

# ENTRE ATAHUALPA Y SAN JUAN: ASPECTOS SORPRENDENTES DEL MESTIZAJE LITERARIO EN HISPANOAMÉRICA

## Resumen

La "Elegía por la muerte de Atahualpa", "Apu Inka Atawallpaman", ha sido estudiada desde varias perspectivas sobremanera interesantes. Entre ellas, se ha destacado su carácter mestizo por seguir, entre otras cosas, estructuras que la acercan develadamente a la literatura europea. Sin embargo, el poema contiene elementos que nos sugieren una posible influencia, a todas luces, sobrecogedora, entre esta elegía quechua y el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz. A través de símbolos como los ojos lumínicos, la paloma gimiente y el venado, y, más importante aún, sus significaciones profundas, estudiaremos los paralelos que se desprenden de estos dos poemas, por otra parte tan disímiles. De esta manera, intentaremos subrayar el mestizaje literario que encierra este bellissimo poema, cuyo mensaje, irrecusablemente identificado con la voz silenciada del pueblo quechua, nos muestra aleccionadoramente que culturas en pugna se abrazan en la poesía.

Palabras clave: mestizaje literario, Atahualpa, San Juan de la Cruz, motivos poéticos, influencias

## Abstract

The elegy "To the All-Powerful Inka Atawallpa", "Apu Inka Atawallpaman", has been studied from various very interesting perspectives. Amongst them, its hybrid nature has been pointed out because, among other things, it follows a structure which revealingly draws it near European Literature. Nevertheless, the poem contains elements which suggest a possible influence between this Kechuan elegy and Saint John of the Cross' "Cántico espiritual". Through symbols such as the luminous eyes, the grieving dove and the deer, as well as, and still more importantly, their profound meanings, we will study the parallels that can be traced between these two poems, which, on the other hand, are so dissimilar. For that matter, we will try to underline the literary hybridness.

Keywords: literary hybridness, Atahualpa, Saint John of the Cross, poetic motifs, influences

La elegía quechua por la muerte del todopoderoso Inca Atahualpa, “*Apu Inka Atawallpaman*”, ha sido estudiada desde varias perspectivas. Este poema anónimo, cuya datación precisa no ha sido fijada aún,<sup>1</sup> se sirve del mito de Inkarrí en que la esperanza mesiánica de la “resurrección” del Inka Rey logrará “restaurar el orden perfecto del tiempo primordial”<sup>2</sup> perdido tras la conquista española. Sin embargo, éste, según subraya Mercedes López-Baralt “no es puro mito, sino un poema mítico”.<sup>3</sup> Las implicaciones de esta aseveración nos llevan a nuestro presente estudio; la poesía es capaz de jugar con los motivos en los que se basa entremezclándolos con motivos ajenos y creando sentidos aleatorios.

A pesar de haber sido escrita en quechua, esta elegía se instala, como han percibido atinadamente M. López-Baralt y José María Arguedas, en la tradición occidental. Su estructura métrica y su rima comprueban este argumento: “el poema sigue un patrón métrico occidental, el pie quebrado de las *Coplas* de Manrique”.<sup>4</sup> En este sentido, ambos críticos coinciden al comentar que en el poema que nos ocupa se evidencia un nivel de aculturación que hace de éste un texto mestizo<sup>5</sup>: “La obvia aculturación del poeta anónimo—evidente en su nivel de alfabetismo, en la forma métrica de la elegía, y en la voluntad de purismo lingüístico— hace que su esfuerzo sea una reacción consciente, intelectual e individual de un tema importante de la tradición oral andina”.<sup>6</sup> Asimismo, la estudiosa reconoce la similitud que existe entre la imagen de Cristo y la de Atahualpa en su sentido mesiánico:

Como elegía, termina con la típica consolación de los textos cristianos del género (aunque aquí el *ubi sunt* se convierte en *ubi vadis*). La figura de Atahualpa se asemeja a la de Cristo, ya que la salvación colectiva depende de su resurrección. Hay pasajes que nos recuerdan la Pasión, según las Sagradas Escrituras: la muerte injusta y el abandono de quien lo ha dado todo (estrofa XVII), la repartición de sus pertenencias (XX), la convulsión de la naturaleza (III, VI, VII, VIII).<sup>7</sup>

Proponemos aún más claves de mestizaje literario que veremos enseguida, no sin antes hacernos eco del *caveat* que, con aleccionadora humildad, plantea la consagrada crítica: “Es realmente difícil discernir hasta qué punto se trata de

<sup>1</sup> Mercedes López-Baralt propone que haya sido escrita hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, rebatiendo así las fechas propuestas por Arguedas y Lara. Para un comentario pormenorizado refiero al lector al libro de ésta citado en la bibliografía.

<sup>2</sup> López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987; p. 61.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 65.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>5</sup> Es este mismo argumento uno de los que convence a M. López-Baralt de que no es posible que se trate de un poema tan temprano como propone Arguedas (siglo XVI).

<sup>6</sup> López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987, p. 66.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 83.

arquetipos o mitemas universales, o de una posible influencia cristiana en el *Apu Inka Atawallpaman*".<sup>8</sup> A fin de cuentas, ya lo dejó dicho la estudiosa al reconocer que "aún hay mucho que decir sobre el carácter culturalmente mestizo de *Apu Inka Atawallpaman*".<sup>9</sup> Por medio de este estudio desearíamos hacer una contribución, por pequeña que fuese, al *corpus* de textos que pueden haber servido de base para la composición de esta joya literaria. Por descabellado que parezca, pretendemos leer el poema quechua a la luz de sus semejanzas con textos que, a primera vista, resultan extraordinariamente disímiles, pero que vistos con detenimiento trabajan algunos motivos poéticos de manera similar.

