Mitologías hoy

DOSSIER

MAMA YAKU (MADRE AGUA): LAS DIVINIDADES ANDINAS DEL AGUA EN LAS CRÓNICAS COLONIALES Y EN LA POESÍA QUECHUA Y AIMARA CONTEMPORÁNEA[1]

Mama Yaku (Mother Water): the Andean Divinities of Water in Colonial Chronicles and in Contemporary Quechua and Aymara Poetry

MAURO MAMANI MACEDO
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS (PERÚ)
MMAMANIM@UNMSM.EDU.PE
ORCID: 0000-0002-0021-5488

DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.982
vol. 28 | julio 2023 | 19-36

Recibido: 15/03/2023 | Aceptado: 01/06/2023

Resumen

En el mundo andino el agua es un elemento fundamental y sagrado, por ello existen divinidades que propician su existencia como Illapa (dios de la lluvia). El propósito de esta investigación es demostrar cómo existe una continuidad ritual en la representación de las divinidades andinas del agua en dos momentos y discursos: en primer lugar, analizar su representación en las crónicas coloniales de Guaman Poma de Ayala y del Inca Garcilaso de la Vega; en segundo lugar, estudiar la poesía ritual quechua y aimara contemporánea. Entre estos dos horizontes, se busca evidenciar las continuidades. Para ello, utilizaremos las categorías andinas kawsay (todo tiene vida), ayni (todos necesitamos de todos para existir) y pachakutiy (vuelco de mundo) con la finalidad de aproximarnos a los espacios de producción

[1] Esta investigación fue financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – RR N° 05557-R-22, con código de proyecto: E22030031.

CC BY

ISSN: 2014-1130
Universitat Autònoma de Barcelona

de los textos. Lo anterior será enmarcado dentro de la cosmovisión andina cuya consideración es que todo está vivo y relacionado (los muertos, las piedras, los ríos), lo cual nos ubica en un intenso animismo.

Palabras clave

Agua, ritual, cantos, quechua, aymara, Mama Yaku

Abstract

In the Andean world, water is a fundamental and sacred element, which is why there are divinities that promote its existence as Illapa (god of rain). The purpose of this research is to demonstrate how there is a ritual continuity in the representation of the Andean divinities of water in two moments and discourses: first, to analyze their representation in the colonial chronicles of Guaman Poma de Ayala and Inca Garcilaso de la Vega; second, to study contemporary Quechua and Aymara ritual poetry. Between these two horizons, the aim is to highlight continuities. To do this we will use the Andean categories *kawsay* (everything has life), *ayni* (we all need everyone to exist) and *pachakutiy* (overturning the world) in order to approach the spaces of production of texts. This is within the Andean worldview that considers that everything is alive and related (the dead, the stones, the rivers), which places us in an intense animism.

Keywords

Water, Ritual, Songs, Quechua, Aymara, Mother Water

La representación de las divinidades andinas del agua en las crónicas coloniales

En la religiosidad andina los astros son vistos como divinidades que se ubican en el *hanaq pacha* (mundo de arriba/cielo): en este espacio se ubican el Tata Inti (padre sol), Mama Killa (Madre Luna) e Illapa. En las crónicas coloniales existen varias referencias a las divinidades andinas del agua como Illapa, el dios de la lluvia, en su forma de trueno, rayo y relámpago. También informan sobre los tiempos en que se debe pedir lluvia.

Guaman Poma: los rituales a la lluvia

En la crónica de Guaman Poma encontramos pasajes que aluden a las divinidades, el agua y a los rituales que piden lluvia, por ejemplo, octubre es el mes de la festividad del agua: "Este mes sacrificaban a las uacas, principales ydolos y dioses para que les enbiasen agua del cielo otros cien carneros blancos" (Guaman Poma 2006: 229). Dentro del cumplimento del principio de reciprocidad, los hombres entregan ofrendas a los dioses mediante el sacrificio de animales o a través de coca, flores, chicha, *spódylus* (mullu). Su finalidad es que los dioses manden la lluvia.



Leyenda 1: "Vtvbre Yma Raimi Quilla" (¿1613?[2006], 228), Guaman Poma. Dibujo.

En los insertos en el dibujo del mes de octubre escribe el cronista tres textos: "*Uma Raymi quilla*, mes del festejo principal". En efecto, en octubre llegan las primeras lluvias, se inician los preparativos para la siembra y se empiezan a poner las semillas en la tierra. El segundo texto se titula "Carnero negro ayuda a llorar y a pedir agua a dios con el hambre que tiene": en este caso alude al carácter comunal del pedido, pero también señala el color negro, designado para el sacrifico y tiene gran valor para las divinidades andinas. La llama fue preparada mediante ayunos con el fin de acrecentar su dolor. El tercer inserto, "Procesión que piden agua a dios *Runa camag* [creador del hombre]", presenta a la divinidad en quechua, el que anima a los hombres, que podría ser Viracocha o Pachacamac, el que anima y se anima. Además, describe la acción del evento ritual: la procesión, el caminar dolido suplicando lluvia.

En el dibujo se encuentra la llama negra atada a una estaca y un conjunto de personas: "Todos lloran mostrando actitudes de dolor y pesar. Varios de ellos portan lanzas. Sus cabezas aparecen cubiertas por mantos que caen de sus espaldas, parecen descalzos, reafirmando de esta manera una actitud que muestra un sentimiento de ser desvalidos y necesitar la ayuda divina" (González, Rosati y Sánchez 2002: 179). La presencia de la madre luna es importante porque representa a la siembra, a la humedad y fertilidad, pero ahora está representada en forma débil. Es como si estuviera muriendo, sin fuerza para hacer germinar las plantas. Precisamente, "[s]obre la cabeza del auquénido, en la esquina superior derecha, se aprecia una débil luna que está ocupando el lugar del sol para resaltar la necesidad de lluvias y por

tanto, de aguas que ayuden a que los cultivos agrarios crezcan fuertes y produzcan mucho fruto. La luna desfallece, razón por la cual la escena es de un gran dramatismo" (González, Rosati y Sánchez 2002: 179-180). Todos están en decaimiento: los hombres en sus distintos estratos, porque se advierte uno que pertenece a la nobleza inca, tienen orejeras y tocapos; los animales son selectos; y su divinidad representada es la luna. En el mundo andino una de las formas de señalar el mal tiempo o crisis es cuando se cambian de posición las cosas o seres, a lo cual se le conoce con el nombre de *pachakutiy* (palabra quechua compuesta: *pacha* es tiempo-espacios, y *kutiy* o vuelta señala la vuelta de mundo o un cambio drástico). Así, la luna ocupa el lugar del sol. En la disposición espacial andina de los astros, el sol siempre va a la derecha y la luna a la izquierda, pero ahora está dibujada en el lado derecho. Ello implica una traslocación de espacios y tiempos. La *pacha* (tiempo-espacio) se altera. Además, en el lado derecho se ubica lo sagrado masculino, no obstante, allí está la luna y la llama que sacrificarán como ofrenda. Así se integra la dualidad andina del *hanaq* (arriba) y *urin* (abajo); el primer espacio es para la luna y el segundo para la llama.

En el acto ritual de petición de lluvia intervienen todos los miembros de la comunidad: "Y atauan otros carneros negros en la plasa pública y no les dauan de comer a los dichos carneros atados para que ayudasen a llorar. Acemismo atauan a los perros; como uian dar bozes a la gente y gritos, tanbién de su parte dauan olladas, ladrando y a los que no ladrauan, le dauan de palos" (Poma de Ayala, 2006: 229). Aquí las llamas, carneros y perros representan a los animales que junto a los hombres sentían la necesidad de implorar lluvia. Esto es significativo porque en el mundo andino los miembros de la comunidad los incluye a todos: animales, plantas y hombres. Todos sienten la necesidad de defender la vida en la tierra.

En el caso de los hombres, todos imploraban agua, cualquiera fuese el estado en que se encontrasen: mujeres, hombres, niños, viejos y viejas, cojos, ciegos, enfermos. Cada uno de ellos, sin excepción, con grandes llantos pedían agua del cielo al dios Runa Camac (Poma de Ayala 2006: 229). Esto es importante porque hay un sentido comunitario en la dimensión humana, donde el grito y el llanto es producido por la colectividad: es una acumulación de fuerzas para que los dioses se conmuevan, al manifestarse todos juntos en plegaria: "Runayquiman, yacoyquita unuyquita cacharimuay (¡Envía, por favor, tu agua y lluvia a tus gentes)" (Poma de Ayala, 2006: 229). El texto vincula a los seres humanos con las divinidades y se complementa mediante el dibujo. Forman un *yanantin* (andar acompañado) que une "polido estilo" y "debojos", todos salidos de la mano del cronista indio.

