

Gabriela Pólit Dueñas, compiladora

Antología  
Crítica literaria ecuatoriana  
Hacia un nuevo siglo

©FLACSO, Sede Ecuador

Páez N19-26 y Patria, Quito – Ecuador

Telf.: (593-2-) 232030

Fax: (593-2) 566139

[www.flacso.org.ec](http://www.flacso.org.ec)

ISBN Serie: 9978-67-049-1

ISBN Volumen: 9978-67-062-9

Compiladora: Gabriela Pólit Dueñas

Coordinación editorial: Alicia Torres

Cuidado de la edición: María Isabel Hayek, Cecilia Velasco

Diseño de portada y páginas interiores: Antonio Mena

Impresión: RISPGRAF

Quito, Ecuador, 2001

# Índice

Presentación .....	5
ESTUDIO INTRODUCTORIO	
<b>Jirones en el tejido. Una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década .....</b>	<b>9</b>
Gabriela Pólit Dueñas	
BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA .....	29
ARTÍCULOS	
<b>Juan Bautista Aguirre y la poética colonial .....</b>	<b>43</b>
Francisco Javier Cevallos	
<b>Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito. Período jesuítico ....</b>	<b>57</b>
Hernán Rodríguez Castelo	
<b>En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana .....</b>	<b>141</b>
Fernando Balseca	
<b>Siglo XIX</b>	
<b>La polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura ...</b>	<b>157</b>
Regina Harrison	
<b>Jonatás y Manuela: Lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino .....</b>	<b>195</b>
Michel Handelsman	
<b>La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934) .....</b>	<b>223</b>
Humberto E. Robles	
<b>Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta .....</b>	<b>251</b>
Wilfrido H. Corral	

<b>Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana</b> . . . . .	307
Iván Carvajal	
<b>Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy</b> . . . . .	329
Raúl Vallejo	
<b>Los avatares de un viejo diálogo: Los estudios de la cultura y la crítica literaria</b> . . . . .	349
Alicia Ortega	
<b>Notas sobre los autores</b> . . . . .	360

## Siglo XIX

# La polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura\*

Regina Harrison

### Actitudes hacia el idioma quichua

El estudio de las teorías literarias de Juan León Mera desencadena con frecuencia la cuestión de la importancia del quichua como idioma literario, cuestión difícil de resolver si no se tienen en cuenta los acontecimientos literarios e intelectuales que estaban aconteciendo en el liberado continente que buscaba definir su problema de identidad cultural. Para entender la preocupación por el quichua hay que considerar dos convicciones muy arraigadas del momento: la importancia del papel que desempeña el idioma en la formación del significado y el estatus simbólico del quichua como lengua que denota la liberación cultural de España.

La posible creación de un idioma nacional, y los problemas que ese proyecto acarrearía, hizo que la naturaleza y la influencia de la lengua se considere en términos absolutos, como reflejan los críticos post-coloniales:

¿Son los pensamientos y las emociones de los individuos y de las culturas irrevocablemente modelados por el idioma en el que se expresan estas ideas y emociones? ¿O es el idioma mismo el que ha sido creado, individual y colectivamente, a partir de las percepciones, ideas y emociones del hablante? Los nacionalistas políticos y culturales de los recientemente liberados

---

\* Capítulo II del libro *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX - XX*, 1996, Abya Yala - Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Quito, Quito.

países de América llegaron muchas veces a la conclusión de que el idioma era un fenómeno externo que tenía el poder de controlar las ideas y las emociones de hablantes y de escritores que, para ponerlo en términos más modernos, “the medium is the message” (Haberly 1974)

Frente a la persistencia del dominio del español y portugués aún después de la formación de las repúblicas, hubo una serie de reacciones encaminadas a romper con el yugo lingüístico. En el Brasil se sugería, por un lado, adoptar el idioma nativo como lengua oficial y nacional. (Haberly 1974: 91), mientras que, por otro, se proponía la incorporación de una gran cantidad de vocabulario Tupi (Haberly: 90) en el lenguaje literario. En Argentina, mientras tanto, se hablaba de la necesidad de crear un nuevo idioma nacional (Haberly: 94).

Las implicaciones de esta teoría de dominación lingüística llegaron hasta las regiones del Ecuador, como se observa en la correspondencia mantenida entre Juan León Mera y el crítico español Antonio Rubió y Lluch. Todavía en 1892 creía este último en la capacidad de la lengua para definir y controlar las ideas, y argumentaba que Latinoamérica debía mantener sus fuertes lazos históricos, religiosos y lingüísticos con España. En esta controversia, a pesar de su fuerte interés por situar sus obras dentro de un ambiente “americano”, Mera no logró opacar la influencia de la Madre Patria: “La teoría del medio ambiente puede aflojar en algo, no romper por completo el fuerte lazo ancestral que les ata a ustedes a la civilización española, por la hermandad de origen, de religión y de lengua” (Rubio 1923: 207).

Sin embargo, en la misma carta dirigida a Juan León Mera, Rubió y Lluch le aconsejaba el uso del idioma quichua para capturar mejor el espíritu indígena de los Andes; el español, como lengua procedente de una tradición cultural diferente, no podía cumplir con este propósito:

Es imposible, en efecto, que el culto y clásico don Juan León Mera, se finja por un solo momento *aravico* o poeta indio, únicamente porque ha nacido en la misma tierra que este pobre ser, condenado al salvajismo o a desaparecer o perder por completo su carácter si se civiliza, y que, olvidándose del medio ambiente moral e intelectual que le rodea y de los propios afectos que le alientan, pretenda convertirse en intérprete de las ideas y sentimientos de la raza indígena, en lengua castellana y pulsando una lira cristiana.

Esto sería aceptar el divorcio de la idea y de la forma cuando el lenguaje es la encarnación directa de la idea, no una vestidura externa, una *fermosa cobertura*, como dijo el marqués de Santillana, vestidura que se pone y se quita a merced del poeta. (Rubió: 209)

Queda claro que, según Rubiό y Lluch, solamente el idioma aborígen es propicio para expresar el pensamiento indígena:

Por todo lo cual, no comprendo ni acepto como verdadera poesía indígena en el Ecuador, sino la que se exprese en su lengua propia, en *quichua*, en esa lengua, cuya ductilidad y riqueza pintoresca pondera usted tanto (Rubiό: 209)

Aunque Mera nunca propuso la adopción del quichua como idioma nacional, se observa, a través de sus ensayos, que sus ideas se basaban en el principio de que el idioma era una fuerza externa que influye en los pensamientos. Partiendo de esta base teórica justifica la inclusión de vocabulario quichua en sus poemas como único medio de expresar ciertas diferencias culturales (1868):

Ya dijimos cuánto cambia el sentido de la palabra *Pachacámac* si se traduce con la palabra *Dios*; si deseamos pues conservar la propia idea que los indios tenían del ser Supremo, es indispensable conservar la voz quichua; de lo contrario tendremos la idea española, ó más bien europea, y nada nuevo habremos dicho (Mera 1868: 483)

Aunque Mera no pretendió nunca el abandono del castellano, vio la necesidad de incorporar expresiones y vocabulario quichua para potenciar la capacidad expresiva del idioma nacional. Ejemplo de esta actitud es su admiración ante la precisión significativa de las palabras quichuas *arrarrai* y *achachai*:

La voz *arrarrai* para expresar la sensación que causa fuego, así como el *achachai* que expresa la intensidad del frío, no tienen correspondencia en castellano; son algo más que interjecciones, son palabras onomatópicas que pintan la idea, ó mas bien la queja de quien padece, y lo hacen con aquella fuerza y vivacidad hijas de la naturaleza, con aquel colorido que nada deja que desear al entendimiento más exigente. (Mera 1858: 18)

Juan Montalvo, cuya admiración por la majestad de la lengua castellana es evidente, no estaba de acuerdo y sostenía que el idioma de la madre patria era suficiente para expresar cualquier concepto, y reaccionó sarcásticamente ante las observaciones de Mera: "*Achachay*: ciertamente, los españoles no tienen manera de expresar sus sensaciones físicas, ni saben, cómo han de decir que tienen frío..." (Montalvo 1880: 128) Mediante el sarcasmo enmascara una preocupación real ante la amenaza que la adopción de vocabulario quichua supone para la lengua castellana. En el mismo pasaje, lamenta abiertamente las consecuencias de la adopción de quichuismos:

... si se quemó usted la mano con lacre o agua hirviendo, ¿qué más hubo sino decir *arraray*? Diga usted *arraray*, y écheles la puerta afuera a Quevedo y Tirso de Molina, quienes acostumbraban decir cuando se quemaban. ¡Oxte! ¡oxte puto! (Montalvo 1880: 129)

Su pasión política, expresada en sus ensayos, nos revela un escritor repleto de concepciones anti-indigenistas, como anota Antonio Sacoto Salamea (Sacoto: 1973)

Otro comentario que provocó una fuerte discusión crítica se encuentra en la *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana* (1862), en la que Mera atribuye los orígenes de la lírica nacional al esfuerzo aborígen. En este sentido la historia literaria de Mera se diferencia grandemente de los estudios anteriores, que hasta ese entonces habían preferido ignorar la contribución indígena. No obstante, y a pesar del énfasis que el escritor coloca sobre la poesía aborígen, su inclusión parece motivada por un deseo de justificar la falta de progreso que se observa en el Ecuador, y en general en toda América, en el ámbito de la creación poética:

Si... hemos citado unas pocas estrofas en este idioma [quichua], ha sido porque convenía al buen desenvolvimiento del plan que nos hemos propuesto seguir en esta obra: era preciso introducirse algo en las profundidades de lo pasado, para examinar el grado de progreso de la poesía ecuatoriana en los siglos de la dominación española, comparándole en alguna manera con el que alcanzaron los indios en la misma materia, á la media luz de una civilización de todo en todo de la europea, e impulsados solo por la naturaleza... No podíamos, pues, tomar el hilo de la historia de una parte poderosa de nuestra literatura; cual es la poesía, solamente desde la intro-



ducción del español, olvidando la lengua y los cantares indígenas; habríamos carecido en este español, olvidando la lengua y los cantares indígenas; habríamos carecido en este caso de varios fundamentos interesantes para juzgar los motivos que **retrazaron** el proceso ecuatoriano, y aún americano, en este punto esencial de la civilización (Mera 1868: 20-21)

La protesta abierta contra las injusticias de la conquista, al igual que la utilización de frases como “la dominación española”, hicieron que la obra no fuera recibida favorablemente en España. El conocido crítico español Juan Valera afirma en 1889 ser consciente de la destrucción causada por la conquista, pero, incapaz de valorar la riqueza y la belleza metafórica que manifiesta el idioma quichua en los pocos versos que han sobrevivido, menosprecia la importancia de la lírica aborigen:

Nosotros [los españoles] *animalizamos* al indio; destruimos los monumentos levantados por su genio sencillo y espiritual; borramos sus tradiciones históricas y pusimos un abismo de ignorancia entre el siglo de Huayna Cápac y Atahualpa y los siglos de los despóticos virreyes españoles. En fin, nosotros matamos la literatura quichua, salvo las coplitas que usted nos presenta, y que *por mi parte no lamentaría mucho que se hubieran también perdido*;... (énfasis mío) (Valera 1889, Brotherston 1973: 207-208)

A pesar de las críticas, Mera se benefició de su interés y defensa constantes del idioma nativo. Como filólogo quichua, abogó por la inclusión de vocabulario aborigen en el diccionario que la Real Academia Española estaba elaborando y expresó su intención de escribir un estudio sobre la gramática quichua. Fue seguramente su conocimiento del quichua lo que le aseguró el respeto de un crítico tan importante como Juan Valera y lo que le valió su nombramiento como miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua Correspondiente a la Española en 1872 (Mera 1892: x)

Sin lugar a dudas, Mera merecía ser reconocido por su conocimiento de la lengua aborigen y por su talento para explicar las características de la misma. (Mera 1892: xxv) Pocos intelectuales sabían el quichua, puesto que éste era el idioma de las masas “ignorantes”. A este hecho se refiere Mera en su *Ojeada histórico-crítica* simulando comprender al lector ecuatoriano (o español) que no poseía un don lingüístico semejante al suyo:

Podríamos dar algunas muestras [de poesía quichua] pero ¿a qué acumular ejemplos de versos quichuas? Escribimos para los que entienden nuestra lengua, y no para los pocos individuos que poseen la indígena desconocida en el mundo ilustrado y muerta para la literatura (Mera 1858: 20)

A pesar de estas afirmaciones se sabe que se consideraba prestigioso que un intelectual estudiara y hablara otro idioma, hecho por el cual algunos como Juan Montalvo terminaron cambiando su actitud hacia el idioma que antes habían considerado inferior. La trayectoria de la “conversión lingüística” de Montalvo puede seguirse en sus escritos entre 1876 y 1887. Su obra muestra en principio, como señala Anderson Imbert, un fuerte prejuicio contra la raza indígena, el cual es evidente en su ataque al idioma quichua (Anderson Imbert 1974: 35). En un pasaje, Montalvo revela el horror que experimentó al escuchar a un español, miembro de la aristocracia, utilizar ciertas frases en quichua durante una conversación mantenida en un salón de París. Al relatar los detalles de la anécdota queda patente su disgusto ante el gozo que el español experimentaba al pronunciar con corrección los vocablos en lengua aborígen:

Nosotros profesamos el desdén por todo lo que mira a la raza de Atahualpa, y temeríamos caer en mal caso, si diéramos a sospechar, verbigracia, que sabemos algunas palabras de su lengua. El diplomático español no pensaba así; de su sonora boca salían armónicos y nobles los términos que a nosotros parecen ruines, y mostraba complacencia en repetirlos (Anderson Imbert 1974: 35, nota 20)

Sin embargo, en 1886, tres años antes de su fallecimiento, Juan Montalvo cambiaría de opinión: “Yo no finjo que no sé el quichua, verbigracia; lo que tengo ganas de fingir es que lo sé”<sup>1</sup>.

En parte, su nueva apreciación del idioma surgió, como afirma Anderson Imbert, de su toma de conciencia de que podía lograrse prestigio literario mediante el conocimiento de una de las lenguas aborígenes. Montalvo sabía los honores que Ezequiel Uricochea había recibido por la compilación de la *Gramática, vocabulario, catecismo, y confesionario de la lengua chibcha*, en 1871. Con su revaloración del idioma quichua, viene también una nueva actitud ha-

1 Para un comentario más amplio, véase mi artículo “Valorización del idioma quichua: una polémica entre Montalvo y Mera”, *Universidad verdad* (Cuenca), 6 (1990), 225-243.

cia la situación del habitante aborigen en la sociedad ecuatoriana. Poco antes de su muerte, en el famoso ensayo “Indios”, lamentaba la situación del indígena y la necesidad de mejorar la misma con tal apasionamiento en uno de los pasajes más citados de la producción literaria del escritor.

