

## El *Ollantay*

# Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas\*

José María Arguedas

La edición reciente de traducciones de *Ollantay* y del *Usca Paucar*<sup>1</sup> nos ha inducido a escribir unas notas acerca del estilo y del valor poético de ambos dramas, porque tal valor aparece muy lamentablemente opacado en éstas como en las anteriores traducciones que conocemos.

El lingüista o el historiador, el hombre que analiza la obra literaria aplicando disciplinas propias de la investigación científica, no está siempre dotado de las cualidades esenciales que se requieren para la traducción poética. La obra poética no la pueden traducir sino quienes viven en el mundo de la poesía, quienes la cultivan diariamente, como lectores o creadores. ¡Cuán difícil es, ciertamente, la suerte de lingüista puro que traduce una obra

«Jorge Puccinelli Converso»

---

\* Hemos rescatado el presente artículo que publicó Arguedas en la revista *Letras Peruanas*, Nº 8, octubre de 1952, y que está poco difundido a pesar de abordar un tema importante en los estudios de la literatura quechua, como es la traducción del drama *Ollantay*. Una reciente edición crítica de este drama por Julio Calvo Pérez (Cuzco: Bartolomé de las Casas, 1998), hace que este comentario a la traducción que llevó a cabo el quechuista J.M.B. Farfán, recobre vigencia, pues nos permite apreciar la fascinante experiencia de traducir textos de esta lengua. (M.A.R.R.).

<sup>1</sup> *El drama quechua "Apu Ollantay"*. Versión y transcripción de J.M.B. Farfán Ayerbe. Lima, Imprenta del Politécnico José Pardo, 1952. *Usca Paucar. Drama quechua del siglo XVIII*. Introducción, traducción y notas de Teodoro L. Meneşes. Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia. Serie Primera. Monografía I. Lima, 1951.

poética! Y mucho más si ella ha sido escrita en una lengua con tan escasa tradición literaria y de tanto contenido mágico como el quechua.

El investigador, como cualquier otro traductor, se ve inevitablemente, en este caso, ante todas las dificultades que presenta la traducción poética. El investigador no puede eludir las metáforas, los finos, los originalísimos y complicados recursos del idioma que emplea el poeta para su expresión. Tales recursos son tanto más complejos, y a veces inaccesibles a la traducción, cuando mayor es el valor artístico de la obra, cuanto más profunda y poderosa la capacidad creadora y el dominio de los medios de expresión del poeta. En razón de su propia especialidad, salvo rarísimas excepciones, el investigador carece de la capacidad de comprensión suficiente de los alcances ilimitados que la gran obra poética contiene. Conoce de la poesía sólo lo que se encuentra bajo el dominio común, muy especialmente en relación con su posibilidad de emplear el lenguaje artístico.

En el caso que tan brevemente vamos a estudiar en el presente artículo, esta circunstancia se hace más aguda por el hecho de presentar la literatura quechua un valor documental muy importante para la historia y para la lingüística y por no estar el quechua al alcance de los poetas y de los amantes de la poesía.

El *Ollantay* es la única obra que ha interesado a lingüistas, historiadores y críticos, siendo incomparable la atención que le han dedicado los investigadores de la historia y de la lingüística, que la que le han prestado los hombres de letras.

Los poetas y los estudiosos de la poesía no podían alcanzar las fuentes primarias de la literatura quechua porque la enseñanza de este idioma fue abandonada en las Universidades. Por esta causa la dramática quechua se convirtió en material de investigación casi exclusivo de arqueólogos e historiadores. Y es interesante comprobar cómo, aún los pocos hombres de letras que al mismo tiempo conocían el quechua, se dejaron subyugar por el problema de los orígenes del *Ollantay* y de las otras obras menores y prefirieron contribuir a esclarecer ese aspecto del drama. La literatura denominada ollantina es pues vasta, pero ajena a los valores estéticos de la obra. Ningún trabajo importante existe a este respecto. Es inexplicable que quienes podían leer la obra en el idioma original no fueran irrenunciablemente impulsados a escribir sobre su valor poético, y mucho más, si se tiene en cuenta que un análisis de

esta índole se habría convertido en documento de primerísima importancia para el propio esclarecimiento de los orígenes de la obra y de su valor para la historia.

### *La traducción del Ollantay por Farfán*

Deseo declarar en primer término que respeto y admiro los conocimientos lingüísticos del Profesor Farfán. Formé parte con él de una Comisión designada por el Primer Congreso Peruanistas para estudiar el problema del alfabeto quechua; y en esa oportunidad pude confirmar que el dominio de Farfán sobre el quechua y todos sus dialectos es realmente sólido, y alcanzado no sólo a través del estudio de textos sino de la investigación realizada en el campo. Los numerosos trabajos que ha publicado en la *Revista del Museo Nacional* demuestran que es el lingüista más profundamente versado en las lenguas aborígenes de la gran área quechua.

Si Farfán hubiera realizado una traducción de tipo lingüístico puro como la que hizo de los textos fielmente recogidos por él en todas las subáreas del quechua, su contribución al conocimiento del *Ollantay* habría sido trascendental. La traducción literal del significado de las raíces y de los sufijos aglutinados de las palabras del *Ollantay*, en un orden estrictamente correspondiente al desarrollo de las partículas de cada palabra de los versos, —método ya clásico de la traducción de los idiomas sin alfabeto— habría servido de manera importante para el conocimiento total del drama. Desventuradamente Farfán no cumple la promesa que hace en el prólogo: “la traducción es más literal que literaria —afirma— con el fin de ayudar a los estudiantes del runasimi”. La traducción es, sin embargo, “literaria”, y padece de todas las debilidades que caracterizan la producción de quien, encontrándose a todas luces al margen de la poesía, por no haberla ejercitado nunca en razón de que su oficio es muy diferente, se aventura a realizar una obra poética. Con respecto a la traducción de Farfán podemos repetir algunos de los severos y muy justificados conceptos que Middendorf dedica a Pacheco, especialmente aquél que se refiere a la falta de sentido de numerosos parlamentos y pasajes enteros.

Será necesario apuntar algunos ejemplos, aparte de los que podrán notarse en forma más patética en la lectura completa de la obra y los cuatro trozos que hemos intentado traducir y que se publican junto con la traducción de Farfán y la letra quechua original.

Farfán ha utilizado para su traducción “un texto quechua de Pacheco Zegarra que la Biblioteca de la Universidad Central (de Quito)<sup>2</sup> poseía”. Es lamentable que no consigne en su libro el texto con su escritura original –como hace Meneses con el *Usca Paucar*– y sólo aparezca la adaptación que Farfán ha hecho al alfabeto recomendado por el XXVII Congreso de Americanistas.