La elegía por la muerte de Atahualpa, envuelta en las sombras de la opacidad que la contiene, y coronada, desde su comienzo, por el poderosísimo símbolo del arco iris negro, se sume en el luto que la caracteriza. Nada más lejano de la luminosidad extática con que San Juan de la Cruz celebra la unión mística. El tono de ambos textos parecería antitético; sin embargo, debemos comenzar por mirar más de cerca ambos poemas. Mientras "*Apu Inka Atawallpaman*" comienza en la más oscura pena del "dolor inacabable", su mismísima esencia se debe a la esperanza de la recuperación del orden perdido. Por otro lado, la celebración del éxtasis místico no comienza sino luego de la búsqueda que emprende con urgencia la esposa del "Cántico espiritual" en las primeras liras que abren el poema. El "centro de gravedad" que propone Luce López-Baralt en el texto juancruciano va precedido de varias estrofas<sup>10</sup> que debemos ver con detenimiento. Si comenzáramos por ver la elegía en su totalidad, podemos percatarnos enseguida de que la opacidad opaca que se perfila desde el comienzo, representada súbitamente en el momento en que se alza en el cielo el arco iris negro, ya supone una reveladora paradoja. Mercedes López-Baralt ha visto que el símbolo contiene en sí la unión de dos opuestos:

Volviendo a la elegía, podemos notar que literalmente el arco iris es la primera señal de una naturaleza fuera de sí, desbocada, ya que encarna la anomalía al vincular dos términos opuestos: el arco iris (luz) y el negro (ausencia de luz). La imagen que resulta es tan poderosa como desconcertante debido a la carencia de un referente real (luz oscura).<sup>11</sup>

El juego de contrarios, oscuridad/luz, apunta enseguida a la *coincidentia oppositorum* de que se sirven los textos místicos: el "sol de medianoche" que

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 82.

<sup>10</sup> No precisamos el número de estrofas ya que, al igual que Luce López-Baralt en su texto más reciente sobre la poesía sanjuanística, preferimos añadir a las liras que conforman el CA (diez en total antes de la lira de unión), la undécima que figura en la redacción del CB.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 59. La estudiosa, en su libro, hace un resumen muy útil de la utilización de la imagen del arco iris en la cultura andina relacionándolo con la ruptura de la mediación armónica entre el cielo y la tierra que propone la falta de luz del fenómeno celeste y la muerte de Atahualpa, cuyo rol, para sus súbditos, era el mismo. Sin embargo, si estudiamos el símbolo textualmente, lograremos ampliar su espectro.

ha sido tan prolífico como metáfora de la simultaneidad.<sup>12</sup> Y, sin embargo, este no será necesariamente el punto de vista que adoptaremos para estudiar el signo que tenemos de frente. En el texto que nos ocupa esta metáfora podría simbolizar, más bien, —entre otras cosas— la luz que ha sido apagada. Para Mercedes López-Baralt es una “metáfora de desarticulación cultural”<sup>13</sup> en que se ha dado una ruptura entre el mediador del cielo y la tierra: “el arco iris de la elegía es la transformación de la decapitación de Atahualpa, las dos caras de una sola metáfora de disrupción cultural”.<sup>14</sup> La oscuridad que representa la negrura del arco del cielo la vemos repetida en la bellísima metáfora de los ojos plúmbeos del Inca: “Cuentan que ya se vuelven de plomo los ojos de sol/ del gran Inca” (estrofa V).<sup>15</sup> Los ojos de Atahualpa se equiparan al sol, imagen que más allá de las asociaciones entre el Inca y su padre, nos remite a la mismísima razón por la cual el arco iris tiene que ser negro. La misma descripción de la muerte horrida de Atahualpa lo evidencia: “y muriéndote en Cajamarca,/ te extingues” (estrofa XVII); ¿qué es extinguirse sino apagar la luz? Si la luz de los ojos/ soles se ha apagado, escondiéndose en el eclipse que oscurece al astro celeste —“El sol, palideciendo, anochece/ —otra señal— y amortaja a Atahualpa” (estrofa III), y, extinguiéndose, cabe inferir que el arco iris no pueda brillar en su policromía usual de luz. La Real Academia Española de la Lengua<sup>16</sup> define al iris como “arco de colores que a veces se forma en las nubes cuando el Sol, y a veces la Luna, a espaldas del espectador, refracta y refleja su luz en la lluvia”. Las propiedades del fenómeno celeste podrán restituirse cuando se restituya la luz en el sol/ojos y, esto sólo será posible cuando vuelvan a resplandecer las iridiscientes esferas del gran Inca. La noche atraviesa la elegía, y, al igual que el eclipse amortajador de la tercera estrofa, los ojos de Inkarrí pierden su naturaleza, la luz que los caracteriza: “ya se

<sup>12</sup> Asimismo, la relación oscuridad/ luz nos remite necesariamente al Barroco. Pensemos por ejemplo en Góngora o su admirador, Calderón de la Barca, en el plano literario, y en Velázquez en el plano pictórico.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 60.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 84.

<sup>15</sup> Aunque manejamos varias versiones de la traducción del poema, citamos del texto traducido por Donald Solá y Mercedes López-Baralt en *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987, ya que entendemos que es más poderoso en el manejo de los símbolos. Diferimos respetuosamente de ella cuando apunta que la versión de Arguedas resulta más poética: “En cuanto a la traducción al castellano, reconocemos que la versión de Arguedas —poeta a fin de cuentas— es estéticamente superior. Sólo hemos querido proponer una traducción más fiel”, *op. cit.*, pp. 81-2. A fin de simplificar la lectura, hemos puesto los números de la estrofa entre paréntesis luego de las citas, e incluimos un apéndice con la elegía. Permítasenos reconocer, de otra parte, que dado nuestro desconocimiento del quechua, nos aproximaremos al texto poético de acuerdo a las traducciones que aparecen en Farfán, J.M. (ed.) *Apu Inca Atawallpaman. Elegía quechua de autor desconocido*. Traducción de José María Arguedas, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva (eds.). Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1955, y en Meneses, Teodoro L. (ed.) *Apu Inca Atahualpaman: Elegía quechua de autor desconocido*. Lima: Publicaciones del Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos, 1957, y, en el ya citado libro de M. López-Baralt.