Si el mes de octubre es el inicio de las lluvias, en la medida que las imploraciones tienen tal objetivo de que las lluvias lleguen, también en la crónica se muestra al mes de mayor intensidad de lluvia: marzo.



Leyenda 2: "El Terzero mes, marzo. Pacha pvcvi Quilla (Mes de la maduración de la tierra)" (¿1613? [2006], 214), Guaman Poma. Dibujo.

"En este dicho mes de Pacha Pucuy, quiere decir Pacha Pucuy, pacha, mundo, pucoy, harto, porque este mes de marso llueue a cántaros y está harto de agua la tierra deste rre[y]no, ques bueno para barbechar la

tierra en todo el rreyno" (Guaman Poma, 2006: 215). Es un tiempo de maduración o tiempo *puquy*, vale decir: maduración y fermentación (Cerrón-Palomino, 1994: 60). En este mes también se hace el sacrificio de la llama negra. Además, Guaman Poma describe que en esta petición de agua se andaba de cerro en cerro, es decir, se desplegaba un recorrido por las *wak'as*, por dioses montaña, porque los cerros son considerados divinidades, *apus*, que administran la lluvia. Dentro del discurso mítico, se considera que los grandes nevados crían nubes y de allí parten al cielo.

En la crónica también hay cantos rituales que piden lluvia. Uno de ellos es el que está destinado a la Luna y Pachacamac para que les mande alimento y lluvia. En la religiosidad andina, siempre se presenta a la pareja divina, al *Tata Inti*, padre sol; y Mama killa, Madre luna, como dioses que moran en el *Hanaq pacha*, mundo de arriba. En la crónica, el canto se presenta ante la divinidad luna, la madre Luna, la mama *killa*. Notamos una ausencia del sol, que es una divinidad más asociada a la luz, quien dentro de la línea divina se ubica en lo masculino y representa el tiempo de la cosecha, tiempo en que los campos toman un color amarillo(*q'illu*), porque todas las plantas están secas; mientras que la madre luna está asociada al tiempo húmedo de la siembra, tiempo de verdor (*Q'umir*). Precisamente, este canto está destinado a ella: "*Quilla mama / Quilla coya mama* [Luna, reina madre]" (Guaman Poma, 2006: 259). Es a la madre, la *qollana*, a quien se destina el acto ritual, quien es madre y reina. De esta forma, destaca su condición singular. Luego de reconocer su divinidad, se empieza a definir quiénes son los suplicantes: "*Yacuc zallayqui /Unoc sallayqui* [Tus enamorados del agua/Tus enamorados del agua]" (Guaman Poma, 2006: 259). En estos versos aparecen las dos formas con que se nombra el agua en quechua, en dos variedades: *Yaku* y *unu*. Este es un recurso para significar la comprensión de todo el espacio andino a través de la convocatoria de los dos registros correspondientes a espacios diferentes de uso: *Uno*, más al sur (quechua sureño); y *Yaku* más al centro y norte del Perú (quechua central). Los suplicantes de la lluvia se definen como enamorados del agua. Tal recurso de sensibilidad muestra que no la poseen, sino que desean tenerla y cuidarla; de allí la súplica para que llegue. Y ello se consigue cuando se conmueve el corazón del dios del agua mediante el cumplimento del principio de reciprocidad, vale decir, la entrega de ofrendas. Precisamente mediante este principio se cumple con el *ayni*: todos necesitamos de todos para ser, para existir. Necesitamos de los dioses, así como ellos necesitan de nosotros, por ende, entre ambos debe existir cooperación.

Otro elemento que también suma a la relación entre lluvia y agua es el llanto: "*Aya uya uacaylli /Aya uya puypuylle* [Con caras de muerto, llorosos/Caras de muerto, tierno]" (Guaman Poma, 2006: 259). Los seres llorosos, tanto pobres como niños, muestran su condición deplorable y de desprotección. Es en esta situación que suplican comida. A este estado de desamparo se denomina *wakch'a,* porque hay ausencia de alimento, pero también muestra la fragilidad de los hombres al reconocerse como niños. Apreciamos que hay un estado material, espiritual y biológico que califica su condición de orfandad. Todo ello crea un cuadro dramático, de honda necesidad.

Dentro de un mundo agrario y de pastoreo, el agua es el elemento fundamental para la sobrevivencia. Por ello, la comunidad es presentada como los enamorados-necesitados de la lluvia, quienes se encariñan con la lluvia. Por tal motivo, cantan y danzan para que la lluvia engendre a la madre tierra: Pachamama. La Pachamama es la divinidad de la tierra, pero para que esta active su poder germinador de vida necesita de la unión de otra divinidad, la que trae la lluvia (Illapa); solo de esta forma la tierra se humedece y reproduce. Además, los imploradores se ubican como sus hijos deleznables. Otro de los elementos es la idea de llanto, lo cual está asociado a la lluvia. Si bien es cierto que el pedido a la luna tiene que ver con la comida y la bebida, los dioses y hombres se ubican en un contexto de carencia de agua.

En la segunda parte del canto aparece otra divinidad: Pachaccamac. Esta divinidad es tectónica, vale decir, es quien provoca los temblores. Se trata de un dios de la costa, un dios creador y uno de los oráculos más poderosos. Como sabemos, en el mundo andino a veces un temblor trae la lluvia o la aleja, porque este

dios hace rotar al mundo. "Uacallasunquim Pacha Camac /Yaya, may pachapin canqui?/Hanac pachapicho? /Cay pachapicho? /Caylla pachapicho? /Yacullayquita cacharimouay /Uacchayquiman, runay quiman [Te imploramos. /Te imploramos Pacha Kamaq /Padre, ¿en qué sitio estás? /¿En el lugar superior? /¿En este mundo? /¿En la tierra cercana? /Envíanos tu agua /A tus necesitados, a tu gente]" (Guaman Poma, 2006: 259). En el caso del pedido al Dios Pachakamac, es más directo: se pide agua en tanto se muestra en estado de carencia. La ubicación también es importante dada la idea de dualidad andina. Las divinidades pueden ubicarse en cualquiera de los espacios, pueden estar en el mundo de arriba o el mundo de acá o más próximo, por ende, surge la pregunta para orientar el ruego.



Leyenda 3: "Procicion, atvnos I Penitencia,Vacailli, zazicvi, llaqvicvi[Llantos, ayunos y triteza/Penitencia]" (¿1613? [2006], 258), Guaman Poma. Dibujo.

Así como había procesiones para llamar a la lluvia, también se hacían procesiones para espantar las enfermedades, los tiempos malos o la lluvia excesiva: "Proceción de tempestades: Andauan todo cubierto de luto con uanderillas de sus armas y lansas de chunta (madera de palmera), dando critos, aollando que a los cerros y peñas dauan sonido" (Poma de Ayala, 2006: 259). Es el tiempo de lluvia mala, porque pudre a las plantas. También se hacen procesiones contra el granizo, el hielo y el rayo: "que los echan con armas y tambores y flautas y trompetas y campanillas, dando gritos, diciendo: 'astaya! Zuua, runa uacchachac cuncayqui cuchuscaayque. Ama ricuscayquecho' ['¡Ay, ay! Ladrón despojador de la gente, te cortaré la garganta. ¡Qué no te vea jamás!']" (Poma de Ayala, 2006: 259). De hecho, al granizo y a la helada se les considera ladrones en la cosmovisión andina, porque son los que roban la cosecha y actualmente se les representa de tal forma. Se les considera hijos de la madre anciana, la nieve(*riti*). En prevención de su posible llegada, las comunidades eligen guardianes, los *Arariwas*, para lo cual se escoge a las personas más jóvenes con el fin de que defiendan las cosechas de los malos, ya sea hombres o divinidades.