En el “Diálogo segundo” de la Escena IV, el Inca expresa su amor y su admiración por Kusi Qoyllur; el parlamento comienza así:

*Kusi Qoyllur, sunqoy rurun  
Llapa churiykunaq t'ikan.*

Farfán traduce el segundo verso de este modo: “Gloria de todos mis hijos”, y la traducción textual es la siguiente: “De todos mis hijos la *flor*”. Porque la palabra *t'ika* significa literalmente “flor”. EL lingüista pretende usar una metáfora distinta, intenta una versión “poética”, “más literaria que literal” y traduce “flor” por “gloria”. El quinto verso es el siguiente:

*“Kay qhasqoyman hamuy, urpi”*

Y Farfán traduce: “Venid a mi-seno, paloma”.

¿Venid? Este tratamiento no existe en el quechua, sólo el pronombre tú con su concordancia recta. Y “qhasqo” no significa “seno”, sino “pecho”, porque es un hombre quien habla, la “y” es el posesivo de primera persona y el sufijo “man” corresponde a la preposición “a”. La traducción literal del verso es pues la siguiente: “Ven paloma, reclínate en mi pecho”.

Citaremos otros versos del mismo parlamento, el décimo, undécimo, décimo segundo y tercero con la respectiva traducción de Farfán:

*Ñawiyipa lirpunmi kanki  
Ñawikipin wank'i - wank'i  
Tukuy inteq Wash'i cha'mpin.*

---

<sup>2</sup> J.M.B. Farfán, *op. cit.*, p. 3.

Y eres el espejo de mi vista;  
Envueltos en tus ojos  
Los rayos del sol están.

“El espejo de mi vista”, no; “el espejo en que se refleja mis *ojos*, (en que me contemplo)”. El tercer verso es el más importante: la frase “*tukuy inteq wash'in cha'mpin*” es traducida por Farfán por “Los rayos del *sol*”. “*Inteq wach'in*” o “*Inteq wach'inkuna*” significaría exactamente “los rayos del sol”, pero antes de la palabra “sol” figura el termino “*Tukuy*”, cuya traducción literal es *todo* (adjetivo); y en este caso especial, junto al sustantivo *inti*, *tukuy* debiera traducirse por “Todos los soles” o “Todo el sol”. Se argumentará que los antiguos peruanos concebían un Sol único; pero el drama no es, deseo afirmarlo categóricamente, no es incaico, y ni siquiera indio. El análisis cuidadoso del estilo y del metro, del uso de los términos quechuas en este drama, en que la flexibilidad, la ilimitada sutileza del idioma llega a equipararse con las mejores expresiones de la poesía europea, nos demuestra que quien la escribió fue un alto poeta mestizo formado en el vasto y perfecto universo de la literatura clásica europea, al mismo tiempo que sumergido en la belleza del idioma y del mundo quechuas. El autor del *Ollantay* quiso decir, en el verso que analizamos, “que en los ojos de Kusi Qoqlur el Inca veía las flechas de todo los soles”, *Tukuy inteq wach'in Inti*. Sol; el sufijo “*q*” indica posesión: de todo sol; *wach'in*, flechas; *ch'ampin*, aleación metálica usada para la fabricación de las armas.

## Biblioteca de Letras

La figura poética queda clarísimamente confirmada con el verso siguiente: “*Llapantan llikan nāwui*”, “*Llika*” significa redaña, tela de araña; “*Llikay*” es un verbo derivado de este sustantivo y significa envolver cual fina tela, con la transparencia del tejido de las arañas; “*Llapan*” es un adjetivo de cantidad equivalente aunque más determinativo que *tukuy* y la terminación “*ta*” indica el caso acusativo; no puede haber otra traducción literal en este verso que la siguiente: “A todos (los soles) envuelven tus ojos”. Por lo demás estas expresiones guardan armonía perfecta con la materia de todo el poema, con el especial estilo del drama, como podrá comprobarse en los trozos que hemos traducido y que vamos a analizar.

Sería inútil seguir examinando minuciosamente la traducción de Farfán. Consideramos que no hace sino dar la impresión más opaca del valor poético del drama, y no siendo una traducción literal creo que su valor para el estudio del quechua es igualmente escaso.

## *Análisis de algunos trozos líricos\*\**

En los mil doscientos documentos de literatura quechua folklórica que he revisado en el Archivo Folklórico del Ministerio de Educación, no encontré ni un sólo caso en que el Sol fuera empleado como un elemento de la metáfora para loar la belleza de los seres humanos. El autor indio no alcanza a concebir al Sol y a la Luna como instrumentos de la expresión para esta clase de fines. En la literatura folklórica el Sol y la Luna aparecen como seres deificados, protectores o destructores de la vida, o se les nombra para indicar el tiempo. Una canción recogida por mí en el barrio de Chaupi de la ciudad de Puquío, capital de la Provincia de Lucanas, comienza con estas palabras:

*Intillay Killallay  
maypi kanaykikamataq  
kay tutapi waqachkani  
kay tuyaypi suyachkayki.*

¡Oh mi Sol, mi Luna  
hasta que estés donde  
yo lloro en este oscurecer  
esperando en tanta noche.

Otra canción recogida en Abancay y que la he oído cantar en muchos pueblos de los Departamentos de Ayacucho y Huancavelica, comienza con estos versos:

*Patallañas Inti, patallañas Killa  
imallataraqmi suyakullasianki...*

El Sol va a caer, la Luna se esconde ya  
qué esperas aún mi amado.

En el primer ejemplo el Sol y la luna aparecen como divinidades a quienes se reprocha con humildad y patetismo conmovedores; en el segundo se les nombra con un sentido más estrictamente poético pero sin despojarlos de su apariencia mágica.

---

\*\* Recomendamos leer antes los fragmentos traducidos del drama que aparecen entre las pp. 205-211.

Las fiestas eróticas de los jóvenes indios se realizan bajo la luz de la Luna. La danza del ayla durante la fiesta del agua, en los pueblos de Lucanas, y la de carnavales en muchos pueblos del Cuzco, comienzan para los solteros a las doce de la noche y concluyen con la luz del amanecer. En tanto que los casados (en Lucanas) no tienen derecho a salir de sus ayllus y bailan en la plaza de sus comunidades, los solteros son libres en la noche de las aylas. Cruzan en cadenas de un barrio a otro; por delante van los hombres danzando con un compás difícil, raro y enérgico; las mujeres van tomadas de la mano, y cantan en coro; forman la orquesta con la cual danzan los jóvenes. Durante esas noches se concertan los matrimonios, se unen con lazos de amor total los amantes. Al contemplar estas cadenas de jóvenes bajo la luz protectora de la Luna; al verlos pasar cantando, o esconderse en silencio bajo la delgada sombra de los árboles de clima frío, pude entender mejor el sentido de las palabras "*Patallañas Killa, imallataraqmi suyakullasianki*" (Sólo un trozo del cielo hay entre la Luna y las montañas ¿qué esperas aún (mi amado)?