<sup>16</sup> En adelante RAE.

apaga en tus ojos/ la luz,/ tu mirada de intensa estrella” (estrofa XVIII). Sol eclipsado, ojos extintos; sol y ojos equiparados para sostener la lobreguez del arco celeste. En última instancia, sólo un sol opacado podría reflejar un arco iris negro. Para Mercedes López-Baralt la elegía expresa “la muerte del Inca metonímicamente [...] como la pérdida de la visión o luz”.<sup>17</sup> Dicha pérdida de la luz en los ojos de Atahualpa ya, de por sí, implica, como hemos visto, el oscurecimiento del sol. Por lo tanto, al quedar los ojos apagados como consecuencia de la muerte del Inca, y, por consiguiente, el sol —contenido en los ojos de él— el arco iris tiene que ser negro. El negro no puede reflejar ningún color; es la ausencia de luz.

El poeta reconoce la fuerza de su símbolo y lo traspasa al final del poema; la voz poética, empleando los imperativos que denuncian su urgencia, pide a su salvador que abra los ojos. Dicho de otro modo, que destruya las sombras en que se han sumido: “Tus dulces ojos que lanzan dardos de luz,/ ven y ábrelos” (estrofa XXIII). Pero la intuición del poeta es muy poderosa. No sólo pide al Inca que abra los ojos, sino que los describe como flechas que desgarrarán la oscuridad.

La metáfora de los ojos lumínicos comparados con el astro rey nos dispara enseguida a la poesía occidental. Como dijéramos, más allá de la asociación obligatoria entre Atahualpa y su padre, el Sol, el poeta pudo haber tenido gravitando en su mente muchas de las instancias en que esta metáfora ha sido utilizada. El sol ha sido comparado a los ojos innumerables veces como para detenernos a examinarlo en el poema que nos ocupa. Sin embargo, las consecuencias que tiene esta imagen en la elegía sí pueden llevarnos a estudiarlas con detenimiento. Permítasenos recordar aquí un caso similar en que la pena ante la muerte se asocia a la oscuridad que se alza frente a la ausencia de luz que supone la pérdida. Nemoroso, en la *Égloga I* vive “ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa”.<sup>18</sup> Y es que las tinieblas se han apoderado de su mundo para sumirlo en la noche eterna:

Como al partir del sol la sombra crece,  
y en cayendo su rayo *se levanta*  
*la negra escuridad que el mundo cubre,*  
de do viene el temor que nos espanta,  
y la medrosa forma en que se ofrece  
aquella que la noche nos encubre,  
*hasta que el sol descubre,*  
*su luz pura y hermosa;*  
tal es la tenebrosa  
noche de tu partir, en *que he quedado*  
*de sombra y de temor atormentado,*

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 63.

<sup>18</sup> Vega, Garcilaso de la. *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell. Madrid: Cátedra, 1989. Verso 295.

hasta que muerte el tiempo determine  
 que *a ver el deseado*  
*sol de tu clara vista me encamine.*<sup>19</sup>

La oscuridad que se “levanta” en la égloga, al igual que el arco iris negro que se “alza” en la elegía, sólo serán destruidos por la vista soleada, tanto de Elisa, como de Atahualpa. Asimismo, el hecho de que en la elegía los ojos lancen dardos nos hace recordar irremediablemente algo que, dada la destreza del desconocido autor, no resulta tan descabellado proponer. Ya Petrarca describe los ojos de *Madonna Laura* como rayos de luz: “così costei, ch'è tra le donne un sole./ in me movendo de' bei occhi i rai/ crìa d'amor penseri” [“así ésta, que entre las mujeres es un sol, moviendo hacia mí los rayos de los bellos ojos, cría en mí pensamientos de amor”].<sup>20</sup> Pero, además de ser rayos, los ojos de Laura serán las saetas que sorprenden al amante:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro  
 per la pietà del suo fattore i rai,  
 quando i' fui preso, et non me ne guardai,  
 ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi pareo da far riparo  
 contra colpi d'Amor: però m'andai  
 secur, senza sospetto; onde i miei guai  
 nel commune dolor s'incominciaro.

Trovommi Amor del tutto disarmato  
 et aperta la via per gli occhi al core,  
 che di lagrime son fatti uscio et varco:

però al mio parer non li fu honore  
 ferir me de saetta in quello stato,  
 a voi armata non mostrar pur l'arco.<sup>21</sup>

Sirvan estos dos ejemplos para evidenciar las múltiples veces en que Petrarca crea la equivalencia entre ojos/ saetas. Sin embargo, nos parece que la manera en que San Juan de la Cruz trabaja el símbolo lo acerca más a la elegía. Gracias a los estudios de Luce López-Baralt, el poema juancruciano, sin perder el bellissimo misterio que lo caracteriza, resulta más cercano. A partir de su análisis comprendemos mejor los “dislates” —como los llamara el mismo santo en el “Prólogo” a su “Cántico espiritual”<sup>22</sup>— que caracterizan su texto. Así

<sup>19</sup> *Ibid.*, versos 310-323. El subrayado es mío

<sup>20</sup> Petrarca, Francisco. *Cancionero I*. Edición bilingüe de Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra, 1989. Soneto IX. La traducción es nuestra.

<sup>21</sup> *Op. cit.* Soneto III.

