado, Túpac Amaru continúa en los indios; los españoles, en los opresores. El inca no ha muerto y reaparece en la memoria cada vez que el pueblo quechua sufre tremendos dolores.

Por su parte, a Túpac Katari, en Bolivia, también lo matan mediante el descuartizamiento, de forma similar a Túpac Amaru II. Así se registra en el diario de Esteban de Loza, lo que recoge Siles (2011) en su libro sobre la rebelión de Túpac Katari. Aquí, la autora narra la sentencia de ejecución de Julián Apaza (Túpac Katari) en la voz de Diez de Medina, auditor de guerra, quien leyó que Túpac Katari debía ser arrastrado a la plaza pública para ser despedazado por cuatro caballos:

[...] y después de muerto se condujese su cabeza a la ciudad de La Paz y se tuviese en la horca por tres días y luego se colocase en el alto que llaman de Quilliquilli, para público escarmiento. Que el brazo derecho se remitiese al pueblo de Achacachi, el izquierdo al de Sica Sica, la pierna derecha al de Caquiaviri y la izquierda al de Chulumani, para que se fijasen en los parajes más públicos. El tronco del cuerpo, que se mantuviese en la horca y después se redujese en cenizas y se aventase (Diez de Medina, 2011: 315).

Con el tiempo estos lugares se convierten en espacios de culto para el desarrollo de actividades políticas de reivindicación. Esto lo explica Silvia Rivera Cusicanqui, quien muestra una conexión entre los movimientos sociales, la muerte de Túpac Katari y el mito de Inkari, cuando escuchaba a los comuneros alzados:

Asimismo, me señaló que los comunarios buscaban en el curso de su lucha un brazo cercenado de Túpac Katari, el máximo líder de la rebelión aymara de 1781, el cual se encontraba 'prisionero', enterrado en un cerro de las proximidades de Caquiaviri [...] Este relato contiene elementos análogos con el Inka Ri, que conoce múltiples variantes en la región andina del sur del Perú y Bolivia. Según el mito, la cabeza cercenada del Inca se encuentra creciendo bajo la tierra. Llegará el día en que el cuerpo terminará de crecer y completarse, y entonces el Inca retornará y el mundo 'volverá sobre sus pies' (Rivera Cusicanqui, 2010: 103).

En esta correlación converge la concepción andina de la muerte (nada muere), la idea del retorno (encontrar para desenterrar y liberar) y las luchas sociales para lograr una mejor vida. En ese sentido, desenterrar a Túpac Katari es liberar al pueblo de la opresión.

A estos cuatro hombres símbolos se les dedicó poemas y cantos en mayor proporción. Así, para la muerte de Atahualpa, el poema que más atención mereció es “Apu Inka Atawallpaman”; en el caso de Túpac Amaru I, podemos mencionar la poesía quechua de Arguedas y el poema “*Tupac Amaru Kamac Taitanchisma. Haylli taki*. A nuestro padre Túpac Amaru. Himno Canción” (1984), aunque también alude la imagen de Túpac Amaru II. Pero quien más producción recibió fue Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui); por ejemplo, Kilku Waraka escribió dos poemas con el título “Túpac Amaru”: el primero aparece en *Taki Parwa* (1955) y el segundo se publicó en *Qoryhamancay* (1980). En estos poemas, se produce una representación mítica del inca, porque vuelve o se convierte en Sol o puede juntarse con el pueblo y luchar por su liberación. Túpac Katari también es motivo de representación poética; por ello lo encontramos en el poema de Zenón Canaviri Vargas (poeta quechua de Oruro), titulado “Tupaj Katari” (2016), donde resalta la gesta del indio rebelde y llama a su recuerdo permanente.

Esta sucesión de muertes crueles refuerza el mito de Inkarrí, del cual se difundió mayor número de versiones en la tradición oral. Estas se reparten fundamentalmente en cuatro países: en Perú hay 84; en Bolivia, 6; en Argentina, 17; y en Chile, 7; todo ello hace un total de 114 versiones (Omer, 2017: 228). A continuación, transcribimos la versión más popular:

El primer dios es Inkarrí. Fue hijo del sol en una mujer salvaje. Él hizo cuanto existe sobre la tierra. Amarró el sol y encerró al viento en las montañas de Osqonta para concluir con su obra de creación. Luego decidió fundar una ciudad y lanzó una barreta desde la cima de una montaña. Donde cayera la barreta se fundaría el Cuzco. Los informantes declararon no saber en qué lugar cayó la barreta, pero dijeron creer en la existencia de la ciudad.

Cuando Inkarrí creó cuanto existe y al ser humano, y dictó leyes para que los hombres vivieran en sociedad, llegó el rey español y lo apresó. Inkarrí fue martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cuzco.

Pero la cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo, él volverá. Y ese día hará el juicio final.

La prueba de que Inkarrí está en el Cuzco es que los pájaros de la costa cantan: “En el Cuzco el rey”, “Al Cuzco id” (Arguedas 2012, t.7: 206).

Tenemos varias características que destacar. Por un lado, la filiación: ser hijo del Sol, lo que connota el poder del inca; asimismo, tener como madre a una mujer salvaje –es decir, una mujer primigenia–, lo que genera un acontecimiento debido a que hay singularidad en ambos padres. También se produce la fusión de divinidad y humanidad: Inkarrí es un ser que tienen una conexión con la divinidad, ya que usa este poder para empezar su labor de reestructuración en el *kay pacha* (mundo de acá).