El poeta que en la lengua quechua escribe versos ya no comparando el Sol con los ojos del ser amado sino declarándole "Todos los soles están envueltos en tus ojos; una tela transparente son tus ojos, detrás de ella brillan los astros y disparan sus flechas". Este hombre escribe con la mentalidad de un autor clásico occidental. Pero su capacidad de liberarse en forma absoluta de la universal y característica concepción mágica que el indio antiguo tenía y el actual conserva acerca de los astros, queda aún mejor demostrada en los siguientes versos:

«Jorge Puccinelli Converso»

*Qoyllur sutinmi*

(Estrella es su nombre)

*Paqtataq pantawaq hukpa qayllanpi*

(No podrás confundirla delante de otra)

*Rikuy sut'inmi*

(Verla (reconocerla) es (acto) inmediato)

*Killawan kуска Inti mat'inpi*

(La Luna con el Sol en su frente)

*Nanaq qhapchiypi*

(En hiriente unión)

*kuskan illanku hukpa sutinpi*

(Juntos brillan en nombre de otro de ella).

Y usa el término *illay* que se refiere al brotar de la luz astral. El conocimiento que tenemos del hombre antiguo peruano y mucho más, nuestro directo, más íntimo y personalismo conocimiento del hombre actual de habla quechua, nos dan la evidencia de que en la mentalidad y naturaleza de ninguno de estos hombres puede haberse formado una concepción poética tan libre de panteísmo, tan egocéntrica y pura. Porque en la "Canción de un desconocido" no se reconoce la calidad de Princesa, hija del Sagrado Inca, de Kusi Qoyllur, ni siquiera se el llama con su nombre propio completo; no habiendo, por tanto, intención religiosa o mágica alguna en la comparación que de sus atributos se hace con el Sol y la Luna.

Existe una diferencia sustancial entre la poesía erudita quechua colonial y la poesía folklórica. La segunda es mágica: el río no es sólo una corriente hermosa de agua, es un ser poderoso que dialoga con el hombre; un ser vivo, protector rumoroso del hombre atormentado, o un enemigo destructor. Y no existe indicio que nos dé base para suponer que la literatura en la época precolonial hubiera superado el círculo de lo mágico. Por el contrario, la poesía tradicional quechua, continuadora de la antigua, se conserva dentro de esos límites a pesar de la influencia penetrante de la civilización occidental que la envuelve por todos sus costados.

Los autores de la literatura colonial quechua fueron poetas de formación europea, aunque el profundo conocimiento del quechua y la necesidad de emplearlo para su expresión los hizo sumergirse en el universo estético quechua, en el del paisaje y en el del hombre. Existe sin embargo una diferencia muy clara entre el estilo del *Ollantay* y el de las obras posteriores a ésta. En un próximo trabajo intentaremos señalar los elementos que tan claramente distinguen al *Usca Paucar* del *Ollantay*, obras a las que Teodoro Meneses considera como pertenecientes al mismo autor, fundándose en deducciones acerca de fechas y otras consideraciones que se refieren a aspectos no fundamentales de ambos dramas.

No es sólo el ejemplo del Sol y la Luna, empleados como elementos de la metáfora al modo de la literatura occidental clásica, lo que nos demuestra que el autor del *Ollantay* no pudo ser un indio; la configuración estética del drama, excepto lo épico, interpreta la inspiración de un poeta de formación clásica que al utilizar su lengua nativa, el quechua, como medio de expresión, aplica a ésta el estilo de la literatura occidental.

La literatura colonial no está representada sólo por los dramas escritos en quechua, sino también por los himnos religiosos y aún por las parábolas y cuentos de intención catequística.

Existe una verdadera jerarquía, una diferencia de niveles en esta literatura. Los cuentos y parábolas constituirían el nivel más próximo a la literatura india pura; no tenemos pruebas acerca de que su texto hubiera sido escrito en ningún tiempo; sólo en nuestros días están siendo recopilados. Los misioneros los crearon y aplicaron en su trabajo cotidiano en los pueblos quechuas. Los cuentos y leyendas folklóricos autóctonos les sirvieron de base. En el libro *Canciones y cuentos del pueblo quechua*<sup>3</sup> aparecen algunas de estas muestras. En este género figuran los elementos occidentales relativos a la religión y a la moral, pero integrados profundamente a la mentalidad del quechua, al tipo de cultura del hombre quechua puro. El estilo de esta literatura explícita e intencionalmente catequística, es sin embargo quechua en un altísimo grado de pureza. En el *Ollantay*, en cambio, donde intencionalmente o no, no aparece de manera explícita ningún elemento tangible de la cultura occidental, el estilo es de tipo altamente occidental. No es materia del presente artículo la discusión acerca de la antigüedad del argumento de la obra, ni siquiera la estructura escénica, sino su texto literario. Ya hemos examinado el punto que consideramos como el más notable con respecto a la tesis que sostenemos: el Sol y la Luna como elementos de la metáfora, empleados en el *Ollantay* con una técnica en todo semejante a la de la poesía clásica española. Examinaremos ahora otros aspectos que no por ser menos llamativos ofrecen menor importancia documental.

En los pasajes líricos del drama es donde mejor se manifiesta la influencia de la poesía occidental. Sigamos examinando la "Canción de un desconocido" de la Escena VIII, segundo trozo, poema del cual hemos analizado la metáfora del Sol y la Luna. La canción contiene una deslumbrante sucesión de metáforas en elogio de la amada a quien se ha perdido (*Ollantay* a *Kusi Qoyllur*); esta sucesión de imágenes nos recuerda el estilo de Garcilaso y el de algunos grandes clásicos de la poesía española. Intentaremos hacer para nuestro análisis, una traducción no interpretativa sino literal de esta canción,

---

<sup>3</sup> Editorial "Huascarán", 1949. En el primer número de la revista *Mar del Sur*. Setiembre de 1948, pp. 46-57, publicamos también un trabajo sobre "La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita. I. Las oraciones e himnos de origen católico".

hasta donde los límites de lo poético nos lo permita. Luego de la metáfora del Sol y la Luna, empieza una nueva cadena de imágenes comparativas:

*Suni chukchanri ch'illukayninpi*

(Y su larga cabellera en su ser negrísimo)

*Misatan awan:*

(La dicha teje)

*Yana q'elluwan llumpaq rinripi*

(Lo negro y lo amarillo en sus blandísimas orejas)

*Rikuytan rawran*

(Fuertemente brilla) (es de suponer que una joya)

*Qhechiprankuna munay uyanpi*

(Sus pestañas en su amado rostro)

*K'uychin paqarin:*

(como un arco iris amanecen;)

*Iskaymi inti kikin ñawinpi*

(Dos soles [hay] en sus propios ojos)