<sup>22</sup> Referimos al lector a la edición que manejamos en este estudio: López-Baralt, Luce y Eulogio Pacho, eds. *Obra completa* de San Juan de la Cruz. 2 Vols. Madrid: Alianza Editorial, 1991. Al igual que en el caso de la elegía, nos referiremos a las liras del poema juancruciano y no a la página en que

pues, podemos resumir algunos de sus argumentos principales. La amada busca al Amado fuera de sí por paisajes oníricos que apuntan a su estado alterado de conciencia hasta que, detenida frente a la fuente anochecida que le sirve de espejo, ve los ojos del Amado en su interior. De ahí en adelante celebra la unión transformante. Si volvemos un poco atrás en el poema, encontramos la queja ante la ausencia del Amado repetida incesantemente durante varias estrofas. En la lira octava la esposa del “Cántico” se preguntará: “Mas ¿cómo perseveras,/ ¡oh vida!, no viviendo donde vives,/ y haciendo porque mueras/ las flechas que recibes/ de lo que del Amado en ti concibes?”. Esas flechas están en el interior de ella, en las mismas entrañas que contienen los ojos del Amado. Pero aún, más allá de estas coincidencias con la elegía, se encuentra algo más profundo. “*Apu Inka Atawallpaman*” propone que el pueblo que clama la vuelta de Atahualpa ha quedado ciego, sin luz, sumido en la oscuridad —como el Inca mismo—, porque él, que era su luz, se ha extinguido. “El poema insiste en vincular la muerte del Inca —metonímicamente expresada como la pérdida de la visión o luz— con el eclipse que marca el colapso del Tawantinsuyo.”<sup>23</sup> Parecería que sólo cuando sus ojos puedan lanzar los “dardos” lumínicos podrán ellos volver a ver. De una manera muy similar, la protagonista poemática juanucruciana reclamará a su Amado:

Apaga mis enojos,  
 pues que ninguno basta a deshacellos,  
 y véante mis ojos,  
 pues eres lumbre de ellos,  
 y sólo para ti quiero tenellos.

No sólo resulta curioso que ambos poetas utilicen imperativos para su reclamo, sino que el mensaje que se desprende de ambos textos puede parecerse. San Juan comenta en su prosa explicativa de su poema mayor:

Demás de que Dios es lumbre sobrenatural de los ojos del alma, sin la cual está en tinieblas, llámala ella aquí por afición lumbre de sus ojos, al modo que el amante suele llamar al que ama lumbre de sus ojos, para mostrar la afición que le tiene. [...] porque la lumbre del cielo es el Hijo de Dios, según dice San Juan (Ap. 21, 23), diciendo: *La ciudad celestial no tiene necesidad de sol ni de luna que luzcan en ella, porque la claridad de Dios la alumbrá, y la lucerna de ella es el Cordero.*

En lo cual quiere el alma obligar al esposo a que la deje ver esta lumbre de sus ojos, [...] porque, no teniendo otra, estará en tinieblas [...] <sup>24</sup>

---

se encuentran en esta edición para que el lector pueda encontrar la referencia en cualquier versión que consulte.

<sup>23</sup> López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987; p. 63.

<sup>24</sup> CB 10, 8-9.

Sólo a través de la “lumbre” que disparan los ojos, tanto de Atahualpa, como del Esposo del “Cántico” es que podrán volver a verse realizados los deseos de quienes lo piden: en el caso de la amada juancruciana, ella podrá ver al Amado y lograr la ansiada unión, en el caso del Tawantinsuyo, el pueblo podrá reconfortarse en la dicha perdida y unirse a su líder. Tanto la amada juancruciana como el pueblo quechua podrán recuperar la luz —la “lumbre”— que sólo se encuentra en los ojos. Así pues, la esperanza mesiánica se construye en la elegía sobre la base de la restitución de la luz contenida en los ojos de Atahualpa. La última estrofa clama la unión de cabeza y cuerpo, tal como en el mito de Inkarrí. Los ojos sirven de sinécdoque de la cabeza, y las manos, a su vez, representan sinecdóquicamente el cuerpo: “Tus ojos que lanzan dardos de luz,/ ven y ábrelos;/ tus manos dadivosas;/ ven y extiéndelas”. Restituida la luz, unidos cabeza y cuerpo, se llevará a cabo la promesa mítica que reconfortará al pueblo. No obstante, como hemos visto, es sólo mediante la luz ocular que éste podrá transgredir las tinieblas en que se envuelven sus súbditos.

La unión entre la cabeza y el cuerpo es un elemento esencial dentro del mito de Inkarrí, como subraya Mercedes López-Baralt. La estudiosa nos muestra cómo a pesar de haber muerto por vías diferentes —Atahualpa estrangulado en 1533 y Tupac Amaru decapitado en 1572— la tradición fundió ambas figuras, ya que la metáfora de desarticulación y ruptura encuentra una representación mucho más dúctil en la separación entre cabeza y cuerpo: “Así pues, en la memoria colectiva andina la historia fue modificada para dar lugar a la conceptualización simbólica del mito de Inkarrí, que predice el regreso del Inca cuando de su cabeza, enterrada, crezca un cuerpo”.<sup>25</sup> No obstante, hemos visto cómo el poema privilegia más la recuperación de la luz de los ojos del rey. Sin embargo, la separación cabeza/ cuerpo se hace latente en la elegía de manera metafórica para simbolizar, como propone M. López-Baralt, no sólo la desarticulación cultural, sino también la escisión del pueblo (cuerpo) y de su líder (cabeza):

El sustantivo quechua *raki* (también el verbo: *rakiy*) significa la división o distribución de cosas y la separación de personas. Este concepto permea el complejo metafórico de la elegía. El arco iris negro divide la tierra del cielo de la misma forma que la decapitación separa la cabeza del Inca (que simboliza el Sol) de su cuerpo (la Coya como la madre tierra, y el pueblo quechua). Las imágenes de disrupción se desencadenan a partir de esta doble metáfora seminal. [...] la decapitación de Atahualpa crea un estado general de *aqoyraki*: separación infinita o interminable. El pueblo separado de su cabeza, sufre con el corazón herido. La Coya está mortalmente desgarrada porque Atahualpa ha sido arrancado de su corazón. El narrador utiliza una poderosa metáfora basada en tres imágenes de ruptura para describir el dolor de la Coya: un corazón destrozado por la ruptura de la separación infinita.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 63.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 64-5.