Inca Garcilaso de la Vega: el cantarito de la lluvia

En los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, encontramos un texto sobre el origen de la lluvia en dos versiones, en prosa y en verso, tomado de Blas Valera:

> Dicen que el Hacedor puso en el cielo una doncella, hija de un Rey, que tiene un cántaro lleno de agua, para derramarla cuando la tierra la ha menester, y que un hermano de ella lo quiebra a sus tiempos, y que del golpe se causan los truenos, relámpagos y rayos. Dicen que el hombre los causa, porque son hechos de hombres feroces y no de mujeres tiernas. Dicen que el granizar, llover y nevar lo hace la doncella, porque son hechos de más suavidad y blandura y de tanto provecho. (1976: 115)

La versión poética de la leyenda, como la denomina Garcilaso, es la siguiente:

> Zúmac ñusta /T oralláiquim /Puiñuy quita /Páquir cayan /Hina mántara /Cunuñunun /Illapántac /Camri ñusta /Unuiquita /Para munqui /Mai ñimpiri /Chichi munqui /Riti munqui /Pacha rúrac /Pacha cámac /Vira cocha /Cai hinápac /Churasunqui /Camasunqui (Hermosa doncella, /Aquese tu hermano /El tu cantarillo /Lo está quebrantando, /Y de aquesta causa /Truena y relampaguea, /También caen rayos. /Tú, real doncella, /Tus muy lindas aguas/Nos darás lloviendo; /También a las veces /Granizar nos has, /Nevarás asimesmo /El Hacedor del Mundo, /El Dios que le anima, /El gran Viracocha, /Para aqueste oficio /Ya te colocaron /Y te dieron alma. (Garcilaso 1976: 116)

Se muestra aquí la dualidad del origen de la lluvia: hermano y hermana. En el texto, es el cantarito de la hermana el que asume el rol simbólico, ya que tiene contenida el agua, como una represa o *qocha* (laguna) que al romperse esparce la lluvia. Ahora bien, como ocurre con las divinidades andinas, siempre son duales, por ende, pueden concentrar la generosidad o el castigo. Tal principio de complementariedad es fundamental en la cosmovisión andina, porque "se manifiesta en todo nivel y en todos los ámbitos de la vida, tanto en las dimensiones cósmicas, antropológicas como éticas y sociales" (Estermann, 2006: 142). Así, en este cantarito está la lluvia, considerada buena en la medida que permite humedecer la tierra y hacer germinar las plantas, crear y criar la vida; pero también alberga al granizo y a la nieve, ligados al castigo en cuanto queman las plantas y destruyen los sembríos como un mal ladrón, por consiguiente, el granizo y la helada roban el sustento.

Este cántaro que rompe el hermano, que derrama la lluvia, se vuelve a llenar con la vía láctea. En la concepción andina, tenemos a la constelación de la llama, quien baja a beber el agua del mar, como se relata en *Dioses y hombres y Huarochirí* (2007): si bien es un documento diferente, mantienen, este y la crónica de Garcilaso, un sentido común dada la explicación andina de mantener el equilibrio entre las aguas. Si no se bebe el agua del mar que luego lleva al cielo, la tierra sería inundada. Por ello, existe un uso regulado al llevar el agua al cielo para que luego vuelva a bajar a la tierra, y en la tierra el agua tiende al *hatun qucha*, al gran lago, el océano, para que desde allí vuelva subir.

En el texto también existe una jerarquía de divinidades. Aquí son mencionadas dos divinidades: Pachacamac, la deidad tectónica de la costa, el ser que anima y se anima, un hacedor de mundo; y Viracocha, quien dentro de sus capacidades cuenta con la capacidad crear, por tanto, es quien crea y coloca allí a la hermana para que cumpla la función de administrar la lluvia y el granizo, de tal forma, imparte tanto bendición como sanción. Precisamente, cuando hallamos una sanción por parte de una divinidad, se produce un *pachakutiy* y, en este caso, sería *Unu pachakutiy* (*pachakutiy* del agua), que se concretiza mediante la lluvia excesiva: una inundación que cambia drásticamente el mundo.

La poesía quechua y aimara contemporánea

Los cantos rituales recogidos en las crónicas coloniales mantienen una continuidad en las representación de la poesía quechua y aimara contemporánea. En este sentido consideramos que existe una poesía ritual, porque en ella se juntan el rito, el acto contextual y el ritual correspondiente a las secuencias en las que se integran los reconocimientos de la divinidades, por ejemplo, las súplicas para que aparezca la lluvia, las lagunas divinas y el cuidado de la acequia. Para demostrarlo, elegiremos un poema aimara y, además, un poema y canto quechua donde advertimos la representación de estos rituales. Elegimos estos textos porque mantienen un vínculo temático y formal.

Mamapara (Madre lluvia): ritual aimara para llamar a la lluvia

Existen tiempos en que los cultivos en los Andes corren riesgo por las heladas, las granizadas, las nevadas y la sequía, porque estos elementos destruyen las plantas y las calcinan. Por ello se busca

protegerlas mediante rituales que imploran clemencia a los dioses o a través de hombres elegidos que alejan los tiempos malos como el *arariwa*, el guardián de las cosechas, quien mediante gritos y truenos espanta las granizadas. También cuando se presentan las sequías, se producen las peregrinaciones a las lagunas donde se hacen sacrificios (ofrendas), mientras se canta en sus bordes. Asimismo, "[a]lgunos *yatiris* o la comunidad se traslada a los cerros donde existen manantiales para ofrecer ritos propiciatorios y dar ofrendas a los achachilas" (Mamani, 1988: 105). La idea es que no falte el agua, ya sea del lago de abajo o del lago de arriba, y que ambos se comuniquen mediante la lluvia, mensajera de los dioses.

Por otro lado, los animales tienen distintos comportamientos en relación a la lluvia. Por ejemplo, cuando los gusanos se introducen en la tierra o los *pankataya* (los insectos pardos) aparecen, entonces las lluvias terminan. Del mismo modo, también se puede saber si hay un año lluvioso observando la altura de los nidos de los pájaros en las lagunas, porque avisan cuánto subirán sus aguas, o bien, cuando se escucha el aparearse de los zorros que anuncian las primeras lluvias. Así, los animales cumplen diversas funciones en el desarrollo de la vida agrícola que es fundamental para el *hakhi-runa* (hombre andino). A todo este comportamiento de los animales se le denomina señaleros. El poema que proponemos tiene como sujeto protagónico a una ranita, quien batalla con un corazón fuerte, libre y generoso. Posee voluntad de animalito; con ternura conmovedora guerrea por la vida de su pueblo. En este sentido, la ranita es una *illa* (fuerza espiritual) que convoca las lluvias y, con ello, defiende la vida de los suyos.

El poema presenta una historia enternecedora y épica de peregrinación que emprende la ranita, quien va en búsqueda de la lluvia. Este poema se despliega en un contexto mítico y religioso, donde los dioses, animales y hombres entran en plena interacción para que la vida sea buena (*allin kawsay*). Para una mejor comprensión, transcribimos el poema: "Canto a la rana en el cerro Atoja" de Inocencio Mamani:

> Yo, la rana María he salido /del lago sagrado he salido. /En mi balsita de totora, /con ramito de plata. //Al Padre del Alax pacha /le he pedido sus lágrimas. / Subiendo a la cima del cerro, /fui a pedir para los hijos. //De rodillas he salido, /Padre del Alax pacha. /Rocíanos con tus lágrima, /te pedimos todos tus hijos. //A medio día he salido, /a medianoche he llegado. (Mamani, 2002: 247)

El actor central es la ranita. Recordemos que los batracios son símbolos del agua y convocan a la lluvia. Tanto el sapo como la rana están asociados a una constelación (Urton, 2006) y están ligado a los *ch'alladores*, cerámicas con motivos de batracios. Al respecto, Bertonio distingue dos tipos de sapos: "Happattu sapo" (2006: 527) y "Ppati sapo grande mayor que el que llaman hamppatu" (2006: 642). *Phathi* significa también "aguacero por agosto, el primero el que llega para sembrar la quinua" (Bertonio, 2006: 67). Ppati se vincula con el dios Illapa, dios del trueno, rayo y el relámpago: dios creador de la lluvia. También Gustavo Espinoza (1996) destaca que las ceremonias aimaras *ch'uwa ch'ujxata* consisten en dejar a los sapos al sol para pedir lluvias. Con respecto a la Rana Carrión Cachot (2005), sostiene que el Antisuyu era la región imaginariamente asociada con el lugar de donde provenían las aguas. Ahí estaba la "fuente de las ranas", donde se bañaba la doncella de Chuqillanto: una princesa andina enamorada. También existe una deidad dentro de la cadena de cordilleras en el sur del Perú (Arequipa) que tienen el nombre de Hampato, donde se descubrió la momia Juanita, quien recibe el reconocimiento de la Dama del Nevado Hampato, cuya forma es igual a la de un sapo.