*Chaymi sayarin*

(Ellos (eso) se levantan;)

*Pichoqrallanri ñaqch'asqa wach'in*

(Y sus cejas, peinadas flechas)

*Tukuy sipeqmi:*

(Todo matante) –a todos matan–

*Chaypin munaypas llipipaq q'apchin.*

(Allí el querer (amar) para todos se esparce)

*Sunqo sik'eqmi.*

(Arrancando el corazón)

*Achanqaraypas sisan uyanpi*

(Y el achanqaray florece en su rostro)

*Rit'iwan kuska*

(Con la nieve junto)

*Millun yuraqta sani utk'api*

(La blancura rosa sobre el morado algodón)

*Hinan rikusqa*

(Confundidos –los colores– se ven, se exaltan–)

*Sumaq siminpi qantusmi paskan*

(En su bellísima boca (la flor del) qantu se desata)

*Rit'i piñita*

(De nieve los piñes [dientes] –muestra–);

*Asispan qontun misk'i samasqan*  
 (Al reírse esparce [su] dulce aliento)  
*Tukuy k'itita.*  
 Todo (en) las cercanías  
*Llanp'u kunkanri qespi wayllusqa*  
 (Su suavísimo cuello del cristal amante)  
*Paraqay rit'in:*  
 (Escogida nieve –es–)  
*Utkhu munaymi qhasqonwan kuska*  
 (Amada blancura –algodón– con su pecho –luciente– (es)  
*Llat'an puririn*  
 (Camina descubriéndose –desnuda–)  
*Q'eqe makinri llullu kayninpi*  
 (Sus graciosas manos en su ser tan tierno)  
*Kullarinpunin;*  
 (Acarician –siempre–)  
*Ruk'anankuna t'akakuyinpi*  
 (Sus dedos al separarse)  
*Chullunkuy kutin.*  
 (Nieve delgada semejan –la nieve que envuelve los finos tallos que  
 crecen junto al agua).

Este análisis poético de los bellos atributos físicos del ser amado son extraños al estilo quechua puro; el elogio del ser amado se vale de símbolos indirectos en la poesía quechua incontaminada, siendo más usual y propia la ponderación de las virtudes morales, de la adecuación a las normas y valores particulares que rigen la vida de la comunidad. La contemplación del objeto amado y su descripción analítica, exhaustiva, hasta agotar los recursos de la lengua y hasta formar por este método toda una imagen hiperbólica de quien cautiva nuestros sentidos, es ajena a la literatura de las lenguas sin alfabeto; escapa al ámbito de la literatura oral, a la mentalidad y al sentido de lo estético propios de los hombres que viven un nivel de cultura en que sólo se emplea este medio de expresión literaria, el oral. Tal grado o tipo de literatura, al que pertenece la quechua –antigua y actual– utiliza siempre el símbolo y su expresión es sintética. El hombre que vive una cultura de tipo mágico y cuya lengua carece de alfabeto no alcanza estas formas de expresión en que los recursos y bellezas adjetivas de la lengua se seleccionan y acumulan tan larga y sutilmente; se vale del idioma en forma más sustantiva, como de un simple instrumento de la expresión humana.

Los primeros versos de la canción que analizamos son de tipo quechua puro: “A la paloma (que con tanto amor) crié / En un pestañear de mis ojos la he perdido / Puede ser (viajero) que la veas / Le preguntarás por mí / No debe estar lejos”. Y luego de esta sencilla y patética confesión comienza la otra poesía, la erudita, la sustentada por un largo y cuidadoso ejercicio del pensamiento literario y su inmejorable aprovechamiento: “Su nombre es Estrella / cuida de confundirla si está entre otras / Ella resalta, es única / Un suave amor resplandece en su hermoso rostro / El Sol y la Luna (juntos) en su frente / en conjunción que hiera / Brillan los dos (por ella) / Con gran regocijo / En su negrísimo ser, su cabellera / Teje la dicha...”. El cambio es sustancial; olvido total del símbolo, la paloma, y elogio directo de la mujer amada. Se trata de un salto con que se pasa de un mundo a otro mundo: del ámbito estético esencialmente animado por las imágenes vivientes por sí mismas, al del mundo literario de los epítetos, de los adjetivos especificativos, de las expresiones hiperbólicas; aunque este otro mundo esté aún envuelto por la materia mágica pura que en su propia morfología llevan los términos quechuas. La mano de la amada; la mano, esta prenda tan múltiple y finamente ensalzada por los poetas clásicos, inspira una bellísima imagen en esta poesía quechua: “Y su graciosa mano, en su ternura (como el de las primeras hojas de la semilla recién brotada, tal es el significado del *llullu*) / Acaricia, acaricia siempre (como el roce de finas plumas, tal el significado de *kullariy*, levísimo cosquilleo) / Sus dedos cuando se separan –Semejan las hojas y ramas delgadas que durante la noche fueron aprisionadas, envueltas por la nieve: *chullunkuy*”. Y volvemos a repetir nuevamente, tal contemplación minuciosa, cortesana, de los atributos físicos de la mujer, y su elogio, asimismo, detenido: de los blancos dedos, de las manos, del cuello, del pecho níveo y desnudo, de la boca ardiente, de los ojos cual soles permanentes; de las cejas (peinadas flechas exterminadoras); de las pestañas que amanecen como un arco iris permanente; los dientes, cual gotas de nieve; de su aliento que embalsama los campos; toda esta letanía poética es extraña al elogio que de la mujer amada se estila en la lengua quechua.

El *harawi* de la Escena IV que hemos traducido conserva en lo principal la forma de las canciones de amor quechuas. *Harawi* es un sustantivo que denomina y debió nombrar en la antigüedad a todo tipo de canción lírica, especialmente a las de finalidad implorativa. En la región actual que corresponde al área de los wankawilkas, pokras y chankas, (Ayacucho, Huancavelica y Provincia de Andahuaylas), se llama *harawi* a las canciones de tipo mágico-religioso de la trilla, de la siembra, de los matrimonios; a este género de

música y poesía folklóricas se le llama *wanka* en la región del Cuzco. El *harawi* o *wanka* es sin duda el rezago más puro de la música y poesía antiguas. Las palabras *harawiq* y *harawikuq*, que los cronistas escribieron *aravec* o *harahuicu*, constituyen el término quechua que mejor corresponde al de *poeta*. *Harawiq* es un participio activo cuya traducción exacta es “el que crea *harawis*, es decir, canciones; creador de canciones, o poeta”; “*harawikuq*” es un participio activo precedido del sufijo *ku*, reflexivo; su traducción exacta es la siguiente: “el que crea canciones para sí mismo, para cantarlas él mismo”; ambos términos debieron ser usuales para nombrar a los poetas y músicos antiguos, a los compositores; pues en aquella edad la música, la poesía y la danza, especialmente la música y la poesía, formaban el mismo universo, nacían al mismo tiempo, como la poesía quechua popular de hoy, en que la bella palabra brota ceñida a la música y debe su valor estético a su tierna y palpitante ingenuidad, alejada de todo recurso formal, de lo extra o antipoético.