## La Antología ecuatoriana

El interés ibérico por la “lengua del pueblo” incentivó a Juan León Mera a realizar un proyecto para recuperar la expresión popular del Ecuador. Bajo el auspicio de la Academia Ecuatoriana, se publicó en 1892 la *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*, compilación de canciones populares en español. Estas canciones desarrollaban temas políticos, satíricos y amorosos y se nota, por el índice, que siguen la clasificación de los elaborados por Francisco Rodríguez Marín (1882) y luego por Fernán Caballero y Antonio Trueba, en España. (Gallegos s/f: 9-19). Sin embargo, Mera parece sentir la necesidad de completar su *Antología* con la inclusión de algunos versos en quichua:

Mi primer propósito fué el de hacer una compilación de sólo versos populares en castellano; pero he resuelto añadir algunos en quichua, que, en verdad, son también populares, acompañándolos de la respectiva traducción hecha con la fidelidad posible. (Mera 1892: xxv)

Su decisión de incluir los poemas quichuas y darles algún valor literario, contrasta con los versos castellanos de tema indígena, incluidos también en la *Antología*, con su fuerte dosis de racismo expuesto. Por ejemplo, en la sección “Versos sentenciosos con motivo del amor” se lee este poema:

Para la chola el cholito,  
Para la señora el señor:  
Váyase caballero,  
A otra parte con su amor. (Mera 1892: 77).

Fue novedoso, en la crítica literaria de la república, el admitir la estética del idioma quichua. El análisis de la lírica quichua que se presenta en la *Antología* trata de establecer la diferencia entre las formas poéticas tradicionales y aquellas otras influidas por la cultura hispánica. En este estudio, Mera se ajusta a

las generalizaciones que sobre la poesía quichua había expresado anteriormente en su *Ojeada histórico-crítica*. Las estrofas más antiguas, como veremos más adelante en “Atahualpa huañui”, difieren en rima y número de sílabas de las cuartetitas de creación más moderna incluidas en la colección. Según explica Mera, en la *Ojeada* las versiones más antiguas de poemas quichuas están compuestas en versos cortos, y se caracterizan por la ausencia de rima y de división estrófica:

Los criollos y mestizos seducidos por la riqueza y gracias de la lengua quichua, diéronse á su conocimiento y versificaron en ella; pero aunque introdujeron el consonante y aun el asonante no conocidos por los indios, nunca usaron de metros largos ni de estrofas muy combinadas: hallaron en el país los versos cortos y se contentaron con ellos, dividiéndolos en cuartetitas para hacerlas más cantables, pues parece que nunca separaron la poesía de la música: ... (Mera 1868: 10)

Las observaciones del compilador parecen ser acertadas; las cuartetitas de creación más reciente presentan un verso octosílabo o heptasílabo, particularmente regular, con rima consonante en los pares, lo cual demuestra la influencia de la lírica tradicional española.

Mera no entra en una discusión detallada sobre las particularidades temáticas de la poesía quichua, pero sí hace alusión a la ductibilidad de este idioma, para expresar poéticamente toda la gama de emociones humanas y acontecimientos histórico-sociales:

Semejante lengua, y cuando se encontraba casi perfecta *antes* de la conquista, se presentaba sin duda á la entonación de la oda heroica, á las vehementes estrofas del himno sacro, á la variedad de la poesía descriptiva, á los arranques de amor, á toda necesidad, á todo carácter i condición del metro, desde el festivo y punzante epígama hasta el grave y dilatado género de la escena. (Mera 1868: 7)

Los versos eróticos, conjeturaba el escritor, habían sido muy poco frecuentes en la lírica quichua mientras el tema religioso logró amplia difusión, según deduce Mera de los *Comentarios* del Inca Garcilaso de la Vega y de los pocos ejemplos antiguos que se habían preservado en el Nuevo Mundo (Mera 1868:7). Por otro lado, después de la invasión española del territorio andino, predomi-

na un sentimiento elegíaco, producto de la derrota y la destrucción del Imperio Inca por parte de las fuerzas extranjeras (Mera 1868: 8).

*“Atahualpa huañui”* en la *Ojeada histórico-crítica* (1868) de Mera

El estudio de la poesía quichua se inicia con el análisis detallado del poema “Atahualpa huañui”, reconocido como la expresión lírica más “auténtica” del pueblo quichua del Ecuador. Según afirma Mera, la transmisión del poema se atribuye a la memoria de un cacique indígena del pueblo de Alangasí (cerca de Quito). Aunque Mera propone establecer los orígenes de la lírica ecuatoriana en los versos quichuas, aún en el siglo XIX se registraban diferencias de opinión. Para Federico González Suárez, en su *Historia* [1890], no es indígena el autor del poema por el uso de las reglas métricas españolas:

El señor don Juan León Mera, distinguido literato compatriota nuestro, ha publicado una composición poética en quichua sobre la prisión y muerte de Atahuallpa, y opina que es obra de algún poeta ó Aravec ecuatoriano de los últimos tiempos del Reino de Quito: nosotros juzgamos que esa pieza no es indígena sino española, pues en ella están de manifiesto el carácter y la índole de los romances históricos castellanos y el tono de la elegía clásica. El autor de esa composición fué, sin duda, algún ingenio quiteño, conocedor de la lengua quichua, en la cual versificaba, sujetando la lengua del Inca a las reglas de la métrica castellana, pues hasta procurar guardar la asonancia o rima imperfecta casi en toda la composición. No hay, por lo mismo, ni siquiera un solo verso auténtico de nuestros antiguos indios (González Suárez [1890] 1969, I: 180)

El análisis de Eulalia Lombeida, en cambio, sugiere otra vez la temática de un poeta indígena, tal vez bilingüe, por su sutil entendimiento de las dos culturas (Lombeida 1976: 235-52).

Otro comentario, de Herbert J. Spinden, nos advierte de las diferencias fundamentales entre la poesía autóctona y la poesía no-indígena. Para poder apreciar la estética indígena el lector acepta que la rima no es una característica fundamental de la poesía indígena. Por el contrario, el rasgo sobresaliente del verso amerindio es la repetición:

... el mecanismo de la rima no les interesaba a los grupos pre-colombinos más cultivados... Tampoco se utilizaba la forma estrófica, a excepción de la que surgía de la repetición de frases. El rasgo más característico que se destaca en la construcción del verso americano es la frase repetitiva paralela o, en otras palabras, la repetición con añadiduras, lo cual da la sensación de que son las ideas lo que riman y no los sonidos. (Spinden 1962: 11)

En este poema veremos una rima y una estructuración estrófica que tal vez revele sus orígenes no-indígenas:

- (8) Rucu cusungu.  
 Jatun pacaypi,  
 Huañuy huacayhuan  
 Huacacurcami;  
 Urpi huahuapas  
 Janag yurapi  
 Llaquillaquilla  
 Huacacurcami.  
 Puyu puyulla  
 Uiracochami,  
 Curita nishpa  
 Jundarircami.  
 Inca yayata  
 Japicuchishpa,  
 Siripayashpa  
 (16) Huañuchircami.  
 Puma shunguhuan,  
 Attug maquihuan,  
 Llamata shina  
 Tucuchircami.  
 Runtuc urmashpa,  
 Illapantashpa,  
 Inti yaicushpa  
 (24) Tutayarcami.  
 Amautacuna  
 Mancharicushpa,  
 Causac runahuan

- (32) Pambarircami.  
 ¡Imashinata  
 Mana llaquisha  
 Ñuca llactapi  
 Shucta ricushpa!  
 Turicunalla,  
 Tandanacushun,  
 Yahuar pambapi  
 Huacanachushun.  
 Inca yayalla,  
 Janag pachapi,  
 Ñuca llaquita
- (40) Ricunguiyari.  
 ¡Caita yuyashpa  
 Mana huañuni!
- (44) ¡Shungu llucshis[sic]pa  
 Causaricuni!<sup>2</sup>  
 El viejo búho  
 en el huabo alto  
 un llanto de la muerte  
 lloraba, sí  
 una palomita tierna también

2 El texto de "Atahualpa huañui" que utilizaré en este análisis se encuentra en la *Antología* de Mera, pp. 345-347. Todas las referencias siguientes se harán en relación a este texto. Se pueden encontrar otras versiones de este poema en la *Ojeada* de Mera, pp. 14-16; *La literatura de los quechuas* de Jesús Lara, 2da. ed. (La Paz: Editorial Juventud, 1969), pp. 217-218 y en una traducción al español por A. Costales y A. Cueva, "Nueva versión del 'Atahualpa Huañuy', 'A la muerte de Atahuallpa'", *Indoamérica* 66, 2, 6 (enero-mayo, 1966), 414-415. La traducción de Mera, de la *Antología*, es la siguiente:

En el grande huabo  
 El cárabo viejo  
 Con llanto de sangre  
 Lamentando está;  
 Y arriba en otro árbol  
 La tórtola tierna,  
 Con pesar intenso  
 Sus gemidos da.

Como niebla espesa  
 Vinieron los blancos,  
 Y de oro sedientos

- (8) arriba, en otro árbol  
triste, triste  
lloraba, sí.  
Como nube, nube  
los viracocha (españoles)  
se dice, con el oro  
se llenaron, sí.  
Al líder inca  
lo agarraron,  
mientras le extendía,  
(16) lo mataron, sí.  
Con coraje de puma  
con la fuerza del zorro  
como con una lluvia  
le terminaron la vida  
mientras el granizo caía  
brillaba el rayo

---

Llenáronse aquí.  
Al padre Inca luego  
Duros apresaron,  
Tendiéronle en tierra,  
Le hicieron morir.

Con fieras entrañas,  
Con garras de lobo,  
¡Ay! Le destrozaron  
Como á un recental!

Granizo caía,  
El rayo brillaba  
Y, oculto el sol, era  
Todo oscuridad.

Los sabios, temblando  
De pavor, como otros  
Varones se hicieron  
Vivos sepultar  
¡Cómo no abrumado  
He de estar de pena,  
Viendo que mi patria  
De un extraño es ya!



- (24) el sol se ponía  
oscureció, sí.  
Los sabios amautas  
tenían miedo  
los hombres aún vivos  
se enterraron.  
¿En qué manera  
no lamentará  
que mi pueblo  
del otro parece?
- (32) Entre hermanos [perspectiva de mujer]  
nos reunimos  
en el llanto de sangre  
lloramos.  
Líder inca  
en el sitio de arriba  
mi tristeza  
vea nomás.
- (40) No obstante estos pesares  
¿cómo es que no me muero?  
¡Con el corazón decaído  
vivo, nomás!

(versión de Regina Harrison)

---

Juntémonos todos,  
Hermanos, y vamos  
La tierra sangrienta  
de llanto á regar.  
Desde el alto cielo,  
¡Oh Inca, padre amado!  
Nuestra amarga pena  
Dígnate mirar.

Viendo tantos males,  
¿No me he de morir?  
Corazón no tengo,  
¿Y aún puedo vivir?

Como sugiere el título, el tema central de “Atahualpa huañui” gira alrededor de Atahualpa, último Inca, de su muerte acaecida a manos de los españoles, y del cambio de suerte que tras la conquista sufren los nativos. Desde una perspectiva indígena, el poema lamenta, con tono elegíaco, la avaricia de los invasores, su cruel asesinato del líder supremo andino, y la usurpación de las tierras por parte de ‘los barbudos’. La inclusión de elementos naturales característicos de la región andina refuerza el tema de lo autóctono: un *cuscungo* (un búho), que en la cultura quichua se relaciona con la muerte, aparece sentado en un árbol de huabo mientras llora la mala fortuna de los indígenas.

Nuestro estudio detallado del poema “Atahualpa huañui” revela su potencial de ser apreciado desde la perspectiva estética de las dos culturas. Aun el lector no-indígena puede observar que el poema está compuesto por seis estrofas de ocho versos cada una; los versos presentan una repetición obvia y una temática agradable.

Según Jesús Lara, “Atahualpa huañui” puede clasificarse como una variación del género ‘wanka’. (Lara 1969: 54-56). El poema adquiere un tono elegíaco en el momento de describir la muerte de Atahualpa. Los verbos en las primeras estrofas reflejan el tiempo del pasado fúnebre, desplegado a través de un lamento que se extiende hasta el tiempo presente. La oscilación entre las voces narrativas de primera persona y tercera persona del plural proporcionan intensidad al poema. Más importante aun, por el uso de la palabra *turicuna* (verso 33), se revela que es una mujer que declama los versos del lamento. “Hermanos”, de la perspectiva femenina, es *turicuna* en quichua; los hombres, refiriéndose a sus “hermanos”, tienen que utilizar otra terminología, *huaquicuna*.

La primera presentación de las imágenes ilustra el paralelismo característico de la poesía oral. La expresión poética se complica en dos niveles, el sintáctico y el semántico. Sintácticamente, los versos del 1 al 8 siguen el mismo patrón. El sujeto nominal está seguido por una frase preposicional, un adjetivo y una forma verbal.

Aunque a primera vista parece haber muchas repeticiones y una duplicación de ideas, se destacan diferencias sutiles que se revelan a lo largo del poema. Como A. Grove Day señala, hay un gran número de recursos de la tradición oral; algunos se asemejan a la técnica expuesta en las líricas tradicionales encontradas en Europa complicándonos la tarea de distinguir la lírica ‘auténtica’ de los indígenas: “...mecanismos estilísticos como el contraste, la monotonía, la variación, las expresiones abreviadas, la dicción poética, el paralelismo,

la personificación, el apóstrofe, la eufonía, y la onomatopeya, se utilizan de igual forma que en la poesía europea”. (Grove D. 1964: 23)

En esta poesía abunda el paralelismo, con variación sutil. Las dos aves (par conceptual) que lloran el asesinato de Atahualpa se distinguen entre sí, puesto que, mientras que una representa a la muerte (*cuscungo*), la otra es el símbolo del amor y de la ausencia (*urpi*). La expresión creativa se complica con la utilización de adjetivos que describen a las aves, la una vieja y la otra tierna. El *cuscungo* y el *urpi* se sientan en las ramas extremas del árbol, que se definen también con términos (dualidades) diferentes: *jatun* (grande) y *janag* (arriba). El mismo paralelismo -con una alteración sutil- se observa en la expresión de la tristeza, que aparece como *huañuy huacayhuan* (con un llanto de grito) y *llagui llaquilla* (triste, triste). En la gramática quechua, dice José María Arguedas, es de gran importancia la repetición exacta de una palabra, pues es un mecanismo que sirve para intensificar la fuerza semántica<sup>3</sup>.