Algunos investigadores oponen el sapo a la rana (Carrión Charcot, 2005; Espinosa, 1996). Consideran al sapo como caótico, en tanto no logra acertar en la fecundación; mientras que la rana representa al orden y la claridad necesaria para llegar a dotar de germinación. Tras estas consideraciones en torno a las características de la cosmovisión aimara, ingresemos ahora al poema-canción "Canto a la rana en el Cerro Atoja" de Inocencio Mamani.

A través de su recorrido, la ranita une las tres pachas: el *manqha pacha*, el mundo de abajo; el *aka pacha*, o mundo de acá; y el *alax* pacha, mundo de arriba. El primer mundo es el mundo donde mora la

rana, el Lago Sagrado, Lago Titicaca, que es la *paqarina* mayor donde brotó la vida. Dentro de la cosmovisión andina, el mundo de abajo se comunica con el mundo de acá mediante los puquios, las aberturas. Una de ellas es Mama qutha, la madre lago. De este lugar sale la ranita en penitencia, en peregrinación: "Yo, la rana María he salido/Del lago sagrado he salido. /En mi balsita de totora, /Con ramito de plata" (Mamani, 2002: 247). Más adelante nos dirá "De rodillas he salido" (247); que es la posición de reverencia, pero también de sacrificio, porque nos induce a imaginar que salió de rodillas del lago, que hizo el peregrinaje de rodillas, y cuando alcanzó la cumbre del *Apu Atojja*, lista para iniciar su ritual, también permaneció de rodillas. Esto intensifica el sacrificio, pero también da cuenta de la importancia del pedido que formulará, a saber: que retorne la lluvia.

La rana María sube el Apu Atoja (Cerro Atoja), centro de la religiosidad andina puneña, tal como también lo hacen los hombres para hacer rituales y asegurar la abundancia. Piden a los dioses andinos que se reproduzcan los animales y las plantas, y así puedan vivir felices. Desde tiempos muy antiguos se desarrollaba esta peregrinación solo en casos de extrema sequía, cuando se clama por el rito de hacer llover. Empieza la peregrinación como relata Harry Tschopik, quien participó de unas de estas ceremonias:

> Alrededor del mediodía el grupo regresó del lago, desembarcó y trepó por el sendero que sale del pueblo de Chucuito al altar del Padre Atoja, el mago y su ayudante llevaban las vasijas con las ranas. Los músicos los acompañaron hasta la cumbre, así como numerosos vecinos; todos iban cantando la canción de la rana. "Fueron casi todos los habitantes del pueblo, que no dejaron de cantar". (2015: 384)

Estos son los cantos ceremoniales que crean el contexto de lo singular. En el caso de nuestro poema, no se trata de una ranita que atrapan y la llevan como ofrenda, sino que ella misma sube, es decir, la rana pasa de ser una ofrenda a convertirse en oferente, en una *p'eqeña*. No va acompañada, como se relata en los testimonios que dan cuenta de movimientos masivos de los pueblos o comunidades, sino que emprende sola su peregrinaje a la cima del cerro. Así, tanto la ranita como los hombres suben a las alturas del Apu Atojja para pedir lluvia. Allí realizan las ceremonias. A ese lugar sube la rana María con el fin de realizar el ritual de pedido al dios del Alax Pacha.

En su peregrinación, avanza de rodillas, como en una penitencia, hasta llegar a la cúspide. Primero enuncia con una voz individual que concentra el pedido de todos, suplica que el padre del *Alax Pacha* derrame sus lágrimas, es decir, la lluvia para sus hijos: "Al Padre del Alax pacha / le he pedido sus lágrimas. / Subiendo a la cima del cerro, / fui a pedir para los hijos" (Mamani, 2002: 247). En esta voz, ella asume dos posiciones. En primer lugar, toma la posición de madre, porque pide por sus hijos las lágrimas del padre del cielo, entonces su voz concentra la voz de todos. Es una madre que habla por sus hijos, que se sacrifica por ellos, que intercede. La segunda posición, en tanto, es de intermediación, es decir, de quien tiene la capacidad de hablar con los dioses. Es un ser elegido, una *Illa*, una sacerdotisa andina, que asume la responsabilidad de proteger a sus hijos, y tiene la competencia para realizar las ofrendas y los pedidos. Así la tercera estrofa del poema muestra el acto ritual: "De Rodillas he salido/ padre del *Alax pacha*/ rocíanos con tus lágrimas, /te pedimos todos tus hijos" (247). Este pedido no solo tiene palabra sino también ofrenda. Recordemos que ella sale del lago sagrado con un ramito de plata. La rana María le lleva el pedido, pero también la ofrenda (el ramito de plata). Dentro de los elementos de ofrenda que integran la mesa en el mundo aimara, están las flores (*panqara*) que se ofrecen a los muertos. Sus pétalos se esparcen sobre los animales sacrificados dados en ofrenda para que exista la abundancia de animales y una buena vida. El ramito tiene una función sanadora, como la planta *lluqi*. Asimismo, en la mesa andinas también son importantes lo minerales preciados, en este caso, la plata, asociada a la luna y a lo femenino. La rana se nos presenta con un ramito de plata, como las *illas* que se ofrecen para que la madre tierra siga produciendo, y que los aimaras llaman *ispälla*: "es como el espíritu que vela por las chacras y productos" (Albó, 1988: 77).

En los ritos para hacer llover (*hallu laruña*), en Chucuito, luego de llenar los ojos del altar con ranas, puquios o manantiales, se canta una canción de la rana con gran vigor. Esta canción es muy similar al poema, que consideramos que podría ser un hipotexto, un texto primero desde donde el poeta compuso su bello poema: "Una Rana he sacado María/del mar, del lago, he sacado/una rana he sacado, María/De las profundidades del lago, he sacado. / Una Rana he sacado, María/En una balsa dorada he sacado/Una rana he sacado, María/Con un palo de balsa de plata he sacado/Una rana he sacado, María" (Tschopik, 2015: 383). Así, todos cantan mientras el *p'equeña*, el que tienen cabeza, o mago, *yatiri*, reza: "Espíritu Atoja, acepta esta p'awaca. Haz llover para estos, tus hijos". Todos se arrodillaron y rezaron y algunos lloraron. Todos gritaban: "¡lluvia!", "¡lluvia!", y seguían cantando. Pasadas unas horas el agua se evaporó y las ranas comenzaron a gritar. Poco después, esa misma semana, llovió (Tschopik, 2015: 384).

Una de las características del poema en la tercera estrofa es que la voz se pluraliza, en el acto ritual mismo, cuando menciona que ahora es la voz de todos. Es como si la voz convocara a todas la voces para que juntas formulen el pedido, como un lloro extenso. Ello presentifica todo el acto: ya no está la voz solitaria y fabulosa de la rana sino que, junto a ella, parece que pidieran la lluvia todos los hijos, incluida la misma rana quien se reconoce como hija también del padre del Alax Pacha, por ende, la imploración se vuelve universal.

El Cerro Atoja, con sus mesas de piedra, con ojos de agua, se constituye en el espacio medidor entre el cielo de abajo y el cielo de arriba, o el lago de abajo y el lago de arriba. Entonces, es el *achachila*, el *Apu*, en este caso el Apu Atoja. Sin embargo, no solo es singular el lugar donde se hace el pedido sino también el tiempo: "A medio día he salido, / a medianoche he llegado" (Mamani, 2002: 247). Es el centro de la noche donde hace su ritual. Si parte al medio día cuando el sol y el calor están en su máxima expresión, cuando seca todas las plantas, cuando puede tostar la piel húmeda de la rana María, decide salir, como en las ceremonias antiguas, cuando tiran los sapos sobre las piedras a la hora en que el sol se incendiaba. Emprender su peregrinación a esta hora es intensificar su sacrificio porque se muestra el sol en toda su potencia. Así camina todo un día, todo un tiempo, es decir, une las mitades del tiempo, y completa el tiempo cíclico, para despertarlo. En síntesis, hace volver el tiempo de la lluvia. De tal modo, el recorrido cíclico que vive la rana María también se puede interpretar como el recorrido para despertar el tiempo dormido de la lluvia. Porque une al mundo, viene del lago sagrado, *manqha pacha*; llega al *aka pacha*, en su peregrinación; y se dirige al *alax pacha*. Desde lo alto del cerro Atoja empieza el viaje de sus palabras, al *alax pacha*, y seguro ha de llover. Si bien no lo dice el poema, se puede saber por los testimonios recogidos.