El *harawi* del *Ollantay* que hemos traducido conserva en mucho el estilo del *harawi* puro; describir lo que en su texto hay de erudito, de “literario” no es imposible, a pesar de lo difícil que es separar esta clase de elementos:

“Dos palomas que se amaban / Penan, se abaten, suspirán y lloran / La fatalidad enemiga las separa / En tenebrosa y croante espesura”. Esta acumulación de verbos (en el segundo verso), tan poderosamente expresiva, no es en esencia ajena al estilo quechua, pero la forma calculada, selecta y progresiva, en que han sido contruidos, demuestra un *trabajo*, un trabajo en el que percibimos el esfuerzo del análisis, esfuerzo del creador que contempla las cosas desarraigado ya de la comprensión viviente que el hombre panteísta, no racionalizante, tiene del universo. Este poeta adjetivador está diseccionando, separando las cualidades y los actos para elaborar con ellos un mundo propio, que no será ya tan absolutamente el mismo que el de los hombres quechuas monolingües. Tengo la esperanza de comprobar alguna vez que la poesía del *Ollantay* aún la de estos trozos más próximos a la poesía folklórica no serían bien comprendidos por los indios monolingües quechuas; en cambio los himnos católicos, a pesar de su erudición, de los términos selectos y ya arcaicos que en ellos figuran, conmueven profundamente el alma de los hombres sencillos, de los cantadores de huaynos y *harawis*. Porque tales himnos no fueron creados y escritos por un poeta que a través de un argumento ajeno se interpretaba a sí mismo, al modo de los poetas occidentales, sino que fueron compuestos para su difusión popular.

Aparte de la acumulación expresamente "literaria" de verbos: "*Llakin, phtuin, anchhin, waqan*", en la exclamación de la paloma que "enloquece de amor" sobre un pedregal salvaje, se repiten algunas de las metáforas ya analizadas en la canción anterior: "Donde están (oh paloma! esos tus ojos... Esa tu boca cu: la flor del achanqaray (roja y suave)"<sup>4</sup>. Y en los siguientes versos otra impresionante acumulación de verbos: "*musphaspan, waqaspa, qaparqachaspa, utispan*, (gerundios), *tukun, itirin*, (presente de indicativo).

Sin embargo en esta canción se conserva el carácter del *harawi*: los símbolos permanecen; la paloma muere como tal, "*ullpuykuspa*" (gerundio), recogiendo sobre sí misma. Pero no sólo se conserva con mayor pureza la forma de la canción tradicional quechua sino su propio contenido está mucho más cerca de las canciones quechuas puras. No es posible traducir con equivalente intensidad la ternura doliente que su texto quechua transmite. La repetición de los verbos que llevan en su fonética una especie de reflejo material de los movimientos que en lo recóndito del organismo se producen con el pensar, el sufrir, el llorar, el caer ante el golpe de la adversidad implacable, causan en el lector un efecto penetrante, porque los mismos términos están cargados de la esencia del tormentoso y tan ornado paisaje andino y de cómo este mundo externo vive, llamea, en lo interno del hombre quechua. Una sola unidad forman el ser, el universo y el lenguaje; esta altísima realización estética que también ha sido alcanzada por algunos poetas occidentales, aunque por un camino más difícil y extenso. Una semejante reacción producen en el lector los gerundios con que se describe el estado del amante que clama en el gran silencio por su pareja desaparecida. No corresponde exactamente tal descripción ni a la actitud del ser humano ni a la del ave que lo simboliza; ambos se confunden; la paloma interroga a pleno grito, para luego caer como muere una paloma, las alas recogiendo con ese temblor inconfundible que precede a su muerte. Tal la forma estilística propia de la literatura quechua.

Y los adjetivos figuran en este *harawi* según la sintaxis quechua, donde son necesarios y sólo en la suma igualmente necesaria. Estas, como todas las demás consideraciones que hemos expuesto, se fundan en nuestro conoci-

---

<sup>4</sup> Existe una semejanza muy significativa entre esta imploración y la que aparece en el fúnebre poema tradicional conocido con el nombre de "Manchay Puytu". Muy posterior a los dramas coloniales.

miento –que trataremos de demostrar con mayores pruebas, en alguna otra oportunidad– de que la literatura quechua pura expresa una concepción estética del mundo distinta de la occidental y que tal diferencia se traduce, naturalmente, en la literaria como en las otras artes que, necesariamente, tienen estilos característicos claramente reconocibles. A un verso del *harawi* que estudiamos, desearía referirme especialmente, en relación con las afirmaciones que acabamos de hacer: el verso 161: “*Chay achanqaray simiki*” “Esa tu boca de chanqaray”. Una metáfora semejante se encuentra en el parlamento del Inca, cuando elogia a su hija Kusi Qoyllur: “*Simikin rawraq wayruro*”: “Tu boca (es) huayruro ardiendo”. No causa en los indios actuales tan especialísimo interés esta particularidad de algunas mujeres: los labios rojos. La belleza de los labios es singularmente estimada por el hombre occidental, a causa de estar en relación íntima con una de las formas más expresivas del amor, forma que no existe entre los indios: el beso. El repetido elogio de los labios, y exaltando su color, el “rojo ardiente” que tanto cautiva al hombre occidental, es un indicio muy significativo que en el *harawi* de que nos ocupamos aparece como un elemento extraño, una especie de signo muy claro para descubrir la mentalidad no quechua de su autor, sino fueran suficientes los que ya hemos apuntado.

El autor del *Ollantay* logra pues alcanzar, en algunos pasajes del drama, las fuentes originarias de la poesía quechua, aún en lo lírico. La primera lectura engaña, en cuanto a su pureza antigua, a su ser quechua absoluto. No podemos negar que iniciamos su análisis mediante un esfuerzo que nos pareció ingrato, en tanto que descubríamos sus caracteres tan manifiestamente occidentales. Este sentimiento se torna, sin embargo, en triunfal alegría a medida que se comprueba cómo el léxico quechua es flexible, de ilimitadas posibilidades; cómo, un poema excelso, nutrido de lo europeo y lo indio, puede crear en esta lengua un mundo tan próximo de las maravillas de la literatura europea y de la belleza poderosa, dulce y sonora del paisaje y del hombre peruanos. Sólo el rostro de esos *qeros* (vasos ceremoniales) esculpidos en el periodo de transición y que representan la obra del indio que emplea elementos europeos para expresarse mejor, y la imagen de algunos Cristos, igualmente modelados o pintados por mestizos e indios, llegan tan profundamente al hombre de habla quechua actual, al lector quechua, como este caudaloso poema; porque el rostro de esos *qeros* y Crucifijos tienen una carga de misterio semejante, que detienen y sobrecogen especialmente a quien lleva en su alma el calor de la tradición quechua.