La separación entre el cuerpo/pueblo y la cabeza/rey se hace latente en el poema a partir de varias asociaciones metafóricas. Mercedes López-Baralt nos muestra cómo “[d]entro del culto a la cabeza, la sangre que surge de una decapitación abona la tierra lo mismo que la lluvia”.<sup>27</sup> Es interesante, pues, que, ya que la sangre del Inca se ha coagulado —que no es sino solidificarse, y, la solidificación de un líquido se logra al congelarlo— (“Ya se coagula en tus venas/ la sangre” —estrofa XVIII—), lo que caiga del cielo sea granizo. El granizo, según la RAE es “agua congelada que desciende con violencia de las nubes”. Recordemos que, asimismo, el corazón del Inca Rey se ha congelado: “ya se hiela el noble corazón/ de Atahualpa” (estrofa V). Esto remite enseguida a la hipótesis de M. López-Baralt sobre la mediación que representa Atahualpa entre el cielo y la tierra. Su cuerpo que se está helando debajo de la tierra, se manifiesta en un fenómeno celeste de agua congelada: el granizo. La sangre se ha solidificado, al igual que la lluvia. Sin embargo, la sangre jugará un papel importante como hilo conductor de la fusión entre Atahualpa y su pueblo como cabeza-cuerpo. De la decapitación del Inca resulta un río de sangre que se bifurca:

Dicen que su amada cabeza ya la ha cortado  
el enemigo atroz;  
y que un río de sangre ya fluye  
bifurcándose por todas partes.  
[...] (estrofa IV)

La estrofa V anuncia el llanto del pueblo: “dicen que las cuatro regiones ya lo lloran,/ gimiendo sin cesar”. Pero es este mismo llanto el que fluirá junto al río de sangre, fundiéndose con él:

[...]  
también brama el río de dolor,  
hinchándose,  
y entremezclándose  
con las lágrimas. (estrofa VIII)

El río de sangre que se ha bifurcado por todas partes se mezcla necesariamente con el río de llanto que brota del pueblo. El pueblo es parte metafórica de Atahualpa, que ahora se encuentra con sus miembros desunidos, como ellos. Lloran, dispersos, como si se hubieran bifurcado, cual sucede al río de sangre. Atahualpa derramó su sangre que se bifurcó en cuanto a la separación de su pueblo.

¿Permitirá tu corazón,  
poderoso Inca,  
que estemos completamente perdidos,  
desunidos,  
dispersos [...]? (estrofa XXII)

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 59.

Asimismo, la Madre Coya, asociada al pueblo (por ser ambos cuerpo), derrama “lágrimas [que] corren en torrentes”. La RAE define torrentes como: “corriente o avenida impetuosa de aguas que sobreviene en tiempos de muchas lluvias”. Habíamos visto cómo la sangre de la decapitación sirve de abono a la tierra, labor que ordinariamente pertenece a la lluvia, y que esa misma sangre se ha bifurcado por todas partes, al igual que los torrentes lacrimosos de la Madre Coya. Sin embargo, hay aún otra acepción que recoge el diccionario de la RAE para torrentes, y que resulta reveladora: “Curso de la sangre en el aparato circulatorio”. Por lo tanto, las lágrimas de la amada son como lluvia y como sangre, que, asimismo, se funden en el curso de este río que ha logrado desentrañar la idea de que Atahualpa y su pueblo son uno, pero que ahora andan dispersos hasta que éste logre consolidarse completamente con ellos. La ausencia de luz en los ojos del Inca igualmente apunta a la dispersión de su pueblo que ha quedado sumido en la oscuridad y en la ceguera. “El poema insiste en vincular la muerte del Inca —metonímicamente expresada como la pérdida de la visión o luz— con el eclipse que marca el colapso del Tawantinsuyo.”<sup>28</sup> Cuando el Inca abra sus ojos de luz hiriente se completará la unión. En el mito, la conjunción entre ambas partes del cuerpo supone la vuelta de Atahualpa. El poema se hace eco de éste.

De manera que el Inca no sólo abrirá sus ojos para mirar a su pueblo y extenderá sus manos para bendecirlo o acogerlo, sino que *vendrá a él* a realizar estas acciones que dan el fundamento de la esperanza de su regreso definitivo. [...]

El Inca responde a la súplica de los suyos, y a la vez que sus ojos van recobrando su calidad solar, el arco iris negro se exorciza. El Inca recupera el movimiento, pues su cuerpo está otra vez completo, y sus brazos extendidos son el puente que tiende sobre la brecha que lo separa de su pueblo. Cielo y tierra se han reconciliado: la vida triunfa sobre la muerte [...].<sup>29</sup>

Aunque no de manera tan explícita como en el mito, esta consolidación se da en el poema de manera sinecdótica (ojos-cabeza, manos-cuerpo). Ya dijimos que la petición de que Atahualpa abra sus ojos y extienda sus manos presupone dicha unión. Las tinieblas se disipan y el pueblo recobra su luz. Los ojos y las manos se han encontrado. El cerco está completo.

De otra parte, sería interesante recordar que abrir los ojos supone un nacimiento; en este caso el renacer del orden, la vuelta de Atahualpa. Asimismo, el resurgir de entre la tierra, metáfora del útero materno, implica un renacer.

El descenso de Inkarrí a las entrañas de la tierra tiene todas las connotaciones míticas de una preparación para el renacimiento. Es un caso típico de *regressus ad uterum* [...]

<sup>28</sup> López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987; p. 63.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 66.

La liminalidad de Inkarrí comparte el simbolismo de los ritos de paso de *regressus ad uterum* que describe Eliade: 1) Inkarrí desciende a la matriz de la *pachamama* o madre tierra, 2) su existencia subterránea es transitoria y se caracteriza a la vez por 3) el caos-noche y 4) la germinación, que son las dos condiciones que deben preceder a 5) la creación-salida del sol o renacimiento.<sup>30</sup>

Recordemos que parir es dar a luz. Sin embargo, en el renacer poemático del Inca está implicada la consolidación de la unión entre Atahualpa y los suyos.