En la búsqueda de una rima a la manera europea, se puede observar una estructura a-b-c-b-a-c-d-e en la quinta estrofa. Sin embargo, estas terminaciones no siguen las reglas ibéricas que determinan la rima; dependen, más bien, de la frecuencia con que se utilizan los elementos sintácticos que amplían la dimensión semántica. Por ejemplo, los versos 33 y 37 tienen ‘rima’ a causa del enclítico *lla*, y en los versos 33 y 38 se emplea el locativo *pi* con el mismo resultado. Tales patrones rítmicos abundan en el lenguaje oral y en el discurso formal quechua.

Muchas de las ‘estrofas’ comienzan, como la primera, con un elemento nominal, y terminan con un verbo en el cuarto verso. Así, por ejemplo, la segunda estrofa incorpora una repetición rítmica a través del uso de *puyu puyulla* como adjetivo, el gerundio *shpa* en los versos 11, 14, 15, y el verbo en los versos 12 y 16. No obstante, los contrastes semánticos traicionan la apariencia de total coordinación sintáctica en esta estrofa. Así, mientras que los extranjeros se llenan de oro, Atahualpa es hecho prisionero y atado a la tierra, en donde yace hasta quedar vacío de su esencia, de su fuerza vital. La frase “*curita jundarircami*” nos hace recordar las rebeliones masivas en la selva ecuatoriana, cuando el último gobernador español de Macas, en castigo a su codicia, fue forzado a tragar el oro que los indios vengativos vertían en su garganta (Cf. Harner 1972: 21).

3 Arguedas, “Folklore del valle del Mantaro”, *Folklore americano*, 1 (noviembre, 1953), 238: “...se repite el sustantivo ‘mares, mares’, tal como se forman los superlativos quechuas...”

La unidad de la tercera estrofa se estructura en torno a la utilización de metáforas de la fauna y referencias climáticas al granizo, el rayo, y la ausencia del sol. Cada uno de estos símbolos posee un significado en la cultura quechua: los dos animales denotan la fuerza y la brutalidad, y son animales estimados y temidos por igual en las culturas andinas. Por otra parte, los elementos atmosféricos denotan catástrofe para los indígenas: el granizo destruye la cosecha, el rayo representa a *Illapa*, dios poderoso, y la desaparición del sol indica la preocupación del ‘padre inca’<sup>4</sup>. En el último ejemplo, las sospechas coinciden con el simbolismo cristiano; no obstante, la expresión quichua de la muerte lleva la idea de oscurecimiento *Chaupi punchapi tutayarca* (“anocheció en la mitad del día”), como señala el padre Solano. (Jaramillo Alvarado 1954; [1992]: 24).

La desgracia que afecta al pueblo indígena se enfatiza con los lamentos comunes a través de expresiones quichuas como: *llaquisha* (v. 30), *huacanacushun* (v. 36), y *llaquita* (v. 39). Después de una acumulación de verbos activos, como *jundana* (llenar), *japina* (coger), *siripana* (extender), *tutayarca* (anocheecer), y *pambiricami* (enterrar), el poema termina con la inercia y la confusión de la población indígena al ver la muerte de su líder. La solución, que se presenta en la segunda mitad del poema, es reunirse para llorar (v. 33-36), rezar (v. 37-40), y tratar de preservar la propia vida a pesar de la tragedia acontecida (v. 41-44). La secuencia temporal va, de un pasado de crueldad hispana a un futuro de incertidumbre, expresión de una voz individual y no una colectiva del pueblo indígena.

Sin embargo, el lamento personal se extiende para dar expresión a la tristeza de todo un estado amerindio. Ante los hechos, el poeta se asombra de estar vivo mientras que su líder Inca ha fallecido. Sigue viviendo, “*causaricuni*”, sin corazón, sin su propia esencia, debido a la muerte de su líder. En la tradición poética universal la idea de ‘estar muerto en vida’ a causa de una gran tristeza es un tópico de valor intrínseco. *Causaricuni*, dentro del contexto quichua, tiene además connotaciones específicas; es una expresión que indica un deseo, casi un desafío contra la adversidad, de no rendirse a la muerte, de conservar el ánimo de la raza.

En su *Ojeada*, Mera criticaba la inclusión de palabras castellananas en composiciones del quichua ecuatoriano, especialmente la utilización del verbo ‘po-

4 Una utilización similar de eventos naturales para denotar una catástrofe se encuentra en el poema quechua “Apu Inka Atawallpaman”, Lara, *Literatura*, pp. 213-217.

der' con terminaciones del idioma aborígen (Mera 1868:18-19) Esta elegía a Atahualpa proviene de las raíces quichuas, especialmente en cuanto a su contenido léxico, a diferencia de los otros poemas incluidos en la *Antología*. Por otra parte, lo que puede parecer simbología cristiana como la invocación al Padre Inca para que cuidara a su pueblo y mirara a su gente desde su puesto en el cielo, no lo es necesariamente. Otros himnos de origen tradicional también sitúan la presencia divina en el cielo<sup>5</sup>, aunque admitimos la igual importancia de *urin pacha* (abajo). Otras investigaciones sobre la cosmología andina evidencian que un dios creador andino se encuentra en los cielos, en el *hanan pacha*<sup>6</sup>. Sin embargo, siempre recordamos que la categorización de las deidades andinas resiste el análisis fácil; Enrique Urbano presenta otra descripción del ciclo mítico de varios dioses Viracocha, jerarquizados bajo la figura de un dios principal (Urbano 1981).

### Las cuartetas quichuas de la *Antología ecuatoriana* (1892)

La influencia española es mucho más evidente en las cuartetas quichuas que Mera incluye en el apéndice a la *Antología ecuatoriana* (1892). Aquí, el compilador no niega la posibilidad de su creación híbrida, debido a la rima forzada y al verso extendido de las composiciones. Además de estos hechos, encontramos temas que reflejan el enfoque poético del pueblo español, especialmente los muchos versos de interés amoroso. De las treinta y cuatro cuartetas preservadas, con sus respectivas traducciones, veintiocho pueden ser clasificadas como poemas de amor. Esta tendencia temática ha sido también estudiada por José María Arguedas en la poesía quechua peruana, quien la atribuye a “un sentimiento de desarraigo”, producto de la conquista, que hace que el pueblo-compositor se concentre en temas de emociones personales y no de la comunidad (Carrillo 1968: 7).

---

5 Cf. los himnos sagrados quechuas de Cristóbal de Molina y Joan de Santacruz Pachakuti Yamki Sallqamaywa en Lara, *Literatura*, pp. 180-190.

6 “Las personas virtuosas iban a vivir con el Sol en el cielo (Hanaqpacha, “el mundo superior”), en donde había mucho para comer y beber y la vida seguía igual que en la tierra”, Rowe, “Inca Culture”, p. 298. Véase también el artículo de Franklin Pease G.Y., “Cosmovisión andina”, *Humanidades* (Lima), 2 (1968), 186, “...el hanan pacha no es el único mundo de las divinidades aunque sí se identifica con la morada de la divinidad creadora”.