En un próximo capítulo analizaremos algunos pasajes épicos del drama. En éste insertamos la traducción del Monólogo de Rumi Ñawi, Escena IV del Acto Segundo. Consideramos necesario adelantar el juicio de que la épica del *Ollantay* es de estilo quechua casi puro. La hondura poética, su poderosa fuerza se acrecientan a cada lectura, en tanto que algunos pasajes líricos se gastan con el análisis.

La razón de esta diferencia se debe a que la inspiración y la expresión de los pasajes épicos guardan la unidad estética necesaria y absoluta; la concepción poética y su expresión realizados con el mismo instrumento: el quechua. En tanto que en muchos pasajes líricos a la concepción es occidental.

El monólogo de Rumi Ñawi que hemos traducido es sólida y esencialmente quechua. Desde los primeros versos este poema resuena con ilimitada hondura, como la voz de un grande y caudaloso río, en el alma del lector u oyente quechua:

*Salloq Rumi, Rumi Ñawi*  
¡Piedra de azufre! ¡Ojo de piedra!  
*Ima qhencha rumin Kanki*  
Piedra de la fatalidad horrenda

¿Cómo explicar la causa de tan notoria diferencia? Dos hipótesis pueden plantearse: o los pasajes épicos fueron recogidos por el autor del *Ollantay* en gran estado de pureza antigüedad no del drama sino del cantar o leyenda— o el autor se dejó arrebatar, asimismo, con gran pureza, por el fondo y forma del quechua hasta alcanzar el estado de un poeta quechua puro —tesis esteticista—, lo cual es posible, porque el *runa simi* es realmente más intenso y mejor que el castellano para la descripción de los grandes elementos geográficos y de ciertas emociones humanas, y el poeta bilingüe puede llegar por esta causa a la consubstanciación con el mundo quechua. Pero bien puede haber ocurrido ambas cosas, pues existen muchas pruebas muy serias acerca de la existencia de un cantar que relata, aún hoy, algunos pasajes de la leyenda del *Ollantay*.

No deseamos concluir este breve y apresurado intento de estudio estilístico sin llamar la atención acerca de lo necesario que es, para nuestra tradición literaria, la revelación del *Ollantay* mediante una traducción poética que no podrá hacerse sino en colaboración directa de lingüistas y hombres de letras de habla quechua.

ALGUNOS FRAGMENTOS DEL OLLANTAY

Texto Quechua	Traducción de J.M.B. Farfán	Traducción de José María Arguedas
ACTO I, ESCENA IV Segundo diálogo	ACTO I, ESCENA IV Segundo Diálogo	ACTO I, ESCENA IV Segundo Diálogo
INKA (KUSI-QOYLLURTA)	El Inca (A Kusi-Qoyllur)	El Inca a Kusi Qoyllur
<p><i>Kusi-Qoyllur, sunqoy rurun, Llapa churiykunaq t'ikan, Kay qhasqoypa panti llikan, 325 Simiykin rawraq wayrurun Kay qhasqoyman hamuy, urpi, Kay rikraypi samarikuy; Kay ñawiyipi paskarikuy Qori kurur k'anti ukhupi;</i></p>	<p>Kusi-Qoyllur, fruto de mis entrañas gloria de todos mis hijos, flor tierna de mi pecho, tus labios son wayruru encendido. venid a mi seno, paloma, descansad sobre mi hombro; alégrate ante mis ojos dentro del huso de madeja dorada;</p>	<p>Kusi Qoyllur, amor del amor<sup>3</sup> de mis hijos la escogida, de este corazón mío la esencia; tu boca ¡huayruro ardiendo! Ven paloma, reclínate en mi pecho, descansa en mis brazos; ven, amanece tú en mis ojos, derrámate en ellos cual profunda madeja de oro.</p>

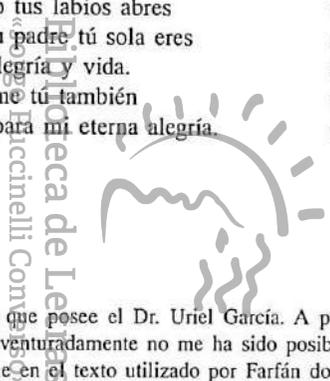
<sup>3</sup> Este verso: “Kusi Qoyllur, sunqoy rurun”. A pesar de su sencillez es de traducción difícil. *Sonqo* es corazón: la *y* es el posesivo de primera persona: *ruru* corresponde exactamente a fruto: la *n* es el posesivo de tercera persona. La traducción literal sería pues la siguiente: “de mi corazón el fruto”. Pero la traducción literal en este caso no refleja la belleza que la expresión tiene en quechua: por eso Farfán traduce “entrañas” por fruto, creyendo encontrar con esta palabra una equivalencia literaria. Nosotros hemos traducido “amor del amor”, con la misma finalidad de alcanzar una versión aproximada de la delicada e intensa ternura que contiene este verso. La frase “Songoy rurun” es muy frecuente en la actual literatura y habla popular del área quechua (Cuzco, Apurímac, Ayacucho, Puno, Huancavelica). “Habaspas isachan *songaypa ruruchan*”, es el verso inicial de una canción apurimeña. El sustantivo *ruru* en ambos casos, en el ollantino y el popular ha sido empleado metafóricamente. “Songoy rurun” lo entendemos por eso, como “amor del amor” El objeto amado es el “rurun” del corazón amante: la esencia, la semilla.

- 330 *Tukuy llunp'aq sami qanpin*  
*Ñawiyqa larp'unmi kanki;*  
*Ñawiykipin wank'i-wank'i*  
*Tukuy inteq wach'in ch'angpin;*  
*Llapantan llikan ñawiyki*
- 335 *Qhechipraykita kichaspa;*  
*Simiykitari paskaspa*  
*Q'apantaqmi samayniyki*  
*Qanllan kanki yayaykipaq*  
*Tukuy samin, kawsaywanpas*
- 340 *Nuqata rikuspa qanpas*  
*Kawsay wiñay kusinaypaq*

toda ventura está en ti  
 y eres el espejo de mi vista;  
 envueltos en tus ojos  
 los rayos del sol están;  
 todo enlaza tus ojos  
 cuando tus párpados entrecabres;  
 y tu aliento perfuma  
 cuando tus labios abres  
 para tu padre tú sola eres  
 toda alegría y vida.  
 al verme tú también  
 vivid para mí eterna alegría.