Inkarrí también tienen la capacidad fundar, crear una ciudad con la barreta de oro. De esta forma, el oro se vincula con el color del Sol; pero también con el brillo del dios Illapa (dios de la lluvia), que se junta con la Madre Tierra para generar el proceso de germinación de la vida, porque la barreta simboliza la llegada de este dios, que hace germinar la vida junto a la Pachamama. En el mito, lo que germina es la ciudad de Cusco.

Inkarrí también es un dios creador y héroe cultural, porque crea lo que existe (incluso lo humano) y organiza la sociedad, por lo que es un dios orientador y formador. Pero estos poderes se repliegan cuando los españoles lo decapitan, momento en que empieza el lento proceso de su recomposición. La reintegración del cuerpo significa la unión y levantamiento del pueblo andino.

Para Arguedas, Inkarrí “es un dios latente. No tienen poder. cuando se haya reconstituido, él hará el juicio final. Él juzgará. Entonces volverá a ser dios, supremo dios; recuperará su poder”; además, advierte que: “En Inkarrí están potencialmente sincretizados los atributos del Inka, como hijo del sol, y del dios católico que ha de juzgar a los vivos y a los muertos. Todos los poderes, cuando se haya reconstituido” (Arguedas, 2012, T. 7: 207). Recordemos que una de las interpretaciones del *Pachakutiy* es el fin del mundo, la muerte de un tiempo; así, se muestra un juicio final: el fin de una vida y el nacimiento de otra. Una de las remociones y renovaciones de tiempo y mundo es gestada por Inkarrí.

## El mito de Inkarrí en los cantos quechuas contemporáneos

El mito de Inkarrí se representa en la obra de varios compositores quechuas, a veces en forma explícita y otras, simbólica. También siguen la secuencia hipotexto-hipertexto, ya que toman como base el mito y lo reformulan de acuerdo con su proyecto creativo, pero mantienen el argumento.

Para este artículo, proponemos como corpus tres cantos quechuas que corresponden a tiempos y espacios diferentes. En ellos, se tiene como motivo la muerte y retorno del inca e integran el ciclo de Inkarrí. El primero alude al Inca Atahualpa: “*Apu inkallay kawsanchuraq (Inkapaqtaki)* / ¿Vive aún el poderoso Inca? (Canción para el inca)”; mientras que otros dos representan el retorno de Inkarrí en forma subtextual: “Pedernal” de Carlos Huamán y “Tierra que duele” de Carlos Falconí.

Esta elección nos permite advertir dos hechos. Primero, cómo se extiende el mito en diversos pueblos andinos y cómo mantiene su vigencia. Segundo, cómo el mito de Inkarrí se recuerda en momentos de grandes crisis; por ejemplo, en el tiempo contemporáneo, cuando el pueblo andino sufrió el conflicto armado interno que trajo como consecuencia una gran mortandad calculada en 69 mil personas, tal como se registra en el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), que se recoge en el libro *Hatun Willakuy* (2018: 17).

### “*Apu inkallay kawsanchuraq (Inkapaqtaki)* / ¿Vive aún el poderoso Inca? (Canción para el inca)”

La muerte del inca Atahualpa significó todo un acontecimiento que remeció al pueblo andino, por ello se representa en diversos géneros, como en la pintura y el teatro. Uno de los textos que la expresa con mayor profundidad es el canto elegíaco “*Apu Inka Atawalpaman*”, el cual primero circuló de forma oral y luego se fijó en verso, en el siglo XVI. Este texto es motivo de diálogo textual en contextos contemporáneos. Por ejemplo, en la novela *El jinete insomne* de Manuel Scorza, donde Raymundo Herrera muere y el pueblo denuncia: “-¡Nuestro padre ha muerto” (1991: 205), lo que se convierte en un eco de la muerte de Atahualpa, porque, luego que sucede la matanza de la comunidad, ante tremendo dolor, las madres de los muer-

tos avanzaban gritando y persiguiendo a los guardias, quienes huyen y suben a unas lanchas; pero las madre seguían avanzando, caminando sobre el agua, momento mágico en el que sus gritos se convirtieron en canto: “¡Era el Apu Inca Atawalpaman, el canto entonado por el dolor de los quechuas desde hacía más de cuatrocientos años!” (Scorza 1991: 207). En efecto, las madres cantan los versos del poema elegiaco del siglo XVI, que se encuentra citado en la novela; así, el narrador establece la continuidad del dolor en la memoria del pueblo andino. En este caso, se invoca este canto en momentos de dolores intensos, como cuando sintieron la muerte del inca, pena profunda que ahora sienten las madres ante la muerte terrible de los hombres de la comunidad. De esta manera se relaciona la muerte del inca con la muerte del jefe de su comunidad, Raymundo Herrera, en contextos de matanza de los hombres.

Al estar presente el canto en la memoria del pueblo, se reconoce que las masacres no cesan: “Y un río de sangre camina, se extiende/en dos corrientes” (Scorza 1991: 209). Estos versos que cita Scorza representan que el *yawar mayu* (río de sangre) sigue su caudal en el tiempo y simboliza las masacres que sufre el pueblo andino cuando defiende su tierra.

En la canción popular y ritual quechua contemporánea, también se recuerda esta muerte del inca Atahualpa, pero con sentido esperanzador, porque hay un llamado a volver, retorno que configura un tiempo mítico donde el pasado está en el futuro, donde no hay linealidad sino la idea de lo circular en el tiempo: una vuelta de los tiempos que engarza con la idea del mito de Inkari.