Cuando comparamos las cuartetos quichuas con las cuartetos escritas en castellano, que también forman parte de la Antología, se observan similitudes en los temas constantes de la traición amorosa, los celos, y la compra de productos ‘mágicos’ para conseguir amor. La ‘copla’ en castellano sugiere una gran fuerza erótica. Así, un caballero, con intenciones románticas, se ofrece a comprar todo el pan de una vendedora del mercado a cambio de amor:

Qué vendes tú serranita?  
 Señor, yo vendo pancito;  
 Si tú me das de vendaje  
 Yo te lo compro todito<sup>7</sup>.

En la versión quichua, la doña blanca se niega a comprar las coles de la vendedora indígena, pero muestra un gran interés en los poderes de una hierba de amor:

Colesta randi, señora.  
 Mana colesa munani.  
 ¿Cuyana yuyuca apangui.?  
 Doñita, chaitaca apamuy.

Cómpreme coles, señora.  
 Tus coles no necesito.  
 ¿Yerba de amor quisieras? [sic]  
 Eso, sí, traeme prontito. (p. 343)

Por otro lado, se culpa a la mujer indígena del engaño a un joven a quien le da de beber *huantuc*, una sustancia alucinógena que controla, las percepciones:

Payllatatac atiparca  
 Mana ñuca munarcani:  
 Huantughuan muspayachispa  
 Cay huagchata japircami.

7 Mera, *Antología*, p. 343. Todas las referencias siguientes serán documentadas internamente y se harán en relación a este texto.

La porfiada fué ella misma,  
Pues nunca la quise yo:  
Enbobándole con *huantuc*  
A este infeliz atrapó. (p. 339)

Así mismo, al referirse a los poderes del amor, las cuartetas indígenas se aproximan a los sentimientos del pueblo de origen hispano. Tanto las cuartetas quichuas como las coplas en castellano exhiben metáforas en las que se describe al amor como un ‘fuego abrasador’. Es posible, en este sentido, que los versos indígenas reflejen una influencia peninsular, principalmente en la metáfora del fuego, pues en la cultura indígena su brillo se asocia generalmente con el sol. A través de una comparación se pueden advertir las semejanzas y diferencias existentes entre los versos quichuas y los españoles. Mientras que los unos hacen referencia al *shungu*, equivalente al órgano del corazón (aunque en realidad es el hígado), los versos en castellano se concentran en la mirada y en los ojos, medios de despertar el deseo amoroso:

Con una chispa se enciende  
El carbón y se hace brasa:  
Así una mirada prende  
El corazón y lo abrasa. (p. 340)

Tres poemas en quichua incorporan como simbología al ganado, una temática en la cual la influencia extranjera es aún más evidente. Sabemos que los españoles introdujeron el ganado vacuno; con ellos llegó también el simbolismo de la infidelidad: los cuernos. Este temor de la traición conyugal no estaba presente en la cultura andina antes de la invasión española, puesto que el momento de pasión sexual no era el derecho exclusivo del compañero con el cual se habitaba. La alusión a “chullucacho, chuscucacho” (p. 336), un cuerno o cuatro cuernos, denota una aversión a la infidelidad. También la simbología que se expresa en las coplas escritas en español, como “te haré chivo” (p. 249) y “¿Quieres que yo cargue / lo que carga el toro?” (p. 255) refleja esta fuerte tradición española.

En otra ocasión, la metáfora ‘toro/vaca’ se emplea en una forma diferente al discurso lírico peninsular. En dos de las cuartetas, se utiliza la expresión ‘vaca *runana*’, metáfora de la mujer encinta. En uno de estos poemas, el embarazo es la causa de que el marido abandone a su pareja, mientras que en el otro, se sugiere como un tranquilizante para la mujer inquieta:

Casarashcamanta puncha  
 Huagra shinami cusaca;  
 Huarmita vaca rurainman  
 Mana llaquish puringapa.

Desde el día de las bodas  
 Parece toro el marido  
 Que a su mujer haga vaca  
 Para no andar afligido. (p. 339)

La ceremonia del matrimonio, un rito que, en cierta forma fue introducido por los invasores, es el tema de algunas cuartetos. Una de ellas apunta al proceso de envejecimiento que ocurre después del día de la boda, empleando para ello la figura del venado:

Manarac casaracpica  
 Huarmi taruga carcangui;  
 Casarashca quipa,  
 Rucu taruga rigchangui.

Antes de su matrimonio  
 Solías ser una gama;  
 Después, de viejo venado  
 Has echado semejanza. (p.339)

Como reflejo de las costumbres del pueblo quichua, se hace referencia a otra ceremonia, la ‘compra’ de la novia, que constituye un paso esencial para el compromiso matrimonial. Los padres de la novia y sus parientes se complacen en la pedida de mano, que viene acompañada de *Curi, cullqui, tanda, millgui* (“Oro, plata, pan, y dulce”) (p. 335).

Una virtud de la mujer, en su calidad de esposa-compañera, es su habilidad para preparar la chicha para el hogar. En una canción de amor, se destaca la riqueza y el sabor dulce de la chicha elaborada por la novia, a la que ninguna otra iguala, según el enamorado:

Tucuy tutami purini  
 Sumag asuata maschaspa;



Tucuy pacpish pasquirllami,  
Camballami mishqui cashca.

En vano anduve buscando  
Buena chicha hasta la aurora;  
De todas es desabrida,  
Sólo la tuya es sabrosa. (p. 343)

Además de la poesía amorosa, existen otros poemas, de tema más lúgubre, que expresan las injusticias que sufre el indígena y la tristeza ante la muerte que se acerca. Un poema quichua trata de paliar el dolor causado por el fallecimiento de un niño, al presentar pues su muerte como puerta al gozo eterno, en el cielo:

Pay pambarishca jahuapi  
Maymi sisaca huiñashca:  
Chasnachari huahuayquica  
Diospa llactapi sisashca.

Encima de su sepulcro  
Ha brotado mucha flor:  
Así ha de haber florecido  
Tu hijo en la patria de Dios. (p. 341)

Por otro lado, la visión de la muerte de un anciano, descrita en otros dos poemas, la presenta más bien como un final fatal. En el primero, el anciano tiembla ante la muerte, no puede dormir, se asusta y habla consigo mismo:

Rucuca mana puñunchu,  
Ujushpallami pacarin;  
Muscunchu, imatapishchari,  
Tucuy tutami rimarin.

El anciano ya no duerme  
Sólo se ocupa en toser;  
No sé si sueña ó delira,  
Que habla hasta el amanecer. (pp. 333-34)

En el segundo poema, una estructura lírica más extensa que la del anterior, se presenta al anciano, reflexionando sobre las trágicas circunstancias que le llevan al final de su vida. La causa de este sufrimiento se atribuye a una fuerza que está fuera de su control:

Tucuycuna chigninmi,  
 Tucuycuna macanmi;  
 Cullmapish ña lliquinmi,  
 Chiripish ña atipanmi.  
 Ña mashca shicrahuaca  
 Cainamanta chushagmi;  
 Cunanca yaricayhuan  
 Huañush purisha chari.  
 Cay huagcha runalaca  
 Huaira apashpa ringami;  
 Allcucuna micuchun  
 Maymanpas shitangami.