Este poema se ubica dentro de los himnos rituales que piden lluvia, o se dirigen a los dioses como la oración atribuida a Manco Capac: "—Ah, uiracochan ticci Cápac" (Pachacuti 1995: 25), que se traduce como Viracocha Señor del Universo. También se trata de un ritual, tal como se registra en la crónica *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*, de Juan de Santa Cruz Pachacuti: "En este tiempo dicen que Manco Cápac, siendo muy viejo, solía decir cuando oraba por la prosperidad de su hijo, hincadas las rodillas, diciendo así" (1995: 23 y25). Lo hace de la misma forma en que la rana María de rodillas pide lluvia. Es decir, la ranita con su plegaria une estos dos mares: el lago de abajo y el lago de arriba. Este ritual de pedido también puede encontrarse en Guaman Poma: "Quilla mama// reina madre Luna:/ el agua que creas, /el líquido que das. /¡Ayayay qué llanto!/¡Ayayay cómo corre!/Tu criatura tierna/como las yerbas,/ por alimento te lloran/por agua te lloran" (Bendezú, 2003: 17).

En tal sentido, el poema tiene un aliento ritual donde la rana asume la misión de liberarlos de la sequía. Para ello emprende su peregrinación: para conmover al señor del Alax Pacha, con el fin de que levante su enojo que suspendió las lluvias. Así, con su palabra y su ofrenda podrá reestablecer el equilibrio, y la lluvia podrá caer sobre los campos. De igual forma, la lluvia ha de volver. Su ausencia es momentánea, pero se necesita una reciprocidad, es decir, volver a practicar nuestros principios de *hakhi-runa*; solo eso nos ha se salvar de toda adversidad humana o divina.

Mamaqucha (Madre Laguna): nacimiento de la vida

En la meseta del Qollao, el lago Titikaka es sagrado, y es representado como un escenario donde se revelan y viven las divinidades. Tras analizar lo registrado por Bernabé Cobo, Salles-Reese sostiene que "es la presencia misma de la divinidad la que sacraliza el lugar, lo señala como un punto fijo en el territorio y lo separa cualitativamente de su contexto geográfico. Este espacio existe simultáneamente dentro de un universo religioso y en el mundo físico" (Salles-Reese, 2008: 20). De esta forma, el lago se distingue de los demás espacios geográficos porque es el lugar elegido como morada por las divinidades. La presencia divina otorga singularidad a este espacio: "La mayoría de los cronistas (Cobo, Sarmiento, Molina, Cieza) designa como lugar primitivo la isla de Titicaca (hoy isla del Sol), o Tiwanaku, cuyo nombre Aymara, *Taypi Qala*, significa la piedra central (Cobo, capítulo XIX, p. 95)" (Harris y Bouysse-Cassagne, 1988: 226). El cronista Felipe Guaman Poma registra la divinidad del Titicaca de la siguiente forma: "Idolos y uacas de los Collasuyos, Hatun Colla, Puquina Colla, Uro Colla, sacrificaban con carneros blancos de cuyro y baxilla de barro y mucha chicha de canavá y moraya y mollo, comidas y pescado fresco y seco. Echavan a la laguna de Poquina y lo consomian. A la huaca Titicaca sacrificaban con mucho oro y plata y vestidos y con veinte niños de dos años" (Guamán Poma de Ayala, 1993: 2002). La "uaca" del Titikaka era respetada y poderosa. Esto se infiere por las ofrendas que los hombres le daban en los rituales; pues sacrificar u ofrecer "veinte niños de dos años" es un acto que solo se otorga a las altas divinidades, como es el caso de los niños elegidos por los *achachilas*, quienes mueren sin bautizar y deben enterrarse en los cerros tutelares, porque de lo contrario se sufrirán grandes calamidades como las sequías o las hambrunas (Albó, 2003: 30).

Existen distintos tipos de lagunas, lagunas mansas o lagunas bravas. Estas últimas son las engendradoras de la lluvia. Se trata de lagunas encantadas que pueden perder a los hombres. También la lagunas están asociadas al nacimiento, ya que se constituye en una *paqarina*. Más adelante, nos referiremos a este último tipo de laguna represado en un poema ritual.

Un espacio distante del altiplano, pero que mantiene un diálogo con el trato de las lagunas encantadas, aparece en *Dioses y hombres de Huarochirí*: "Encontraron debajo de la piedra un sapo de dos cabezas; el sapo voló hasta la laguna Anchi que había en una quebrada. Dicen que hasta ahora vive allí, en un manantial. Y cuando algún hombre llega hasta sus orillas: '¡Ña!' diciendo, lo hace desaparecer o pronunciado la misma palabra lo enloquece" (Arguedas, 2007: 31).

El poema quechua que trata esta condición divina con mayor profundidad es "Mamaquca" (1955: 29), de Kilku Warak'a, presente en su poemario *Taki parwa* (1955). El poema formalmente mantiene una estructura simétrica. Alterna estrofas de cuatro y seis versos. Así, en total hay tres estrofas de cuatro versos y tres estrofas de seis versos, lo cual hace un total de treinta versos que son de arte menor. Interiormente mantienen un ritmo solemne, ya que está dedicado a la madre laguna. Además, se aprecia un esfuerzo por mantener la rima. Si bien no coinciden plenamente, la secuencia en los sonidos finales es dominante, lo que crea una sensación mesurada del poema, pero también de intensa epicidad lírica.

En la primera estrofa presenta un yo poético comprometido con lo que representa. Ya el primer verso propone el carácter divino de su destinatario: "*Titiqaqa mama quca*" (Titiqa Madre laguna) (Warak'a, 1955: 29). De esta forma, la ubica dentro de las divinidades femeninas mayores del mundo andino: *Pachamama*, la madre tierra; y la *Mama killa*. Entre estas tres divinidades podemos establecer una correlación, la Mama killa, la madre luna, corresponde al *hanaq pacha*, el mundo de arriba; la Pachamama, en tanto, se ubica en el *kay pacha*, el mundo de acá; la Mama qucha, o Mama quta en aimara, se ubica en el mundo de abajo, porque ese submundo se comunica a través de aberturas como el *pukyo*, manantiales, y las lagunas. Este poeta acredita en varios versos el carácter divino de la laguna, dado el lugar de procedencia de sus aguas, la divinidad que la ha creado y lo mitos que toman lugar allí.

Precisamente, en el segundo verso se establecerá esta correlación, entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, a través de la conexión de los dos mundos. "Hanaq pacaq waqayni qispi umiña" (Warak'a, 1955: 29), en este verso se concentran tres símbolos. Primero el lugar de procedencia de la lágrima, el *hanaq pacha* o el mundo de arriba, cielo de arriba, espacio de los dioses; allí moran los dioses mayores, como Illapa, el dios de la lluvia, que aparece en la forma de trueno, rayo y relámpago, es decir, su lágrima viene de un espacio sagrado.

Segundo, *waqay* significa lágrima. En el mundo andino la lágrima y el llanto están asociados a la lluvia, desde la vinculación con el dios llorón, Viracocha, quien está en la Portada del Sol en la cultura Tiahuanaco, un dios representado con lagrimones que caen de sus ojos, y con dos báculos, que representan a la fertilidad y la lluvia. En las fórmulas rituales se le pide a este dios sus lágrimas. En los rituales de pedido a la lluvia, se hace llorar a hombres, mujeres, niños y animales para pedir lluvia, como registra Guaman Poma. Son rituales celebrados en el mes de octubre. Entonces, la idea de llanto está asociada a la imploración de la lluvia, incluso con el motivo de lágrimas emocionadas. Así, lluvia y llanto van en *yanantin*.