En el canto quechua “*Apu Inkallay Kawsanchuraq (Inkapaqtaki)*”, se muestra un diálogo de memorias entre el tiempo remoto de la muerte de Atahualpa y el tiempo reciente en que se recuerda. Además, vincula tres espacios: el lugar en el que mataron al inca (Cajamarca), el pueblo donde se señala que vive (Cusco) y la región donde se canta su recuerdo (Áncash); ciudades andinas, pero distantes, unidas por una memoria común, dolorosa y esperanzadora.

El texto abre con la pregunta: “¿Vive aún el poderoso Inca?”, a lo cual se responde con toda la canción, que es una invocación a la vida. A esta pregunta acompaña otra para fijar el lugar donde estaría vivió el inca: “*Kawsanchuraq Qusquyllaraq (¿Vive aún en el Cusco?)*”. Atahualpa fue asesinado en Cajamarca, una ciudad del

norte del Perú; pero, en la canción, se le recuerda como si viviera en el Cusco (ciudad al sur del país), el cual es un espacio simbólico porque fue la ciudad *chawpi*, centro radial del Tawantinsuyu. Además, en esta ciudad murieron Túpac Amaru I, el inca de Vilcabamba y Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui), los tres asociados con el mito de Inkari.

El canto se enuncia desde Áncash, una ciudad más al norte del Perú, tierra de grandes levantamientos campesinos, como el que lideró Pedro Pablo Atusparia en 1885. En la canción, se unen las tres ciudades, pero también se superponen las memorias a través del recuerdo de la muerte del inca. Entonces, las preguntas ocultan la respuesta: el inca no murió y vive en el Cusco.

La canción establece, primero, la relación entre el inca y el Sol; luego, de aquel con el argumento del relato de Inkari: “*Intipa surin sayarisparaq / Inti sika llukchuchimunkiraq* (Cuando el Hijo del Sol se ponga de pie / hará salir el Sol)”. Así, esta primera relación es religiosa y mítica: el inca es el hijo del Sol, tal como se explica en la descendencia de los incas, hijos del Sol y la Luna (las dos grandes deidades), en la correlación específica de lo masculino, y se sigue la línea de Sol-inca.

La segunda relación plantea dos tiempos: presente y futuro. En el presente del enunciado, se muestra la primera imagen inferida donde el inca está enterrado o echado (en el sentido de reclusión y ausencia) y el Sol está oculto, no sale, todo lo cual crea un escenario de oscuridad y desgobierno (*pururun pacha*). En el tiempo proyectado, estas condiciones se voltearán (*Tikray*) o habrá un vuelco de mundo (*pachakutiy*), ya que si el inca se incorpora (*sayariy*), esta acción posibilita la salida del Sol (*llukchu/lluqsi*), lo que produce una relación de causa-efecto entre ambas. En ese sentido se daría el retorno de ambos: el inca, que significa el gobierno de los hombres; y el Sol, la más importante divinidad religiosa andina. Con ellos retorna el tiempo de su gobierno. En este escenario anunciado, subyace el argumento del mito de Inkari, el dios latente. Asimismo, el nuevo tiempo es símbolo del restablecimiento de todos los principios que regían a los pueblos andinos, como la reciprocidad, la complementariedad, el sentido comunal de la vida, el *allin kawsay*, la buena vida.

Aquel mundo de luz (Sol) y gobierno (inca) lo anuncia la canción en un verso de la siguiente estrofa: “*Tsayllay shumaq caminullaykiman* (A este tu bonito cami-

no)”. La idea del camino es la simbolización de la vida; es decir, brota al camino de la vida, se retoma, lo que ayuda con el adjetivo *sumaq*: hermoso, un camino-vida de ventura.

Para que todo ello ocurra, el inca tiene que incorporarse, por lo que el enunciador, con voz colectiva en su función de sacerdote andino, se dirige directamente a aquel como invocándolo para que se levante, lo que significa volver sobre este mundo: “*Ichirina Apu Inkallay / querido Atawalpa / tsayllay shumaq amarurikusqaykipitay / tsayllay shumaq tiyallashqaykipitay* (Ponte de pie ¡oh Inca, señor! / querido Atawalpa / desde esa tu hermosa llegada / desde ese tu hermoso trono)”. En este momento se colectiviza la voz y se convierte en un llamado del pueblo a volver a la vida; además, ya se identifica plenamente al destinatario: Atahualpa. El llamado no solo es a que vuelva, sino que debe ocupar su posición jerárquica (el asiento del inca), para luego levantarse; es decir, no se ubica en cualquier lugar, sino en el espacio que simboliza el poder. Además, no solo se trata del retorno, sino que vuelve con toda la potencia de su significado: no vuelve para sentarse en su trono, sino para pararse, afirmarse y ejercer su poder. De esta manera, que el inca se ponga de pie implica poner de pie al pueblo quechua con todos sus principios negados. Esto es un *pachakutiy*: un vuelco de mundo.

En la siguiente estrofa, se continúa con la invocación y se afirma la fe en el retorno: “*Rimarallamuy parlamuy / Apu Inka rey monarca / llampampa llamishu suyashinki / takirishpana riputsinantsikpaq* (Conversa y háblanos / gran Inca rey monarca / te esperamos todos tus pastores/ para irnos juntos, cantando)”. Inkarri es la fusión de la palabra quechua “*inka*” y la española “*rey*”, ambas con el significado de “*poder*”. Inkarri, para López-Baralt, representa la fusión mítica de los dos últimos incas: Atahualpa y Túpac Amaru, a quienes los españoles mataron (1989: 37).