Todo el mundo me aborrece,  
 Todo el mundo me maltrata;  
 Tengo rota la camisa  
 Y el cruel frío me acaba.  
 Mi bolsita de fiambre  
 Desde ayer no lleva nada:  
 Muriéndome, pues, ahora  
 Voy á andar del hambre á causa.  
 Y al fin, llevada del viento  
 Esta presa de desgracias,  
 A ser comida de perros  
 Donde quier será botada. (pp. 344-45)

Ejemplo de la expresión de las injusticias sufridas por el indígena es la cuarteta en la que se culpa al blanco, al *viracocha*, de ese sufrimiento indígena. El *viracocha* es el dueño de las tierras, el que se enriquece a costa del trabajo y del sudor del indio:

Cai tucuy caspa tandashpa  
Jumbijumbi puricuni;  
Uiracocha sagsacuchun  
Sahicullami huañucuni.

Todo este maíz juntando  
Ando mi sudor vertiendo;  
A que el blanco se esté hartando,  
De cansancio estoy muriendo. (p. 342)

De toda la colección, este último poema es expresión de la realidad de un pueblo que vive oprimido por los hacendados. No sólo es el trabajo de la hacienda lo que oprime a los indígenas de esta época, siglo XIX. Como así lo demuestran los estudios de Jorge Trujillo, también el Estado exigió la contribución fiscal de este sector en forma de impuestos y ‘colaboración’ en la ‘modernización’ del país en los medios de transporte:

En efecto, hasta los gobiernos del Militarismo criollo (1845-1860), la contribución personal de los indígenas financió aproximadamente la tercera parte del presupuesto del Estado, en tanto que, más tarde, el notable desarrollo alcanzado por las obras públicas viales y otras fue posible gracias a las contribuciones de trabajos impuestos por la Ley de Apertura de Caminos Vecinales, que para el año 1871 duplicó el número de jornales que estaban obligados a entregar al Estado los habitantes de las parroquias rurales (Trujillo 1986: 49).

La visión lírica presentada en la *Antología* es, más que expresión de lamento del pueblo indígena, una descripción de las costumbres de las razas, sus poderes, y engaños amorosos. Es esta misma visión la que quiere retratar el artista Joaquín Pinto, que se basaba en la *Antología ecuatoriana* para inspirar sus acuarelas de personajes populares (véase figura 1). Con toda veracidad Pinto ilustra una concepción de la vida indígena expresada por la voz del pueblo:

Triste suerte la del indio:  
Come mal y mal se viste,  
Trabaja como un borrico,  
Y hasta cuando baila es triste (p. 187).



Cargador descalzo, la robusta figura indígena lleva la cama matrimonial, el peso de la cama aliviada por la técnica indígena de posicionar la sogá cruzando la frente<sup>8</sup>.

De esta manera se ilustra lo que la nación ecuatoriana quiere retratar del pueblo quichua o lo que los mismos quichuas, tal vez bilingües, han entregado como ejemplar de su cultura. Quienquiera que sea el compositor de las cuartetas, en éstas se advierte un diseño diferente al de los versos prehispánicos: no se observa el paralelismo sintáctico ni semántico y en la mayor parte de las cuartetas predomina la rima consonante en los versos pares. De los siete poemas restantes, cuatro tienen rima asonante y tres carecen de rima; estos últimos se alejan, de esta manera de la fórmula hispánica adaptada al uso quichua.

Desafortunadamente, no podemos llegar a conclusiones definitivas acerca de la absoluta autenticidad de algunos de los versos en relación con otros de la colección, en los que se ven motivos de la tradición escrita europea, que se construye a base de ritmo y de una versificación de sílabas contadas, que viene a dominar en la expresión del pueblo. Es posible que Mera haya incluido ejemplos de expresión lírica tanto de criollos como de mestizos, pues él mismo anota, en su *Ojeada*, que el quichua era muy popular entre los grupos descendientes de las dos razas (Mera 1868:10). Por otro lado, no descartamos la posibilidad de que estas cuartetas quichuas sean traducciones de versos creados de antemano en idioma español<sup>9</sup>.

### Luis Cordero Dávila

Juan León Mera no fue el único intelectual ecuatoriano que demostró interés en el idioma quichua y que propuso su potencial como vehículo literario. Su amigo Luis Cordero Dávila, ganador en las elecciones presidenciales de 1892, escribió en 1892 un *Diccionario Quichua-Español* publicado posteriormente en 1904. Cordero, de la provincia sureña del Azuay, hizo realidad la sugerencia del crítico Rubió y Lluch, que le había aconsejado a Mera escribir en quichua en 1892, al concebir poemas en el idioma quichua. De esta manera, como observa el crítico ecuatoriano Remigio Crespo Toral, logró capturar la verdadera esencia indígena:

8 Esta ilustración se encuentra en *Cantares del pueblo ecuatoriano* por Juan León Mera (Quito: Banco Central, s.f.), p. 187.

9 En esta interpretación, mi opinión difiere de la de Eulalia G. Lombeida, quien piensa que un poema bilingüe (que ella analiza) fue creado en el siglo XVI y que el poeta es definitivamente de habla quichua.

Quizás en los países incásicos, nuestro poeta libertador fue el primero que rimó en lengua aborígen. Cuando Mera practicaba el indianismo literario en castellano, Cordero lo sentía en quichua. (*América* 1933: 127)

Uno de los primeros poemas que Cordero publicó en quichua, “Rinimi llacta”, imitaba con tanta fidelidad la expresión indígena que muchos creyeron que su autor era indígena<sup>10</sup>. Tomás Rendón, sin embargo, conocía la verdadera identidad del poeta, puesto que, en 1875 se le había pedido que realizara la traducción del poema de Cordero. Rendón se contaba entre los pocos que en esa época valoraban el idioma aborígen. En una carta, enviada a Cordero, le felicita por la utilización del quichua como vehículo de expresión de sus versos, a pesar de la opinión contraria que no aprecia el valor del idioma nativo:

He visto sus sentimentales versos, escritos en idioma quichua, y le felicito mucho, muchísimo, por tan curiosa inesperada producción. No dudo que algunos necios, con tufos de *españolía*, dirán que los que así pensamos somos *indios*, u hombres de precedentes muy humildes; porque tal es el lenguaje que tienen y el modo cómo opinan en esta materia;... (Rendón citado en Cordero [1892] 1955: 375)

El prejuicio contra el quichua es evidente. Muchos, por temor a ser considerados indígenas, fingen no entender esta lengua: “aun vista con el mayor desprecio entre los ignorantes, que afectan no entender[la], por ser cosa de indios”. (Cordero op.cit.: 375)

Por el contenido de su poesía, Cordero podría ser considerado como un precursor del movimiento indigenista, en un estilo similar al de González Prada (A. Cometta Manzoni 1939: 220). Su poesía hace un esfuerzo por reivindicar al indio, en lugar de pintar simplemente un paisaje de belleza exótica con personajes aborígenes. En su poema “Rinimi llacta” (1875), Cordero reconoce la importancia de la integración en la formación del estado ecuatoriano y la necesidad de crear una política que mejore la suerte del indio. Al utilizar la palabra *llacta*, enfatiza el variado significado del término quichua: es una palabra que quiere decir ‘pueblo’, ‘territorio’, y también ‘patria’<sup>11</sup>. En el primer verso,

10 Luis Cordero, *Diccionario Quichua-Español, Español-Quichua* [1892] (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955), pp. 374-375.