En el caso del “Cántico espiritual” la unión de los esposos se materializa en el semblante argénteo e iridesciente de la fuente que borra las siluetas y refleja los ojos de ambos. “La Amada se ha transformado, pues, en el Amado gracias a la magia proteica de la fuente que encierra, como las alfaguaras suffies, una mirada auto-contemplativa.”<sup>31</sup> Sin embargo, el que la unión se dé precisamente en una fuente podría ser muy revelador, dado que ésta implicará también un renacimiento:

El concepto de una fuente está [...] también asociado con el origen o nacimiento de algo: en este caso, salta a la vista que la protagonista poemática del “Cántico” [...] ha “nacido” a su ser más auténtico al mirarse en las aguas, mientras que el Amado a su vez acaba de encontrar su infinita imagen reflejada o “nacida” de súbito en las profundas cavernas acusadas de la identidad última de su rendida enamorada. Ha comenzado, pues, la vida compartida y el desposorio (aquí, espiritual), que los antiguos sefarditas asociaban precisamente a una fuente.<sup>32</sup>

Curioso resulta, entonces, que ambas uniones —la de los enamorados espirituales del “Cántico”, y la del pueblo quechua y su rey (cuerpo/ cabeza)— impliquen un tipo de renacimiento, y que éste se exprese a través de la mirada lumínica de los ojos hallados en las tinieblas. No olvidemos que para que la fuente del “Cántico” sea plateada tiene que ser noche como nos enseña Luce López-Baralt, y los ojos guardan un papel importantísimo en el alcance de la unión. Serán éstos los orbes de luz que sorprenderán a la esposa sanjuanística.

De otra parte, a pesar de que aún las asociaciones que hemos hecho entre la poesía juancruciana y la elegía quechua no necesariamente apuntan a una influencia intertextual directa, sino que podrían verse como coincidencias poéticas entre dos grandes autores, debemos reconocer que el poema que nos ocupa consta aún de dos elementos que, tomados como una unidad, parecerían menos fortuitos. La décima estrofa de la elegía alude al sufrimiento por la muerte de Atahualpa comparado con la pena que, tanto la paloma, como el venado, sienten por perder a sus amados. Este detalle podría pasar desapercibido dado que la alusión parecería pasajera. Sin embargo, vuelve a surgir la paloma en el poema en la decimonovena estrofa. Luce López-Baralt nos recuerda que “[l]a

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>31</sup> López-Baralt, Luce. *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 1998; p. 50.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 53.

paloma en particular está relacionada [...] con el amor humano desde antiguo”<sup>33</sup> y que “esto ha sido así, en efecto, desde la época mesopotámica hasta la era moderna”.<sup>34</sup> Ésta ha sido “relacionada con la mansedumbre y la lealtad afectiva en [...muchas] tradiciones literarias”.<sup>35</sup> Es por esta misma razón que podríamos vernos tentados a obviar un comentario de este recurso poético. No obstante, olfateamos algunas semejanzas que precisan comentario. Ya hemos dicho que los estudios de Luce López-Baralt nos han revelado muchísimos de los misterios juancrucianos, sin restarle ni un ápice de su extraordinaria fuerza poética, antes bien, añadiéndole cualidades asombrosas que nos llevan a una admiración cada vez más profunda. La paloma, en la poesía sanjuanística, es uno de los felices préstamos que hiciera el monje carmelita de su tan amado texto, el *Cantar de los cantares*. Como apunta L. López-Baralt: “no se nos debe ocultar que en el epitalamio salomónico que San Juan sigue tan de cerca los esposos se intercambian los epítetos de ‘paloma’ y de ‘ciervo’”.<sup>36</sup> El simbolismo de la paloma en el “Cántico espiritual” funciona a varios niveles. Sin embargo, nos interesa destacar la relación que se establece entre esta ave y la amada, tanto en la elegía, como en el texto del santo poeta. El célebre poema juancruciano abre con el reclamo de la amada gimiente:

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido. (estrofa I)

Pero esta amada gimiente deviene paloma, o, mejor dicho, es paloma. Recordemos cómo el esposo sanjuanístico apostrofa a su enamorada por primera vez en el poema llamándola paloma: “Vuélvete, paloma”. Por lo tanto, podríamos decir que estamos, en principio, ante una paloma gimiente. Curioso resulta entonces que este gemido de la paloma se repita en la elegía:

Gime, sufre, camina, corre  
tu palomita;  
delirante, delirante, padece, llora  
tu amada,  
corazón desgarrado  
por la ruptura de la separación infinita. (estrofa XIX)

La amada del poema quechua se equipara a una paloma delirante que gime y que, de paso, pregunta a su amado: “¿Adónde te vas, perdiéndote/ de mis

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 63.

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> *Ibíd.*

ojos”<sup>37</sup> (XV). Las implicaciones de esta pregunta en San Juan son muy importantes, ya que:

El alma en vuelo místico es representada por una paloma en innumerables textos extáticos musulmanes [...]. Pero lo más conmovedor es que lo que pregunta ansiosa el ave islámica constituye justamente un anhelante “¿adónde?, ¿adónde?” que dirige a su Amado perdido. Abrimos el *Diván del Sol de Tabriz* del persa Yalaludin Rumi y escuchamos en seguida el onomatopéyico “¿ku ku?” de la paloma mística que no quiere decir otra cosa que “¿adónde?, ¿adónde?”: “¿Por cuánto tiempo cantaremos, como una paloma que busca el camino, “*Ku ku* (¿Adónde, adónde?).”<sup>38</sup>

A pesar de que en la elegía el tratamiento no es el mismo, ni sus consecuencias, no deja de ser interesante que el anónimo poeta quechua utilice exactamente el mismo reclamo de búsqueda ante el amado. Asimismo, los ojos juegan aquí un papel muy importante para entender las implicaciones de este comentario. En San Juan de la Cruz la paloma es ojos y es fuente para significar la unión extática de los esposos, como muestra L. López-Baralt: “la ‘paloma’ [...] justamente por haberse transmutado en *paloma*, *es* también los *ojos* que la hacen salir de sí [...] no es que la paloma se ‘parezca’ a estos ojos, es que *es* estos ojos”.<sup>39</sup> Conjuntamente, “[l]as identidades y los espacios se han borrado en la fuente transmutadora que refleja (o que *es* a la vez) los ojos/palomas”.<sup>40</sup> Por lo tanto, los ojos son el vehículo mediante el cual la esposa del “Cántico” reconoce que su identidad se ha fundido en el Amado a través del descubrimiento que halla jubilosa frente a la fuente resplandeciente. Si bien reconocemos no ser éste el caso de la elegía, no deja de asombrarnos que el poeta anónimo haya empleado la pregunta espacial, la paloma y los ojos, en los momentos en que interviene la figura de la amada. Y es que nos resulta muy sugestiva la intuición profunda de nuestro desconocido autor, quien, si no tuvo la influencia directa de San Juan de la Cruz, adivinó cosas muy semejantes.