Como advertimos en la canción, ambos están presentes. Atahualpa está de forma directa, porque se le menciona con nombre propio y es el principal destinatario de la invocación ritual. En el caso de Túpac Amaru, está presente por la referencia a Cusco dentro del contexto de la muerte y residencia del inca. Entonces, no es casual la mención de las palabras “*Inka Rey*” juntas, trato que se le asigna a Atahualpa. En ese sentido, se le llama Inkarri no solo por aquellas dos

palabras, sino por lo que ejecutará después: levantarse, conversar y hablar e irse cantando con su pueblo, el cual estaría en fiesta con el retorno de su inca. Esta imagen del triunfo de la vida sobre la muerte, de la luz sobre la oscuridad, de la tristeza sobre la alegría, es la victoria de un pueblo, porque se instala el tiempo de la felicidad que se gestó desde la muerte del inca.

La última parte de la canción tiene un parecido asombroso con el final del canto elegiaco del siglo XVI: “*Apu Inka Atahualpaman*”. En ambos textos, la voz colectiva se concentra en un intermediario: el sacerdote andino, quien se dirige al inca con estas palabras: “Tus ojos que como flechas de ventura herían / ábrelos; / Tus magnánimas manos / extiéndelas; / y con esa visión fortalecidos despídenos. (*Ñujñu wáčchij ñawillaykita / kicharímuy, / ancha qókoq makillaykita / masttarímuy, / chay samiwan kallpanchasqata / ripuy niway*)” (Arguedas, 2012: 32-33). Solo partirán cuando él despierte y volverán a sus pueblos para continuar con el cultivo de la felicidad: *allin kawsay* (vida bonita), como el *sumaq* camino (camino bonito) de la canción quechua. Todo ello estará asistido con el grito de triunfo que, en los cantos quechuas, se enuncia con la palabra *haylli* y que, en ese mismo sentido, está en toda la canción que analizamos en el estribillo “*Aylia wya wailia wya*”. Estas son “interjecciones de triunfo en las ceremonias religiosas” (Montoya, 1998: 153), palabras que se cantan con fervor religioso en tiempos de victoria, en acontecimientos como el retorno triunfal del Sol. Esto se advierte en el canto con la reimportación del inca, que anuncia el retorno triunfal de los tiempos relegados del pueblo quechua.

## “Pedernal”: la muerte y retorno del Sol

Carlos Huamán, tanto en su poesía como en el canto, muestra varias referencias al mito de Inkari. En su poemario quechua *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos* (2009), escribe: “*Wayram niwarqa / Inkari taytachapa chiqichasqa llapa runa kayninmi / pachamamapa wiqsan ukupi huñunakuyman rin nispa* (El viento me ha dicho que los miembros descuartizados / del Dios Inkari / viajan a juntarse en el vientre de la tierra)” (Huamán, 2009: 74-75). Uno de los símbolos mensajeros en el mundo andino es *wayra* (el viento), que también se caracteriza por su antigüedad, por lo que contiene la sabiduría. En este caso, *wayra* representa el viaje de la palabra de generación en generación y conforma la tradición oral, las histo-

rias que caminan por los pueblos como viento, porque son voz y con ellas acompañan el saber del pueblo. Pero el *wayra* no es un ser simple que traslada mensajes, sino que tiene la competencia para escuchar ese saber que circula bajo la tierra: de nuevo el mensaje es la unión de lo disperso, la reintegración. Esta acción es vista como una esperanza firme. Las partes están vivas, por lo que caminan o crecen como semillas; además, hay una voluntad de búsqueda de las otras partes para conformar la unidad y esta convergencia las fortalece.

La imagen de ejecución del retorno y gestación del *pachacutiy* se representa en los siguientes versos: “*Sapa tutam lliwchan suyupi / urqkunaman rumikuna llugan* (En su territorio todas las noches / las piedras suben a las montañas)” (Huamán 2009: 76-77). Esta es la reposición de las piedras al cuerpo de los cerros (los *apus*), como si las partes del *apu* se ubicaran en su lugar y completaran el cuerpo. Así, la piedra derrumbada ahora se repone; además, hace el camino inverso y está cargada de voluntad. Otro elemento es que la gestación está en la noche, como la oscuridad del *ukhu pacha* (mundo de abajo), del vientre de la Tierra, donde se juntan las partes del dios Inkari. De esta forma, la idea es su retorno, que simboliza el regreso del *allin kawsay* (la buena vida). Entonces, se configura una secuencia: despedazamiento, reunión de las partes y retorno. Esto se simboliza con el camino inverso, como las aguas de un río que retornan al origen, como volvería Inkari desde el *ukhu pacha* al *kay pacha* (mundo de acá) a pararse en sus pies, todo dentro de un contexto de crisis y cambios drásticos que representan, en el mundo andino, el *pachacutiy*.

En la década de los ochenta, el Perú vivió el conflicto armado interno, que tuvo como resultado miles de muertos de las comunidades quechuas. Ayacucho fue uno de los pueblos que soportó con mayor dureza esta tragedia: “Ayacucho fue el departamento que concentró la mayor cantidad de muertos y desaparecidos reportados a la CVR (más del 40%)” (CVR, 2008: 21). Este trauma cultural se representa en varios géneros literarios: en novelas como *Rosa cuchillo* o *La noche y sus aullidos*; o en poemarios como *Parawayra chawpinpi. Entre la lluvia y el viento* de Washington Córdova.

Los autores, para representar las masacres que sufrió el pueblo quechua, recurrieron al mito de Inkari. En los cantos quechuas también se representa masacres

y la mayoría de ellos se refieren a pueblos ayacuchanos como Puracuti y Muyurina, que fueron lugares que se tomaron como botaderos de cadáveres. Precisamente, en el huayno “El pedernal”, se hace referencia a estos pueblos. Entonces, el lugar y el tiempo que se representa en estos cantos establecen un anclaje o intencionalidad entre el referente y el mundo representado.