En ti resplandece la inocencia, la dicha;  
 tú eres el espejo en que me contemplo;  
 en tus grandes ojos arden escondidas  
 las flechas de todos los soles,  
 porque a todos los astros tus ojos envuelven.  
 Cuando abres tus pestañas  
 cuando tus labios hablan  
 todo se purifica con tu aliento y tu luz,  
 sola tú eres mía,  
 toda la dicha de la vida y del morir<sup>6</sup>  
 viene a mí, mirándome tú;  
 el regocijo inmortal.

<sup>6</sup> Este trozo del *Ollantay* lo traduje de un texto que posee el Dr. Uriel García. A partir de este verso existe una notable diferencia de significado con el que ha utilizado Farfán. Desventuradamente no me ha sido posible consultar nuevamente el texto del Dr. García. El monólogo de *Ollantay*, Act. I, Escena VIII, tiene en el texto utilizado por Farfán dos versos más que el de Sauaraura y del que guarda el Dr. García. Una versión completa del *Ollantay* debería iniciarse con una confrontación previa de todos los manuscritos conocidos.



ESCENA V

Cuarto diálogo  
*Harawi*

Iskay munakoq urpi  
Llakin, phutin, anchhin, waqan;  
Aqoyrakis awqa t'aqan  
Huk siphi, qhwesi qhorqorpi.  
Huknin kaqsi chinkachisqa  
Wayllukusqan pitullanta  
Huk ranrapi sapallanta  
Qanparmanasqa, llakisqa.  
395 Huk-kaq urpitaqmi llakin,  
Pitullanta qhawarirpa,  
Wañusqataña tarispa  
Kay simipi paypaq takin:  
"Maymi, urpi, chay ñawiyki,  
400 Chay qhasqoyki munay-munay,  
Chay sunqoyki ñukch'ukunay  
Chay achanqaray simiyki"  
Chinkarikuspan urpiri  
Qaqa-qaqapi musphaspan  
405 Waqaspa, qaparqachaspa  
Utispan tukun, itirin,  
Hinantinta tapukuspa:  
"Yanallay, maypitaq kanki"  
Nispan mitk'an rank'i-rank'i,  
410 Nispan wañun ullpuykuspa.

ESCENA V

Cuarto diálogo  
*Harawi*

Una pareja de amantes palomas  
se apena, abate, suspira y llora;  
la adversidad les separa  
en soledoso y obscuro desierto  
a su pareja adorada  
una de ellas perdió  
allá entre roquedales,  
toda apenada y triste.  
La otra paloma se aflige  
a su compañera contemplando  
esta endecia ella entona  
a la muerte dirigiendo:  
"¿Dónde están esos tus ojos, paloma,  
ese tu amantísimo pecho,  
ese tu corazón de mis gozos,  
esos tus labios achanqaray?"  
Y la paloma extraviada  
entre las rocas delira,  
y lágrimas derramando a gritos  
anonadada va tropezando,  
inquiriendo por doquiera:  
"Amante mía, ¿dónde estás?"  
diciendo cae confundida,  
diciendo muere rendida.

ESCENA V

Cuarto diálogo  
*Harawi*

Dos palomas que se amaban  
penan, se abaten, suspiran y lloran,  
La fatalidad enemiga las separa  
en tenebrosa y croante espesura.  
Una de ellas está perdida  
de su amante pareja separada  
entre altos pedregales, sola,  
de dolor aterida, triste.  
La otra llora  
contemplando la imagen de la pareja amada  
contemplándola ya muerta, en su delirio,  
con estas palabras canta:  
-¿Dónde están, mi amada, tus bellos ojos,  
donde tu pecho, tan adorado,  
tu corazón en que bebía la dicha;  
dónde está tu boca roja, como la flor del  
Y la paloma extraviada [achanqaray?  
en los altos y silentes roquedales, delira,  
llora, llama a grandes voces  
hasta perder el aliento, hasta la agonía.  
El bárbaro paisaje contemplando, pregunta:  
-¿Amado mío, amado mío,! ¿dónde estás?  
y mientras canta enloquecida, tropieza cae,  
se recoge sobre sí misma, y muere.

## ESCENA VIII

*Canción de un desconocido*

- 620 *Urpi uywasqaytan chinkachikuni,*  
*Huk ch'illmiyllapi.*  
*Paqta rikuwaq; tapukuypuni*  
*Kay k'iitillapi.*  
*Milluy munaymi sumaq uyanpi,*
- 625 *Qoyllur sutinmi;*  
*Paqta pantawaq hukpa qayllanpi;*  
*Rikuy sut'inmi.*  
*Killawan kuska Inti mat'inpi*  
*Nanaq qhapchiypi.*
- 630 *Kuskan illanku hukpa sutinpi*  
*Ancha kusiypi.*  
*Suni chukchanri ch'illukayninpi*  
*Misatan awan;*  
*Yana q'elluan llunp'aq rinripi*
- 635 *Rikuytan rawran.*  
*Qhechiprankuna munay uyanpi*  
*K'uych'in pagarin:*  
*Iskaymi inti kikin ñawinpi*  
*Chaymi sayarin;*
- 640 *Pichoqrallanri ñaqch'asqa*  
 [wach'in  
*Tukuy sipeqmi:*  
*Chaypin munaypas llipipaq*  
 [q'apchin

## ESCENA VIII

*Canción de un desconocido*

- Perdí a mi paloma querida  
 en un cerrar de ojos.  
 Tal vez la viste; inquires  
 por estos lugares.  
 Su faz es encantadora  
 y Estrella es su nombre;  
 errar puedes delante de otra;  
 ve que es verdad  
 Luna y Sol en su frente  
 brillan en conjunción  
 y ambos refulgen por ella  
 en grata alegría.  
 Su larga cabellera azabache  
 entreteje ventura;  
 lo negro y dorado alrededor  
 de su oreja arden sin par.  
 En su faz hermosa un arco iris  
 sus párpados amanece:  
 dos radiantes soles  
 son sus ojos.  
 sus cejas son peinadas flechas
- Que exterminan:  
 Allí reina la beldad para todos

## ESCENA VIII

*Canción de un desconocido*

- Cerré los ojos por un instante  
 y perdí a la paloma, con tanto amor criada.  
 ¡Oh viajero! si tú la encuentras, pregúntale;  
 no debe estar lejos.  
 Un suave amor resplandece en su hermosura,  
 su nombre es Estrella.  
 No puedes confundirla si está entre otras  
 porque ella es sola.  
 El Sol y la Luna sobre su frente  
 en unión hiriente  
 brillan, resplandecen por ella,  
 con alegría inmortal.  
 Regocijada en su negrura  
 su cabellera teje la dicha.  
 Amarillo y negro, en sus tiernas orejas,  
 un metal ardiente brilla.  
 Sus largas pestañas, sobre el rostro amado,  
 como un arco iris amanecen.  
 Dos soles puros, fijos en sus ojos,  
 alumbran detenidos.  
 Y sus cejas, peinadas flechas,  
 a todos matan.  
 ¡Pero el amor beben de ella las criaturas!