En tercer lugar, tenemos el "qispi umiña". Umiña es la piedra más preciada. Así la registran los diccionarios quechuas autorizados: "Umiña. Piedras preciosas" (Gonzáles Holguín, 1989: 354). A este carácter singular, el poeta le agrega *qispi,* que significa cristal y libertad. Tal asociación de lágrima y perla potencia la imagen que relumbra. Entonces, ambos elementos acreditan su valor: uno por el espacio de procedencia de su agua (lágrima de cielo); y, por otra parte, el sentido de *umiña*, la piedra más hermosa del mundo andino. Así confluye un conjunto semántico de lágrima y piedra, por consiguiente, las aguas del lago Titicaca son un preciado cristal que relumbra.

Esta caracterización se complementa con los primeros versos de la última estrofa "Anca sumaq hatun quca/ Pacakamaqmi curarqasunki" (Warak'a, 1955: 29). El primer verso reitera el carácter divino de la *mama qucha*, hermosa y gran laguna. En este caso hay dos intensificadores: uno para los valores espirituales, *ancha*; y otro para los elementos físicos, *hatun*, profundidad y altura espiritual. Así se construye una imagen de máxima potencia con las coordenadas de intensidad y extensividad. El segundo verso da cuenta del origen divino de la madre Laguna, porque quien la pone allí es Pachakamac , el que anima y se anima, el hacedor del mundo. Este último dato confirma el carácter divino de la Mama qucha, porque ella ahora será capaz de administrar la vida. Es decir, la singularidad viene por los rasgos observables, lo cual es una característica de todas las *wak'as*: no representan sino que están presentes, son ostensibles; acompañan y hacen. Asimismo, la singularidad también viene dada por su vínculo con Pachacamac.

Puesta allí la madre laguna cumple dos funciones: una activa y otra pasiva. Primero es fuente de vida "kawsay pukyu kanaykipaq" (Warak'a, 1955: 29), un manantial de vida, lo cual se denomina en quechua como *paqarina*, lugar de nacimiento, palabra que está presente en el poema en el segundo verso de la penúltima estrofa. Una *paqarina* siempre es la fuente de vida de un pueblo. Esta puede ser un *pukyo*, una cueva o una laguna. En este caso, el lago Titikaka es visto como la *paqarina* mayor del mundo andino, el origen de la vida. La segunda estrofa relata el origen mítico de la vida, el origen de los incas, mito que se encuentra registrado en las crónicas y que se concentra en estos cuatro versos: "Titiqa mamaqucha/yupaycasqa paqarina/ukhuykipin kamakurqan/Manqu Qhapaq, Mama Uqllu" (Warak'a, 1955: 29). Uno de los mitos más populares del origen de los incas es el mito de Manco Capac y Mama Oqllo, la pareja mítica que registra el Inca Garcilaso, quien relata que salieron del lago Titicaca y que caminaron hasta encontrar un lugar donde se hundiera su barreta de oro. Esta se sembró en el Cusco y así fundó un pueblo. Los nombres de la pareja mítica son simbólicos, porque *Manqu* es cimiento, es base; y *Kapaq* es poderoso. Es decir, es un poderoso cimiento, sobre el cual se creará el Tawantinsuyu. *Mama* alude a la madre, pero signada por su poder genésico, *Oqlla*, que se refiere a abrazar, empollar o calentar en los senos. De esta forma conforman el cimiento y el crecimiento de la vida. En tanto *paqarina*, es el lugar de donde sale la pareja andina. Entonces en ella se concentran dos significados míticos. Primero el

ser *paqarina*, lugar de nacimiento; y segundo, alude a la memoria del relato mítico del origen de los incas. Si bien existen diferencias entre los collas altiplánicos y los puquinas, y además se plantea el vínculo entre los *puquina* y la nobleza incaica (Cerrón-Palomino, 2020; Cruz y Joffre, 2020), en este análisis seguimos el planteamiento del poema, fundamentalmente en cuanto al origen mítico de los incas, quienes emergen del lago y caminan al Cusco.

Esta divinidad está puesta allí para ser venerada por todos los hombres y dioses andinos. El hablante lírico menciona: "Kusi suqun qhawaykuyki ñawin hunt'ata/kawsayniytaqmi wayt'arin sumaq sani unuykipi" (Warak'a, 1955: 29). En sus aguas la vida flota, navega, viaja. La actitud de veneración está representada por la forma en que la la madre laguna es contemplada, con todos los ojos, con la plenitud del corazón, pero no solo ello se queda en la contemplación, sino que también es un territorio donde la vida se puede dar con lozanía, es un espacio propicio. El acto de contemplación se presenta cuando uno se entrega a lo que contempla, implica dejarse perder o perderse en lo contemplado. Allí las dimensiones de existencia como el tiempo y lugar se suspenden, porque todo se va en la contemplación. Este es el momento de la plenitud religiosa, cuando se produce la levedad en sus aguas, la vida discurre asegurada por la divinidad, pero ello no se logra por algo predeterminado sino por la intensa reciprocidad de sentimientos y respetos.

Informa también el hablante lírico que ha sido puesta por Pachakamac para todos los dioses: "Intiq Killaq muc'ananpaq/Tiqsimuyuq yupaycanpaq/wiñaypa wiñaynin watapi" (Warak'a, 1955: 29). Los dioses andinos no la dejarán desamparada. Así los presenta siguiendo un orden temporal. En la mañana, al Tata Inti, al medio día los *Apu*, y en la noche los rayos (Illapa). Tata Inti es el padre sol, el dios sol. Aparece al amanecer (*illary*). *Apukuna* es el nombre de los dioses de la montaña, los grandes cerros divinos. Illapa no aparece con este nombre, aunque insinúa su presencia con la llegada de la lluvia, porque es el viento (*wayra*) que inquieta sus aguas y la presencia de los rayos que los vuelve alzados creando una atmósfera tensa. Este campo semántico convoca la idea de Illapa, dios de la lluvia y de la guerra. Dicho tiempo total se divide en dos grandes momentos: el momento de la claridad, lo solemne; y el momento de lo oscurecido y tempestuoso. El día (*punchaw*) y la noche (*tuta*) expresan dos escenarios diferentes, de esta forma, se cumple con la dualidad andina.

Espacialmente, unirá las tres pachas andinas: *ukhu pacha*, *kay pacha*, *ukhu pacha*. El *ukhu pacha*, en tanto el *pukyu* y la *qucha* comunican el *ukhu pacha* con el *kay pacha*, también se junta en sus aguas que asumen una función de *chawpi* (centro en quechua), *taypi* (centro en aimara), porque a ella llegan los astros del *hanaq pacha*, los *apus*, los *urqu*, los cerros sagrados. Es decir, en sus aguas se juntan las divinidades del mundo andino para adorar a la Mama qucha. También es el espacio *tinkuy* (encuentro) de los seres humanos, porque allí se realiza la vida de los hombres representada por el hablante lírico.

Todo ello hace que la madre laguna sea venerada por hombres y dioses porque es madre de todas las aguas, pero también *paqarina*, en cuanto en sus aguas se desarrolla el mito del origen de los *runakuna*, hombres del ande. Entonces es divinidad y espacio hierofante, porque convoca y hace surgir lo sagrado.

Yarpa Aspiy (limpieza de la acequia): cantos para llamar al agua

La limpieza de las acequias o canales que conducen al agua también fue una práctica ritual muy antigua. En *Dioses y hombres de Huarochirí* encontramos registrados estos rituales:

> Y como crecían en esas costumbres, todos los hombres: "Ya está limpio el acueducto de Chuquisuso" diciendo, iban de Huarochirí y de todos los pueblos a ver la acequia. Del mismo modo, aún ahora, cuando han concluido de limpiar la acequia, todo cuanto presienten que deben hacer, hacen, adoran [a la acequia]. Los alcaldes y otra clase de personas no los atajan de hacer estas costumbres; no les dicen: "Sin razón alguna adoran".