Carlos Huamán, en varios de sus huaynos, toma este tiempo y espacio de tragedia como motivo de creación, para lo cual asimila la idea del Inkarrí. Por ejemplo, en “Maíz”, donde lo encontramos encarnando al pueblo andino en el maíz hermano, un ser que no pueden matar, por más que lo despedacen: “Aunque el tirano te muerda / siempre será maíz / Aunque te arranquen los ojos / siempre serás maíz maíz”. Estos versos, que nos recuerdan la muerte de Túpac Amaru, a quien descuartizaron y no murió, dialogan con el “Canto Coral de Túpac Amaru” de Alejandro Romualdo: “Lo pondrán de Cabeza. Arrancarán / sus deseos, sus dientes y sus gritos. / Lo patearán a toda furia. / Luego lo sangrarán. ¡Y no podrán matarlo!” (1957: 886).

La idea del retorno está en la imagen del siguiente verso: “Remando en nuestro ataúd / Volveremos, volveremos [...] Despertará ya el cadáver / mi amor / no sangrarán las florecitas”. Vemos acá una especie de viaje de la muerte a la vida, una reincorporación del hombre y el tiempo, porque viven y vuelven, porque están durmiendo (no muertos), como se representa en otro de sus huaynos, titulado “Mamá Victoria”: “Dicen que en grutas lo ven / hecho pedazos duerme qantucha”. Como el propio Carlos Huamán comenta: “Desgarrado por las manos sangrientas duerme Qantu (como el Inkarrí) que algún día despertará” (2015, 189). También se ve en su huayno “Elegía”: “Cuando el trigo florezca desde la tumba, / calmará *sunquchallayki kay wiqinmanta*, / imposible es morir / tejedor de ternura”. Aquí de nuevo vemos la imagen de florecer desde la muerte, idea de retorno que sigue la concepción andina de que no se muere, sino que se parte para volver, se siembra (entierra) para crecer y se duerme para despertar. Todo ello empalma plenamente con el argumento del mito de Inkarrí, quien se completa bajo tierra y volverá.

Esa imagen de Inkarrí es más simbólica en “Pedernal”. Consideramos que este huayno está compuesto con la idea subyacente de Inkarrí porque plantea la idea del retorno del tiempo esperado. El huayno tiene dos partes: el cuerpo y la fuga. En

la primera parte, se representa la masacre: “*Warangu sacha yantañachum kanki / raprallay hina allqupa chutasqan / Muyurinapi waytallay retama / pitaq chiptimun ñawichallaykita* (Árbol de guarango en leña te han convertido / como mis alas mordidas por los perros / Florecita de retama de Muyurina / quien pellizca a tus capullos)”. En este caso, el árbol despedazado representa al pueblo y es vuelto leña con crueldad, por ello la alusión a las mordidas de los perros, que representan a los *ñakaq* (los degolladores), que es el nombre que se daba a los que masacraban al pueblo. Así, el árbol erguido es derrumbado y destruido, como el pueblo quechua es dispersado por sus verdugos. También representa la fragilidad del pueblo y, en este caso, da un informante: Muyurina, que es el pueblo donde se produjo una masacre en el contexto del conflicto armado interno en el Perú. En este espacio, convoca a la flor de la retama, que también es simbólica porque representa de igual forma al pueblo y sus pétalos arrancados son cada uno de sus habitantes, quienes son desgajados de su territorio.

Entonces, en dicho canto, el árbol y la flor representan al pueblo y en ambos existe la acción del desmembramiento. Aquí se plantea la correlación entre inca descuartizado y pueblo desmembrado: árbol hecho leña, flor desflorada. En los siguientes versos, es más evidente la presencia cruel de la muerte: “Aquí la muerte con sus mil cabezas / corta la centella de los corazones”. De esta manera, la anulación del brillo de los corazones es acompañada por la presencia negativa de la mosca azul (*chiririnka*), pregonadora de la muerte: “*Cementeriuipi apu chiririnka / Gran moscardón del cementerio*”, la que se hace presente en el pueblo de Puracuti. Todo esto representa el momento de desmembración del pueblo quechua.

Asimismo, se representa el escenario de las desapariciones: “*Ñam qaqataraq tapullachkani / maypiraq wawy, tayta, mamachallay / A los peñascos estoy preguntando / dónde estará mi hijo mi padre mi madre*”. La pérdida de todo el *ayllu* es el descuartizamiento del mismo, la familia, la comunidad que, como cuerpo, no encuentra sus partes. Este es el escenario de la muerte y la desaparición. Esta parte conecta con la historia de dolor que se establece en el mundo andino, el cual soporta masacres sucesivas desde la llegada de los españoles hasta los tiempos contemporáneos, que se sigue en un tiempo oscuro, de desgobierno y opresión, pero en el que también se espera un cambio del que se está seguro. A este cambio drástico es al que se le denomina *pachakuti*, que se proyecta al final de la canción.

Precisamente, en la segunda parte, denominada “Fuga” (que es el remate del huayno), se representa la reintegración y retorno; además, este se produce desde la muerte y, con la muerte ahora aliada, dan vida al Sol.