A través de nuestro comentario hemos subrayado incesantemente la importancia que tienen los ojos de Atahualpa en la elegía. Antes sugerimos que, por medio de una bellísima sinécdoque, la cabeza del Inca son los ojos. Asimismo, siguiendo a Mercedes López-Baralt, la cabeza, a su vez, representa al fenecido rey amado. Si los ojos simbolizan sinécdoquicamente la cabeza, y la cabeza funciona metonímicamente como el Inca, permítasenos entonces concluir por medio de este silogismo que los ojos son el Inca mismo. Además, si recordamos

<sup>37</sup> Hemos consultado varias traducciones hechas del original quechua a la elegía (Meneses, Farfán, Lara, Arguedas, y López-Baralt/ Solá). En la mayoría la pregunta “*mayta*” se construye como “¿adónde?” con las únicas excepciones de Farfán y Lara que traducen “¿dónde?”. Asimismo, agradecemos la gentileza de nuestro amigo Juan Ayala, amauta quechua, quien, con sobrada paciencia nos ayudó con algunos términos de su lengua, confirmandonos la traducción propuesta.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 66.

que la Madre Coya sufre por no encontrar a su amado en sus ojos (especialmente por su pregunta espacial), y que, para poder fundirse con él y recuperar la luz es necesario recuperar la vista de éste, entonces comprendemos mejor cuánto se asemejan ambos discursos. En el poema del monje carmelita la paloma es los ojos del Amado, que son, a su vez, ella misma. En la elegía, la paloma gimiente (Madre Coya) sufre la ausencia de su amado por la desaparición del objeto en su foco ocular. Su ceguera —¿“Adónde te vas, perdiéndote/ de mis ojos”? (XV)— se manifiesta porque se le ha perdido de sus ojos el objeto amado; los ojos de Atahualpa ya no brillan. Ambos están ciegos. De otra parte, debemos señalar que la voz unísona del pueblo que reclama a Atahualpa su regreso se lamenta del no “tener a quién o a dónde volvernos” (XXII). Al igual que la paloma, increpan “estamos delirando” (XXII). Delirantes, desean “volverse”; pero, qué es volverse sino mirar hacia atrás; volver la mirada. Por tanto, lo que buscan son los ojos que no son sino el Inca mismo. Tanto la protagonista poemática juancruciana, como el Tawantinsuyo (y la Madre Coya) buscan los ojos que **son** sus amados.

Como si fuera poco, la elegía también utiliza el símbolo del venado para expresar el dolor de la pérdida. El Amado del “Cántico” es ciervo, siguiendo la tradición del epitalamio salomónico. Y es este ciervo, herido de amor, el que se aparece en el otero a refrescarse en el vuelo de su amada palomariega. Dentro de la tradición,

el ciervo, que padece sed cuando está en celo amoroso según afirman innumerables tradiciones, desde Plinio hasta los Bestiarios, sacia precisamente en esa fuente sagrada e iniciática su sed de amor, buscando “refrigerio en las aguas frías” (CB 13, 9). Vale también recordar la cierva herida de la *Eneida* (IV, 67) que lleva en su flanco clavado el arpón letal del cazador, y que calma su sed en la fuente fría.<sup>41</sup>

Aunque en la elegía no aparecen las aguas calmantes de la fuente, podemos adivinar que el río tendrá algo que aportar a nuestro acercamiento. En la elegía, el venado, llorando lágrimas sangrantes, aparece en la misma estrofa en que la paloma se menciona por primera vez:

¿Qué paloma no estaría delirante  
por su compañera?  
¿Qué venado salvaje no llorara sangre  
por su amada,  
completamente despojado de su alegría? (estrofa X)

Este venado, cuyas lágrimas de sangre se derraman, sólo podría refrigerarse en las aguas del río de sangre que ha surgido de la cabeza decapitada de Atahualpa, y que ya se ha bifurcado por todas partes entremezclándose con las lágrimas del pueblo. Por lo tanto, el venado, que también mezclaría sus lágrimas sanguíneas

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 67.

con el río de sangre, si fuera a beber de las aguas, lo que llegaría a beber sería al mismo amado que tanto anhela. No deja de ser curioso que en el discurso juancruciano “es más significativa aún [...] advertir que el ciervo, al aparecer por lo alto del otero [...] a beber las aguas frías, no hace otra cosa que consumir a su amada transformada”.<sup>42</sup>

De otra parte, no menos interesante es la relación que podrían tener el venado y la paloma con la tierra y el cielo. No olvidemos que una de las ideas más fascinantes que se desprende de la imagen del arco iris negro es la pérdida de la mediación entre cielo y tierra a causa de la muerte del Inca. Por lo tanto, en sendos casos, la amada y el pueblo se manifiestan como elementos que corresponden a ambos espacios que antes se conciliaban en Atahualpa. El venado, animal terrestre, se intercala en la estrofa con la paloma, ave que surca los cielos. Venado y paloma que gimen en búsqueda de la avenencia definitiva.