> Siguen festejando la limpieza de la acequia porque los vence el deseo de cantar y beber con los demás, hasta embriagarse. "He limpiado la acequia, sólo por eso voy a beber, voy a cantar", dicen, miente al padre.
> Y esto, de hacer, lo hacen los hombres de todas partes. Pero algunos, cuando tienen un buen sacerdote, lo olvidan; y otros, adoran y beben a escondidas. Así, de esta modo, viven hasta hoy. (Arguedas, 2007: 45 y 47)

Este ritual de la limpieza de la acequia también fue afectado por la extirpación de las idolatrías, ya que lo consideraban como el momento en que adoraban a la mujer demonio Chuquisuso, quien hizo posible que tuvieran agua, por ende, se convirtió en *wak'a*. Al adorar a la acequia reconocían la vigencia de su poder. Los hombres de entonces, para mantener vivo el culto a sus dioses, elaboraban una serie de estrategias, por ejemplo, la simulación, por lo que el narrador reconoce que ellos no están tomando o danzando porque han cumplido solo con el trabajo de la limpieza de los acueductos, sino porque en ese beber, cantar, danzar y embriagarse se está ejecutando el ritual de adoración a la acequia. Es por eso que cuando tenían un buen padre, un severo extirpador de idolatría en los Andes, ellos olvidaban, dada la fuerte represión que ejercía. Sin embargo, en otros casos "mienten", "se ocultan" y sobreviven.

En la interpretación de los cantos contemporáneo también se presenta el ritual de la limpieza de la acequia, porque es el momento en que la tierra es fecundada: "la fiesta del *Yarpa Aspiy* tienen que ver con el acto de la fecundación propiamente dicho: el agua de la acequia, como fuerza masculina entra en la tierra y la fecunda" (González, 1989:28). En este canto del "Yaku Raymi", que lo encontramos en el fragmento "Sigo Siendo. Fiesta del agua/ *Yaku Raymi*" (2012),[2] hay una convocatoria para que las plantas y animales ayuden a llamar al agua. En principio encontramos en el video dos personas mayores que son quienes lideran tanto a las mujeres como a los hombres. En ellos, debemos destacar el trabajo de la memoria, porque es gracias a su recuerdo que se ejecutan los actos. El hombre mayor, el *machuruna*, es quien llama a todos a la limpieza de la acequia, y orienta cómo debe realizarse esta limpieza: "Vengan para acá señores/ Vamos a trabajar bonito nuestra acequia" (Corcuera, 2012: 0:22-0:30). Trabajar bonito significa trabajar con placer y armonía, pensando en el bien común, en aquello que servirá a todos los seres hijos de la Pachamama. Dicha actividad es llevada como un acto de alegría. El padre es quien toma la delantera, porque es un *qullana*, y por ello va primero. Es el puntero y se mantiene vigilante. Además, él tiene un palo en la mano, que simula una vara, correspondiente al bastón de poder. Es un *warayuq*: el que tiene el poder. Es el poder de la memoria y el saber que ha logrado con los años. Es quien sabe cómo deben desarrollarse las acciones y, por tanto, inspira respeto. En este orden sigue la secuencia que existe entre la divinidades y las personas mayores. En el orden mítico, quien enseña es el padre sol (Tata inti) a un primer inca, o sapa inca, a Manco Capac, quien a su vez enseñará a los hombres para que estos sepan organizar y cumplir sus funciones. De la misma forma, la madre luna (Mama killa) será la gran maestra que enseñará a Mama Oqllo y ella, a su vez, impartirá su saber a las mujeres.

En la secuencia del ritual y la canción, el padre mayor vuelve a intervenir cuando anuncia la llegada del agua:

> Yaku, yaku, yaku kaytaña hamuchkan!, yaku,yaku hamuchkan!, …, Antuniw…
> Yaku, yaku, yaku, …
> Yaku, yaku, yaku kaytaña hamuchkan!, yaku, …
> [Agua, agua, agua ya está aquí.
> Agua, agua, agua
> Agua, agua, agua ya está viniendo]. (Corcuera, 2012: 2:49-3:00)

[2] Es un video donde se representa el ritual de la limpieza de la acequia. Allí se muestra que mientras los hombres limpian la maleza de los canales, las mujeres cantan alentando la llegada del agua. Se trata de un fragmento de la película documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* (2012), dirigida por Javier Corcuera. Todas las citas para este artículo toman como referencia el tiempo registrado en el video de este fragmento y que está referido en la bibliografía.

Así como anunció el momento del inicio de las actividades, ahora es el encargado de anunciar la llegada del agua. Es un canto de triunfo y de alegría que celebra la presencia del agua. Él da cumplimiento a esta actividad en concreto orientada a remover piedras y maleza para que corra libre el caudal de agua. En efecto, este caudal acabará bajando rápido acompañado de cantos y gritos de alegría.

Paralelamente se da la ejecución del canto, liderado por la mamita mayor. Dentro de la canción se presentan varios tópicos. La presencia de las plantas: "Mallkillay, durasnullay yarqa patapim sayakuchkanki,/Yarqa patapim wiñarichkanki/ Mallkillay, mansanullay aguwallaykita qallaykukuchkay/yakuchallata tumaykunayki [Mi árbol sagrado /Durazno mío /Que estás parado al borde de la acequia /Que estás creciendo al borde de la acequia /Mi árbol sagrado /Manzano mío /Anda llamando a tu agua /Para que tomes el agüita]" (Corcuera, 2012: 0:51-1:22). La idea de comunidad en el mundo andino compromete a todos los seres que existe. En consecuencia, cuando la comunidad se encuentra en peligro, todos deben defenderla. En este caso, se describe la acción de las plantas, el durazno y el manzano que viven en el borde del río. Hay una calificación como árbol sagrado, es decir, de árboles elevados a la condición divina. Se les pide que invoquen al agua. En este acto ritual, las plantas también entran en plegaria ordenadas por la mamita mayor, quien puede hablar con las plantas sagradas y orientar su hacer. Hay un elemento afectivo: agüita, para que tome y para que sobreviva. Obviamente, si sobreviven lo árboles hay flor y fruto, hay vida para todos, entonces, el árbol representa la sobrevivencia de la comunidad porque es el punto de partida de un sentir colectivo. Nadie bebe agüita solo para sí.

También interviene el *siwar qinti*, el picaflor, que actúa como un mensajero: "Siwar qintichalla kachakamusqay wirta wirta waytata maskan/ [El picaflor que mandé de huerta en huerta /Está buscando flores]" (Corcuera, 2012: 1.28-1.42). Dentro de las ofrendas, la flor es uno de los elementos de más agrado de las divinidades. En el video se ve que las mujeres cargan en sus espaldas flores amarillas, flor de rema. También la flor está asociada al logro de las plantas, pues es el momento en que llegan al máximo crecimiento y belleza de un árbol. Por ello, es el picaflor quien ha sido enviado a la búsqueda de la flor y quien también contribuye con la reproducción de las plantas. El *siwar qinti* también es un ser mágico. En el imaginario andino, representa el alma, y su presencia siempre llama al respeto. Así la mamita mayor puede hablar con las plantas y con los animales, lo cual reafirma su saber singular, su posición como una sacerdotisa andina, como un ser mediador. Hasta aquí podemos advertir la idea de comunidad: las plantas y los animales juntan fuerza para hacer volver al agua.

La celebración de la llegada del agua se muestra en el verso siguiente: "Kumpadriywan tumaykusaq nis [Voy a beber con mi compadre he dicho]" (Corcuera, 2012: 1:43-1:45). Esta convocatoria a beber se vincula con la celebración de la llegada del agua, de la alegría, tal como se registraba en *Dioses y hombres de Huarochirí*. En la limpieza de acequia se bebe y canta, lo cual se corresponde con el acto ritual dedicado al agua, como en el poema "Yarqapak" de José Dionicio Anchorena (1874) donde se manda a danzar ante el crecimiento de la prosperidad ejercido por el agua de la acequia, que lleva vida por los campos (*chakras*).

En los versos siguientes se formulan dos preguntas: "¿Imanillantaqa sunqullaykiya, Cabanallay urquchallapi? ¿Aguwaruchayki yaqa hamun?¿Qué dirá ahora tu corazón en el cerro de mi Cabana? [¿A caso el agua está llegando / ¿Imanillantaq yakuyay kunpadri?¿Qué dice el agua compadre?]" (Corcuera, 2012: 1:51-2:1). La primera pregunta es sobre el corazón del compadre, pues el corazón es una las vías por las cuales llega el conocimiento al hombre del ande. Por ello, antes de partir, por ejemplo, consultan a su corazón, luego también a su interlocutor compadre. La pregunta sobre lo que dice el agua, cuál es la palabra del agua, su voluntad que comunica. Eso confirma la idea del *kawsay*, el agua tiene vida y también señala dos referentes espaciales: el cerro, que también es un espacio sagrado, es el dios montaña; y Cabana, su pueblo. De tal modo, apreciamos una indagación por saber si está llegando el agua, porque hay un presentimiento (*musyay*) de que así será.