Fuga  
Mayus hamunki  
Ñuqa challawachayuq,  
Mayus hamunki  
Ñuqa challqachayuq,  
Aunque tiendan crueles redes  
Intitas kausayman kutisichun,  
Aunque el puñal nos desangre  
Qampas ñuqallaypas hukllam kasun,  
Intitas kausayman kutisichun

Esta parte final del huayno es como una respuesta a todo el escenario de dolor representado en la primera parte. En estos versos, encontramos todo el imaginario del proceso de retorno del inca, quien vuelve convertido en un río. Aquí la muerte aparece como un río de vida en el que vuelve la voz poética *ñoqa*, encarnado en un pececito: no un hombre, sino un ser que vive en el río, el cual representa el alma de este. Así, río y pez formarán una colectividad (“*Qampas ñuqallaypas hukllam kasun*”), una unidad, que es lo que busca Inkarrí: que no se viva dispersos, sino que las partes se junten. La fortaleza de esta unidad hará que vuelva a brillar el Sol, le retornan su vida.

El interlocutor del canto es la *chiririnka*, la mosca de la muerte, a quien le hace saber que volverá a vivir el Sol. El Tata Inti, el padre Sol, se completa cuando Inkarrí se completa y retorna, cuando el pueblo se unifica, lo que hace que el Sol brille. El retorno de la vida de este es el de la vida del pueblo indio a su tiempo de compresión, porque el Sol es su dios mayor: Apu Inti, quien volverá a impartir normas como la reciprocidad y el *ayni* (todos necesitamos de todos para existir), para encontrar así el *allín kawsay* (la vida feliz). Todos los símbolos utilizados en el canto muestran esta posibilidad; pero a esta convocatoria no solo asiste el río, sino también la muerte, que al final se presenta como aliada para ayudar con la recomposición de la luz del Sol, que es la vida del pueblo indio.

Entonces, el canto tiene varios símbolos que están alrededor de la imagen de Inkari. Uno de ellos es el río (*mayu*), concebido como una divinidad que vive en las profundidades. Incluso, existe una representación de Inkari como río subterráneo al final de *Todas las sangres* de Arguedas. Luego que masacran a la comunidad, las personas sienten que hay un río subterráneo: “-¿No lo siente? Atienda. Es como un río subterráneo empezará su creciente” (Arguedas, 1983: 456). De esta forma, el río representa la vida no acabada del pueblo, que se ha relegado al *ukhu pacha*; pero, en este caso, es un río que retorna, que se dirige a la vida, no que va a dar a la mar que es el morir: es el río Inkari.

Así, se puede correlacionar tres escenarios: primero, el pueblo indio masacrado por los españoles; segundo, el fusilamiento de los hombres de la comunidad quechua representado en *Todas las sangres*, durante el sistema del gamonalismo; tercero, la masacre de los pueblos de Purakuti y Muyurina durante el conflicto armado interno. En los tres casos, hay un ser que retorna; sin embargo, en los dos últimos, es un río el que vuelve, que encarna el retorno a la vida del pueblo y que representa a Inkari.

El huayno “Pedernal” se ubica en un contexto del conflicto armado interno cuando se masacra al pueblo, se entierran, dispersan o desaparecen los cuerpos que integran a las comunidades. Esta imagen de las dispersión y desaparición o entierro es el de la desmembración, homologable al cuerpo de Inkari descuartizado y disperso. Así, sus partes desaparecidas son los hombres desaparecidos durante el conflicto armado. Hay seguridad del retorno y esa vuelta es con fuerza de río. En ese sentido, el huayno cumple esa función: la representación del pueblo desmembrado y su posterior retorno en un paso triunfal de la muerte a la vida.

## “Tierra que duele”: despertar del dios y retorno de la alegría

En este huayno de Carlos Falconí, también encontramos la representación de Inkari como una forma de reconstruirse. Plantea con su llegada el arribo a la felicidad: “Por eso, cuando el emisor reconoce al yo poético como sujeto de transformación, como Pachakutiy, considera que él hará que termine el llanto social, para dar paso al Dios Sol que ya pronto llegará, trayendo el fuego de la felicidad” (Huamán, 2020: 92). De esta forma, se pasa de la oscuridad a la luz.

En el huayno presenta tres ciudades. Huamanga, caracterizada como valerosa; no obstante, su dolor es capaz de liberarse y cantar. En esta parte se resume el desenlace mítico del Taytacha que retorna y quien, dentro de la lógica andina, sería Inkarrí, cuyo cuerpo vive disperso por las ciudades. La siguiente ciudad es La Mar, donde se encuentra la cabeza de ese Dios que retorna. La tercera es Huanta, donde se encuentra el corazón.

Dentro de la concepción andina, se necesita siempre estar en unidad para fortalecernos. Por ello, *uma* (cabeza) y *sonqu* (corazón) tienen que estar en *yanantin* (pensamiento y sentimiento). Cabe señalar que *yanantin* es todo aquello que va acompañado. Esto le da fortaleza a la unidad.

En efecto, las partes del cuerpo buscan estar en su *tinkuy*, en el punto exacto de su temperatura, en su equilibrio, por lo que el cuerpo tiene que estar caliente, vivo y fuerte. En esta imagen de la dispersión del cuerpo por las ciudades y la consiguiente unión de sus miembros hasta completar su cuerpo, también subyace la idea de la unión de los pueblos. De esta forma, se unifica el cuerpo y se unifica el territorio, que uniría las tres ciudades: Huamanga, Huanta y La Mar. Entonces, unir el cuerpo de Inkarrí significa unir a los pueblos como un ser fortalecido, un cuerpo amarrado a la unidad viva de sus partes.