Hemos visto algunos elementos que nos permiten establecer una posible influencia de San Juan de la Cruz en “*Apu Inka Atawallpaman*”. La amada juancruciana se encuentra con los ojos del Amado que le sirven de “lumbre” para reconocerse en ellos. En fin, “[c]uando la protagonista tiende su mirada sobre el manantial refulgente, lo que éste le devuelve no sólo es un rostro ajeno, sino algo mucho más extraño: unos ojos ajenos. Son los del Amado, que al fin va a recuperar de manera real y no intuitiva o desiderativa”.<sup>43</sup> En la elegía esto es lo que se busca: la “lumbre” de los ojos soleados del gran Inca que, al iluminar las tinieblas, restaurarán la unión de su pueblo ciego y disperso.

Permítasenos, pues, admitir cuán conmovedor resulta reconocer que la marginalidad de un texto, de por sí mestizo por demás como lo es el “Cántico espiritual”, haya podido ser una posible influencia de un poema quechua que abraza el mestizaje en su sentido literario. Curioso admitir la paradoja: que un texto que pretende afianzar las creencias culturales del pasado precolombino a través de su intento de purismo lingüístico quechua y de su elaboración del mito de Inkarrí, abraza el mestizaje que delata su aculturación irrevocable. Bellísimo juego de la intuición literaria que sabe borrar las líneas que reclaman para sí tradiciones en pugna. El mestizaje latinoamericano, cualidad que nos hace gigantes, es quizá uno de los aciertos más sobrecogedores de este poema que se hermana, quizá de manera indirecta, con un texto perseguido.

*Ivette Martí Caloca*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Río Piedras*

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 43.

## "Elegía por la muerte de Atahualpa"

"Apu Inka Atawallpaman"<sup>44</sup>

- I.           ¿Qué arco iris es este negro arco iris  
que se alza?  
El horrible rayo del enemigo del Cuzco  
fulgura;  
y por doquier granizada siniestra  
golpea.
- II.           Mi corazón presentía  
a cada instante  
y en mi soñar —desasosegado,  
atónito—  
el mal agujero de la mosca azul.  
¡Dolor inacabable!
- III.          El sol, palideciendo, anochece  
—otra señal—  
y amortaja a Atahualpa,  
y en su nombre  
consagra esta muerte  
en un cerrar de ojos.
- IV.          Dicen que su amada cabeza ya la ha cortado  
el enemigo atroz;  
y que un río de sangre ya fluye  
bifurcándose por todas partes.  
Sus dientes crujidores ya se destrozan.  
¡Oh bárbara tristeza!
- V.           Cuentan que ya se vuelven de plomo los ojos de sol  
del gran Inca;  
que ya se huela el noble corazón  
de Atahualpa;  
dicen que las cuatro regiones ya lo lloran,  
gimiendo sin cesar.
- VI.          Cuentan que caen las nubes,  
anocheciendo;  
que palidece la madre luna,  
empequeñeciendo;  
y que todo se oculta,  
padeciendo.

<sup>44</sup> Citamos de la traducción de Mercedes López-Baralt y Donald Solá incluida como apéndice en López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987.

- VII. Dicen que la tierra le niega su regazo  
a su señor,  
como avergonzada de desear  
su cadáver,  
como temerosa de tragar  
a su dueño.
- VIII. Y las peñas gritan por su señor  
entonando cantos fúnebres;  
también brama el río de dolor,  
hinchándose,  
y entremezclándose  
con las lágrimas.
- IX. ¿Qué hombre no lloraría  
por aquél que lo quiso?  
¿Qué hijo no estaría gimiente  
por su padre,  
doliente, corazón herido  
y sin amor?
- X. ¿Qué paloma no estaría delirante  
por su compañera?  
¿Qué venado salvaje no llorara sangre  
por su amada,  
completamente despojado de su alegría?
- XI. Bañando con la brillante cascada de sus lágrimas  
al noble cadáver,  
al que acogen tiernamente  
en su regazo,  
al que acarician sus diez manos  
con regalo,
- XII. amortajándolo  
con las alas de su corazón,  
cubriéndolo  
con sus entretelas,  
gritando  
con bramido de viuda dolorida,
- XIII. las pallas se arremolinan  
en negro torbellino  
y el gran sacerdote del Sol  
ya se viste de luto.  
Todos los hombres  
desfilan hasta su tumba.
- XIV. La Madre Coya, mortalmente desgarrada,  
delira de tristeza;  
sus lágrimas corren en torrentes;

- amarillo cadáver,  
yertos su rostro  
y su boca:
- XV.      ¿Adónde te vas, perdiéndote  
de mis ojos,  
abandonando este mundo  
para mi desgracia,  
desgarrándote para siempre  
de mi corazón?
- XVI.     Repleta de oro y plata la casa,  
el enemigo blanco  
su horrible corazón por el poder devorado,  
empujándose unos a otros,  
con ansias cada vez más turbias,  
fiera enfurecida
- XVII.    te mató,  
habiéndole tú entregado todo.  
Tú, tú solo  
colmaste todos sus deseos,  
y muriéndote en Cajamarca,  
te extingues.
- XVIII.   Ya se coagula en tus venas  
la sangre;  
ya se apaga en tus ojos  
la luz,  
tu mirada  
con su resplandor de intensa estrella.
- XIX.     Gime, sufre, camina, corre  
tu palomita;  
delirante, delirante, padece, llora  
tu amada,  
corazón desgarrado  
por la ruptura de la separación infinita.
- XX.      Usurpado  
el asiento de tus andas de oro,  
repartidos  
todos los vasos dorados,  
destrozado —en manos ajenas—  
él botín maldito,
- XXI.     perplejos, negada la memoria,  
solos,  
viéndonos desamparados,  
lloramos;

sin tener a quién o a dónde volvernos,  
estamos delirando.

- XXII. ¿Permitirá tu corazón,  
poderoso Inca,  
que estemos completamente perdidos,  
desunidos,  
dispersos, en poder de otros,  
pisoteados?
- XXIII. Tus dulces ojos que lanzan dardos de luz,  
ven y ábrelos;  
tus manos dadivosas;  
ven y extiéndelas;  
y con esa dicha reconfortados  
despidémos.