En los versos siguientes, se advierte una convocatoria más, que completa a los compadres: "¡Kumadrillay kaypi waqasun/Ven comadre a llorar conmigo". / "Sikya patapi takykuchkanchik [Estamos cantando al borde de la acequia]" (Corcuera, 2012: 2:28-2:44). Así como las plantas que crecen al borde de la acequia y que allí piden agua, de la misma forma ellos con llanto y canto piden y celebran la llegada del agua. Es más, se indica que que llegó y ya la pueden ver: "¡Kayqaya mamay, kayqaya taytay /Aquí está, papá [Aquí está, mamá]" (Corcuera, 2012: 3:20-3:23). La canción ahora pide respeto y cariño.

Cuando ya ha llegado el agua, se debe mostrar solamente una actitud: "Aguwaruchaykita sumaqllataya kariñaykusun sumaqchallata [Esta agua hay que cuidarla bonito. /Hay que acariciarla bonito]" (Corcuera, 2012: 3:32-3:39). Es un bien preciado, por ello, se tiene que cuidar y querer. Hay un llamado al respeto, porque traerla ha significado todo un esfuerzo colectivo, pero grato, ya que se ha trabajado bonito, se ha trabajado de corazón, como lo pidió el *tayta*. Por ello es que han logrado su llegada: "Kusimintuta ruwaykuchkanki [Has conseguido que nos alegremos]" (Corcuera, 2012: 3:24-3:26). En este verso parece orientarse el pedido al agua misma. Ella ha logrado la alegría, en la medida que su llegada disuelve todo dolor, vale decir, el ritual ha sido firme, pues el agua está con ellos, porque lograr que se alegren es lograr la vida.

Un comentario aparte surge con el canto del coro que, si bien al inicio empieza con la mamita cantora *wayyyy*, tiene diversas funciones. Primero cumple la función de un enlace en la secuencia de los cantos. En cuanto a lo fonológico, se expresa para que el canto sea más agudo. Se dice que es como una aguja que atraviesa con su filo las rocas duras y supera las distancias más largas y, por ello, finalmente desciende al corazón. A nivel semántico hace referencia a que las personas tienen carencia, viven la ausencia y la necesidad, y mediante ello expresan su estado de desamparo. Por tanto, el coro de mujeres acompaña como tejiendo o enlazando escenas secuenciales. Se siente como un hilo de agua que serpentea, supera dificultades y amarra. Cada vez que la mamita detiene su canto, ellas hacen brotar su canto coral agudo, ya en el llamado al agua o cuando con su llegada los corazones desbordan en emociones.

Conclusión

Los cantos rituales andinos antiguos dedicados al agua, registrados en las crónicas coloniales, muestran una continuidad en la representación ritual de la poesía quechua y aimara contemporánea. En estas composiciones líricas se encuentran las secuencias mínimas del rito: motivo de la rogativa, identificación de una deidad, entrega de una ofrenda, formulación del pedido. Así, existen poemas rituales dedicados al pedido de la lluvia (*para*), a la celebración de la madre laguna (Mamaqucha) y a la limpieza de la acequia (*yarqa aspy*).

La falta de la práctica del principio de reciprocidad crea el desequilibro, las crisis. Una de estas es la ausencia de la lluvia. Para resolver dicha carencia se tiene que reestablecer la correspondencia entre hombres y dioses, entre ellos mismos, creando un tejido de sentimientos y fuerzas. De esta forma, se logra la buena vida, que se entiende en el aimara como *sumaq kamaña* y en el quechua como *sumaq kawsay*.

También hay una afirmación de la idea de comunidad. Todos somos comunidad, ya que las carencias las padecemos todos, por ende, juntos será posible resolverlas. En el acto ritual quedan comprometidad las plantas, animales, hombres y mujeres de todas las edades y condiciones. Se unen en un *ayni*. Todos necesitamos de todos para ser, una súplica común que remueve corazones de todo lo que vive (*kawsay*).

Bibliografía

ANCHORENA, José Dionisio (1874), *Gramática quechua o del idioma del imperio de los incas*. Lima, Imprenta del Estado la calle de la Rifa.

ALBÓ, Xavier (comp.) ([1988] 2003), *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid, Alianza Editorial.

ALBÓ, Xavier (2003), *Pueblos indios en la política*. La Paz, Plural/CIPCA.

ARGUEDAS, José María (2007), *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

AYALA, José Luis (2002), *Literatura y cultura aymara*. Lima, Universidad Ricardo Palma.

BENDEZÚ AYBAR, Edmundo (2003), *Literatura quechua*. Lima, Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.

BERTONIO, Ludovico ([1612] 2006), Vocabulario de la lengua Aymara. Arequipa, Ediciones El Lector.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca (2005). *El culto al agua en el antiguo Perú*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo (1994), *Quechua suereño. Diccionario unificado*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo (2020) "La presencia puquina en el aimará y en el quechua: aspectos léxicos y gramaticales", *Indiana*, vol. 37, n.º 1, pp. 129-153. DOI: <https://doi.org/10.18441/ind.v37i1.129-153>.

CRUZ, Pablo; JOFFRE, Richard (2020) "Pukara de los wak'a. Cerros, muros concêntricos y divinidades tutelares em el altiplano centero-sur andino", *Journal de la Société des américanistes*, vol. 106, n.º 2, pp. 47-76. DOI: <https://doi.org/10.4000/jsa.18487>.

ESPINOSA, Gustavo (1996) "Lari y jamp'atu. Ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte rupestre de Ariquilda1. Norte de Chile", *Chungara*, vol. 29, n.° 1 y 2, pp. 133-157.

ESTERMANN, Josef (2006), *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo mejor*. La Paz, ISEAT.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1976), *Los comentarios Reales*. Caracas, Editor Aurelio Miró Quesada.

GONZÁLEZ, Carlos; ROSATI, Hugo; SÁNCHEZ, Francisco (2002), *Guaman Poma. Testigo del mundo andino*. Santiago de Chile, LOM.

GONZÁLEZ, José Luis (1989), *El huanca y la cruz. Creatividad y autonomía en la religión popular*. Lima, Tarea. Idea.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego ([1552] 1989), *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe (2006), *El prime nueva corónica y Buen Gobierno*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

HARRIS, Olivia; BOUYSSE-CASSAGNE, Thérese (1988), "Pacha: en torno al pensamiento aymara", en Albó, Xavier (comp.). *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 217-281.

MAMANI, Inocencio (2002), "Canto a la Rana en el Cerro Atoja", en Ayala, José Luis (comp.). *Literatura y cultura aymara*. Lima, Universidad Ricardo Palma, p. 247.

MAMANI, Mauricio (1988), "Agricultura a 4,000 metros", en Albó, Xavier (comp.). *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 75-129.

MONASTERIOS PÉREZ, Elizabeth (2015), *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas*. La Paz, IFEA/ Plural.

PACHACUTI, Juan de Santa Cruz (1995), *Relación de antigüedades de este Reino del Perú*, (Edición, índice analítico y glosario de Carlos Araníbar). Lima, Fondo de Cultura Económica.

SALLES-REESE, Verónica (2008), *De Viracocha a la Virgen de Copacabana: representación de lo sagrado en el lago Titicaca*. La Paz, Plural/IFEA.

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo (2014), *Apus de los cuatro suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Lima: EIP, CBC.

SÁNCHEZ, Walter; BUSTAMANTE ROCHA, Marco; VILLANUEVA CRIALES, Juan (2016), *La Chuwa del cielo. Los Animales celestiales y el ciclo anula altiplánico desde la biografía social de un objeto*. La Paz, MUSEF.

CORCUERA, Javier (2012), "Sigo Siendo-Fiesta del agua /*Yaku Raymi*", en *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* [documental]. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=bs4JlNPCrRk>. (13/06/2023).

TSCHOPIK, Harry (2015), *Magia en Chucuito*. Puno, Universidad Nacional del Altiplano. Rectorado.

URTON, Gary (2006), *En el cruce de rumbos en la tierra y en el Cielo*. Cusco, Centro Bartolomé de las Casas.

WARAKA, Kilku (1955), *Taki Parwa*. Cusco, Talleres Gráficos de la Imprenta Garcilaso.