En las tres estrofas, hay una secuencia del proceso de reincorporación de Inkarrí. Para ello, advertimos tres palabras que guían: *Rikchariy* (despertar)-*Hatariy* (ponerse de pie)-*Wachachiy* (hacer parir), las cuales podemos entender como “hacer producir”. Todo esto resume la secuencia del dios Taytacha, quien despierta y vuelve desde el tiempo oscuro en donde estaba muerto o dormido. Este proceso de reincorporación involucra el despertar de todas las partes del cuerpo. Así, todo se presenta como un proceso que conduce a completar el cuerpo, no como final, sino como un lento despertar. De esta manera, vemos que los pies se liberan, el corazón vuelve a latir con intensidad (*rawray*-arder), los ojos empiezan a mirar y a tener vida (*kawsay*). Con ese despertar de los tres miembros, se completa el despertar del cuerpo y solo así puede incorporarse (*hatariy*). Además, este hecho se propone como inminente: “*Yaqañas hatarimunqa / ya pronto se va a incorporar*”; es decir, hay seguridad en que volverá, por lo que solo es cuestión de tiempo, y esa es la idea de Inkarrí: va a volver cuando se complete, lo que está próximo a suceder.

Luego de la incorporación, se presentan dos momentos: uno de preparación y otro de florecimiento. En el primero, se limpia todo lo malo: se destierra la tristeza y se desaparece a la gente mala (*suwakuna*) o a los ladrones. La calificación negativa de este tiempo se extiende a todo el proceso de corrupción, en que el Taytacha (Inkarri) limpiará e instalará los principios andinos (como el *ama suwa* o no robos), para reconstruir una sociedad basada en el trabajo (*llamkay*), donde todos colaboren con la vida y no haya la gente floja que muestra el otro principio: no seas haragán (*ama qella*).

Todo esto crea las condiciones para que aparezcan dos deidades que simbolizan la plena fertilidad: Tata Inti y Pachamama (*allpa*), el padre Sol y la Madre Tierra (ya que *allpa* es otra de las palabras quechuas que nombran a la Tierra), una deidad del *hanaq pacha* o mundo de arriba y otra del mundo de acá o *kay pacha*. Esto unificaría las tres pachas: *kay pacha*, *hanaq pacha* y *ukhu pacha*. Si pensamos que ese dios que despierta está bajo la tierra, entonces vuelve sobre ella en donde el hombre.

Así, el retorno del Taytacha posibilita la salida del padre Sol y la producción de la Madre Tierra. Entendemos que el momento anterior es de oscuridad, del *purun pacha*, sin Sol ni gobierno; pero también es un tiempo de escasez, de carencia, cuando nada pare ni produce, cuando la tierra no da fruto. Todo esto cambia con la llegada del Taytacha (dios/Inkarri), quien no es un dios de la contemplación, sino solidario, que participa, está presente como todas las divinidades andinas. Por ello, él mismo hace producir a la tierra: “*Takllata hapiykullaspas / allpata wachachillanqa* (Agarrando la *taklla* / hará parir la tierra)”. De esta manera, para la producción, para la vida, para el *allin kawsay*, se necesita la presencia tanto del sol como de la tierra; pero también de la firme presencia del pueblo andino, ya que todos intervienen en el proceso de siembra y cosecha del tiempo nuevo, un mundo laborioso donde hombres y dioses crían la vida. Esta traslocación de los tiempos es la ejecución de un *pachakutiy*, porque existe un cambio drástico que va de la oscuridad a la luz, de lo yermo a la producción, de la tristeza a la alegría, del gobierno de los ladrones al tiempo de la honradez. Se instala un mundo de trabajo donde se respetan las normas que conducen a la producción colectiva, lo que crea las condiciones del *allin kawsay* (la buena vida).

## A modo de conclusión

El mito de Inkarrí existe como un hipotexto en los diversos cantos estudiados. Se conserva en lo fundamental la idea de la muerte del inca que, luego de enterrado, va creciendo bajo la tierra y retornará cuando se complete. Este crecimiento se liga con la concepción andina de la muerte: no se muere, sino que se parte para volver, para seguir siendo.

En estas presentaciones de Inkarrí, se muestran dos conceptos que ponen en relación la idea de la unidad y la fragmentación. En ese sentido, la separación es negativa, ya que genera un tiempo de carencia tanto en el cuerpo como en la división de los pueblos. Entonces, cuando el cuerpo esté completo, estará fortalecido para volver; de igual forma, un pueblo que está unido y preparado, puede volver. Así, Inkarrí encarna al pueblo indio que puede enfrentar unido todos los problemas, incluso vencer e instalar un tiempo nuevo. Para ello, debe estar en *yanantin*, acompañado; nunca *chulla*, solitario en su ser y en sus partes. Estar en *yanantin* es estar unido, cuando acompañan todas sus partes, cuando andan bajo un mismo ritmo, tanto en el cuerpo como en el pueblo.

Las formas de retorno de Inkarrí son varias: se puede volver sobre la tierra desde el *ukhu pacha* al *kay pacha*, emerger desde el subsuelo donde se completa; también se puede completar en el mundo de acá, con el aliento de todo lo que existe, pero siempre la *Pachamama* (Madre Tierra) es quien lo protege, lo guarda, lo conserva en el tiempo de oscuridad hasta que se cumpla su proceso de unificación. Ella misma le traslada sus energías y abre sus caminos para el encuentro.

También se puede advertir que Inkarrí puede reorientar su significación. Así, no es un ser, sino que está simbolizado en el pueblo andino migrante que llega a las ciudades principales como Lima. De esta forma, el Inkarrí también puede comprender a varios pueblos (por ejemplo, costa, sierra y selva); es decir, ya no hay una ubicación geográfica o étnica, sino que se extiende a los hombres que viven sometidos y germinan sueños de libertad. Por ello, en los cantos se relacionan varios pueblos.