## ACTO II, ESCENA IV

*Monólogo de Rumi-Nāwi*

- Salloq Rumi, Rumi-Nāwi!  
 Ima qhencha rumin kanki!  
 910 *Qaqamantan lloqsirqanki:*  
*Sunqoylcin kunanqa qawi!*  
*Manachu nāwiyki karqan*  
*Chay wayq'opi pakasqata,*  
*Ullantayta mukmisqata,*  
 915 *Mach'aqwayta rikuwaq karqan.*  
*Manachu yayarirqanki*  
*Tapara-sunqo kasqanta.*  
*Tukuy maqanakusqanta,*  
*Manachu qan paqtarqanki.*  
 920 *Hianatinpi llullakuspa*  
*Suyukunata ichhurqan!*  
*Payllapipunin tinkurqan*  
*Qella kay qhari tukusqa.*  
*Chika waranqa runata*  
 925 *Kunan p'unchay sipichini!*  
*Nuqañak'ayta qespini*  
*Makinmanta; chay k'anata*  
*Nuqaqa qhariqa nispa*  
*Uyapura maskarqani;*  
 930 *Chay wayq'oman yaykurqani*  
 "Ayqenpunin kayka", nispa.

## ACTO II, ESCENA IV

*Monólogo de Rumi-Nāwi*

- ¡Piedra de azufre! ¡Ojo de Piedra!  
 ¡Qué piedra de mal agujero eres!  
 ¡De la roca naciste:  
 tu corazón está marchitado!  
 ¿Acaso no estaba en tu previsión  
 allá en el valle oculto,  
 ver a Ollantay espiando,  
 cual una serpiente?  
 ¿No recordaste acaso  
 su falso corazón?  
 ¿Toda sin estrategia,  
 por qué no reparaste?  
 ¡Con toda falsía  
 exterminó el ejército!  
 sólo en él cabe  
 tanta infame hipocresía.  
 ¡Hoy día tantos miles  
 de hombres hice exterminar!  
 Difícilmente escapé  
 de sus manos; a tal bárbaro,  
 confiado en su hombría,  
 cara a cara le busqué;  
 penetré a ese valle,  
 "Ha huido este", diciendo.

## ACTO II, ESCENA IV

*Monólogo de Rumi-Nāwi*

- Eres piedra de azufre ¡Ojo de Piedra!  
 piedra de la fatalidad horrenda.  
 Tú naciste de alto rocoso precipicio  
 y sin embargo tu corazón está ahora blando.  
 ¿Es que tenías los ojos vendados  
 y no pudiste ver cómo, en el profundo valle,  
 cuál mimética, poderosa serpiente,  
 Ollantay se escondía y acechaba?  
 Tú no recordaste ¡guerrero!  
 el simulante corazón de tu enemigo;  
 sus triunfos, sus hazañas,  
 no los recordaste.  
 Mintió, urdió emboscadas  
 y con su falsía exterminó ejércitos en todas las  
 sólo en él se conjugan [regiones.  
 el triunfo y la mentira.  
 ¡Y bajo la luz de este día  
 has hecho matar miles de tus soldados!  
 Tú mismo has escapado, sin saber cómo, de la  
 Yo busqué a Ollantay cara a cara; [muerte.  
 ¿por qué creí gallardo a ese salvaje?  
 ¿Por qué bajé hasta su honda guarida?  
 "Ya ha huido éste", pensé ante el silencio del  
 [campo.

- Ña suyuy punkunki kaqtin*  
*Tukuy qaqa phoqchirimun,*  
 935 *Huk wanqhaq hukta wanqhaqtin*  
*Hinantinpin rumi niu'in,*  
*Hinantinpin qaqa pakan,*  
*Aswan, akllaq kunatan*  
*Chaypi, kaypi k'unpa sipin;*  
 940 *Yawarllan tukuy way'qopi*  
*Purin, lloqllan, mast'arikun.*  
*Hinantinmi chayta rikun;*  
*Nuqari yawar p'unqopi,*  
*Piwantaq tinkuyman*  
 945 *Mana runan lloqsimeqtin,*  
*Mana pipas rikhureqtin,*  
*Wanqhaqkuna hark'awarqan!*  
*Ima uyaywanni tinkusaq*  
*Inkaywan, kunan qayllanpi.*  
 950 *Manan kanchu kaypaq hanpi!*  
*Nan kunan siq'okumanña*  
*Kay warak'awan nuqalla,*  
*Ichataqchus paykamalla,*  
 955 *Ullantaypas urmanmanña.*

Estando mi tropa a sus puertas,  
 comienza a desprenderse  
 la galga de los cerros,  
 y los desgajadores, unos tras otros,  
 por doquiera con galgas cubren,  
 por doquiera las peñas les destrozan,  
 y a lo granado,  
 en compacto grupo matan:  
 solo la sangre corre  
 y se derrama por todo el valle.  
 De todos ello fue visto;  
 ¿y yo en charco de sangre,  
 con quien hubiera batallado,  
 si sus hombres no salían,  
 si nadie aparecía?  
 Los desgajadores me atajaron!  
 ¿Qué cara mostraré a mi Inka,  
 y cómo me presentaré?  
 ¡No hay remedio para este mal!  
 ¡Huya yo lejos de acá!  
 Debía ahorcarme  
 con esta honda yo mismo;  
 tal vez de una vez  
 Ollantay por sí caiga.

Y cuando llegué a la puerta de su escondite  
 hirvieron las piedras en lo alto,  
 se lanzaron como saetas sobre mis hombros.  
 Y la primera piedra hirió al primer hombre  
 y luego la lluvia pétrea, exterminando al ejér-  
 escondía a sus propios lanzadores. [cito,  
 Los mejores, los selectos, murieron,  
 fueron derribados, tumbados como bestias.  
 Sólo la sangre caminaba,  
 convertida en torrente, se extendía, cubría el  
 [hondo valle.  
 Todos los enemigos contemplaron la matanza.  
 Y yo estuve allí enlodado en la sangre,  
 nadie salió a combatir, ni un hombre enfrente  
 [mío.  
 En el gran silencio nadie apareció, nadie;  
 ni un hombre de valor contra mí, para batirme,  
 sólo las piedras cercándome el camino.  
 ¡Y ahora! ¿Con qué corazón, con cuál valor  
 he de presentarme ante los ojos de mi Rey?  
 Desventuras como ésta no tienen ya remedio.  
 Marcharé sin dirección, sin rumbo, ni nombre.  
 Ya debiera esta honda que no valió en la guerra  
 haberme apretado la garganta;  
 porque Ollantay, él solo, lo sospecho,  
 Ollantay caerá por sí mismo desde la cumbre.