Todo el cuerpo de Inkarrí simboliza el pueblo indio despedazado por la explotación; pero la parte más significativa es la cabeza. Esta simboliza al inca, quien lidera al pueblo que perdió con su muerte a su orientador. Por eso, en las versiones

de la muerte de Atahualpa, siempre aparece la cabeza separada, como fundamental; luego, con las decapitaciones de los otros incas, se cuelga su cabeza para escarmiento, pero esta empieza a embellecerse. También se representa a la cabeza que crece hacia sus extremidades, como semilla; además, la cabeza como único signo de resistencia, porque es testigo del mundo.

Inkarri se vincula también con la concepción andina de la muerte, en el sentido que los muertos no se entierran, sino que se siembran. De esta forma, son semilla, *mallquis*, tallos que van a crecer, como crece el pueblo cuando se junta, como crece el hombre cuando va en *yanantin* (cuerpo y alma). Esto lo vuelve fuerte para sacudir el mundo. De esta forma, los muertos parten para volver y duermen para despertar.

Este recorrido diacrónico muestra que el pueblo andino aún mantiene viva en la memoria la muerte del inca Atahualpa y Túpac Amaru; asimismo, canta para que retorne y vuelva a instalar el tiempo de la prosperidad, proyecto que se ejecuta con la vuelta (*kutimuy*) del “Inka Rey” o Inkarri (el dios latente). En momentos de grandes crisis, este emerge en medio de la memoria del pueblo. En ese sentido, el huayno también es una memoria, porque registra los acontecimientos del pueblo quechua, aunque estos sean mayormente dolorosos, como una historia del *yawar mayu* (río de sangre). Por ello, el mito de Inkarri no ha muerto, sigue vivo en la memoria del pueblo. Así está en el canto esperanzador de los huaynos quechuas.

## Bibliografía

- Arguedas, José María (2012). *Obra antropológica*. Lima: Horizonte.
- (2005). *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra.
- (1983). *Obras completas [Todas las sangres]*. T.4. Lima: Horizonte.
- Canaviri Vargas, Zenón (2016). “Tupaj Katari”. En Julio Noriega, *Poesía quechua en Bolivia. Antología*. Lima: Pakarina, pp. 408-409.
- Colchado Lucio, Óscar (2013). *El cerco de Lima*. Lima: Penguin Random House.
- (2018). *Rosa Cuchillo*. Lima: Penguin Random House.
- Cornejo Polar, Antonio (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Degregori, Carlos Iván (2013). *Del mito de Inkarri al mito del progreso. Migración y cambios culturales*. Lima: IEP.
- Flores Galindo, Alberto (2010). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los andes*. Lima: El Comercio.
- Gonzales, Odi (2014). *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)*. Lima: Pakarina.
- González Holguín, Diego (1989[1952]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guaman Poma, Felipe (2006). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI.
- CVR - Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Perú*. Lima: CVR.
- Huamán, Carlos (2009). *Lipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos*. Lima: Altazor.
- (2015). *Urpischallay. Trasfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Altazor.
- Huamán López, Carlos (2020). “Tras las huellas del Inkarri”. *Revista Educación* 18, pp. 77-95.
- Lira, Jorge A.; y Mejía Huamán, Mario (2008). *Diccionario quechua-castellano/castellano-quechua*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- López-Baralt, Mercedes (1989). *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía del mundo andino*. La Paz: Hisbol.
- Montoya Rojas, Rodrigo; Montoya Rojas, Luis y Montoya Rojas, Edwin (1998). *Urqukunapa yawarnin. La sangre de los cerros. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú. Wakcha kay. Orfandad*. Tomo 3. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal.

- Murúa, Martín de (1987). *Historia general del Perú*. Madrid: Historia 16, Información y Revistas.
- Omer, Aurélie (2017). “Los elementos narrativos de las fases iniciales del mito de Inkarri”. *Génesis de los dramas del fin del Inca Atahualpa y los mitos de Inkarri. Producciones del reino neo-Inca de Vilcabamba y de sus aliados del Taqui oncoy*, Husson, Jean-Philippe. Lima: Argos, pp.227-263.
- Ossio, Juan M. (2000). “Inkarri y el mesianismo andino”. *El héroe entre el mito y la historia*, Navarrete, Federico y Olivier, Gulhem (coords.). México: Universidad Autónoma de México / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centro Americanos, pp. 181-212.
- Ramos Flores, Edwin. *Wamanipa yawarnin. La sangre del Wamani*. Lima: Yachachisun, 2015.
- Riesco, Laura (2007). *Ximena de dos caminos*. Lima: Peisa.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: La Mirada Salvaje.
- (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Romualdo, Alejandro (1957). “Canto Coral a Tupac Amaru, que es la libertad”. *Antología general de la poesía peruana*, Romualdo, Alejandro y Salazar Bondy, Sebastián. Lima: Librería Internacional del Perú, pp. 886-887.
- Scorza, Manuel (1991). *El jinete insomne*. México: Siglo XXI.
- Scorza, Manuel (1998). *La tumba del relámpago*. México: Siglo XXI.
- Valle de Siles, María Eugenia del (2011). *Historia de la rebelión Tupac Catari*. La Paz: Plural.
- Villena Villegas, Fernando (2009). *Sonqo rimarej. Decires del corazón*. La Paz: Plural.
- Walker, Charles (2020). *La rebelión de Túpac Amaru*. Lima: IEP.
- Warak'a, Kilku (1955). *Taki parwa*. Cusco: Garcilaso.
- Warak'a, Kilku (1980). *Qori hamanaq'ay*, Cusco: Instituto Nacional de Cultura Región Cusco.