11 La definición de *llacta* que presenta Cordero incluye a “Patria del que habla”, en Cordero, *Diccionario*, p. 49.

cuando el indígena anuncia que va a salir de su pueblo natal, se advierte un sentimiento de total frustración con respecto al sistema social:

Rinimi, Llacta, rinimi  
May carupi causangapa;  
Mana quiquin llacta shina  
Cuyaguichu runataca.

Y me voy, Patria querida,  
me voy a vivir distante  
No tienes tú, para el indio  
Ternura propia de madre<sup>12</sup>.

La razón que explica su decisión se hace evidente, mediante la enumeración de los abusos de los que el indígena ha sido objeto; el amo ha tomado posesión de su casa y de su terreno, y su hija única ha muerto mientras servía en la casa del hacendado. El poema termina en una demanda. Reza al Señor, lamentando el hecho de haber nacido de raza india. Prefiere salir, esconderse tan lejos como sea posible del dueño de sus tierras.

En otro poema “Cushiquilla, composición quichua en que un indio de Azuay celebra la cesantía de los diezmeros”, de publicación más tardía (1884), Cordero disminuye su rencor hacia sus compatriotas. Aún comunica que no son todos sus compatriotas diezmeros crueles, como nos explica en una nota de la última página del poema: “Entre los diezmeros hay unos pocos que no son de malas entrañas. No tengo el intento de censurar a ellos en mi indiada poesía: satirizo únicamente á la muchedumbre de injustos y **temerios**. ... Si todos fueran considerados y buenos, no diríamos una sola palabra: aunque somos indios mudos, no por eso nos falta cordura”. Su identificación cultural, en esta instancia, consiste en reconocer sus raíces quichuas como vemos en el uso de “somos indios rudos”<sup>13</sup>. A pesar del leve sarcasmo, reduplicado con la mención de su poema como “indiada poesía”, se rompe con la absoluta solidaridad nacional.

12 “Rinimi llacta”, en *Diccionario Quichua*, Cordero, p. 373. Todas las referencias siguientes se harán en relación a esta edición. La traducción al español se encuentra en la página 374. La edición original es del 22 de mayo de 1875 (Cuenca: Imprenta Andrés Cordero), s.p.

13 La edición original es del 18 de marzo de 1884 (Cuenca: Imprenta de Andrés Cordero), s.p.

La situación de la iglesia es óptima en este momento. Se sabe muy bien que el Concordato de 1864, entre García Moreno y la Iglesia, enriqueció la institución católica ecuatoriana. A base de tributos eclesiásticos, diezmos, y primicias, aumentó el ingreso para los conventos religiosos. Además prevalecía el cobro sacerdotal para funciones religiosas como bautizos, matrimonios, etc. No sorprende que, a fines del siglo XIX, la Iglesia “llegara a convertirse en el mayor terrateniente del interior. Diversos informes registran no menos de 80 propiedades en ocho provincias de la sierra, cuyo valor supera los diez millones de sucres” (Trujillo 1986:50). La población indígena protestó contra el tratamiento de los terratenientes y el clero, como se ve en los levantamientos indígenas del cobro de diezmos en 1856 (Biblián) y 1884 (Licto, Pungalá, Punín). (Trujillo op.cit.:53 citando a Oswaldo Albornoz, 1976). Aquí el poema tiene una resonancia histórica además de presentar una voz muy emotiva.

“Cushiquilla” (1884) es un retrato fiel de la figura del diezmero, que ha llegado a cobrar los impuestos que se deben a la Iglesia. En las estrofas seis y siete se describe al diezmero como un gallinazo (*ushcu*) que volaba en círculo sobre las tierras del indio, buscando razones para castigar al propietario aborigen. Si encontraba caña de azúcar caída por la fuerza del viento, el diezmero culpaba al indígena por haberla chupado. Igualmente, tomaba nota del número de pollos, exigía que se le vendiera el ternero del año, y si la familia no pagaba las deudas, se llevaba consigo una prenda. Tanta miseria tenía esta vida para el indio, que éste le rogaba a Dios que le mandara como castigo el hielo o el granizo, pero nunca al diezmero:

Jatun apu, shuti yaya  
 Casayhuan tizghi, runduhuan;  
 ¡Amallata cacharichu  
 Cutin diezmero curuta!

¡Oh Dios, verdadero Padre,  
 Castíguenos la ira tuya  
 Con el hielo o el granizo;  
 Mas, con el diezmero nunca. (Cordero: 378)





*Lego Franciscano que pide limosna para su Convento y se apodera  
de todos los Carneros que cubre el Mantec.*

Referencia artística al abuso del clero ha sido ilustrada por Juan Joaquín Guerrero, en un álbum de dibujos (1852). Intitulado *Lego Franciscano que pide limosna para su Convento y se apodera de todos los Carneros que cubre el Manteo* el dibujo nos demuestra la suplicación indígena frente a la determinación rapaz de la Iglesia (Hallo 1981:94) (véase figura 2). Guerrero, quiteño, fue un buen observador de su siglo; además de ser pintor y poeta, poseía talento musical que empleó en recopilar melodías indígenas. En esta ilustración, como en muchas otras, revela su apasionamiento político y su consolidación con la gente del pueblo frente a las autoridades.

Cordero escribió otro poema quichua a través del cual abogaba por la abolición del concertaje, el cual consistía en el trabajo de la población indígena como pago de una deuda<sup>14</sup>. Este poema, que no se publica sino hasta 1916<sup>15</sup>, difiere del realismo que se observa en la lírica de los años anteriores. “Runapac llaqui” es una visión nostálgica del pasado inca; el narrador indígena, por ejemplo, comenta que, a pesar de la extensión del territorio inca, nunca nadie moriría de hambre. No obstante, con la llegada de los españoles se dieron varios cambios: “Huiñan mana huiñan, runa/ Ñami, huirocucha randi” (Esclavos del blanco somos. / Poco después de nacidos) (Cordero: 382-384) Termina este poema con imágenes de un futuro de redención para los indígenas, no en las batallas de reivindicación, sino en el reposo de la muerte:

“Callpashpa Rinmi causayca;  
shuyashunlla, nincunami:  
caya, mincha uyarishunmi  
Jatun Yayata llagtapi”. (p. 382)

14 John Murra, ed. “The Historic Tribes of Ecuador”, *The Andean Civilizations*, tomo 2 del *Handbook of South American Indians*, ed. Julian H. Steward, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143 (Washington: U.S. Printing Office, 1963), p. 819, proporciona una buena descripción del indio concierto: “Incluye a todos los indios sin tierra y a todos aquellos cuyas posesiones son demasiado pequeñas para proveerles lo necesario para la subsistencia. En el pasado, el concierto se encontraba atado a la tierra de una manera efectiva, a través de un sistema de anticipos y deudas que nunca lograba reembolsar... Un concierto pasa generalmente toda su vida en la tierra de una hacienda, cultivando la misma parcela y habitando la misma casa, conocidos como *huasipungo*, proporcionado por el terrateniente”. La traducción es de F. López.

15 Luis Cordero, “Runapac llaqui, Desventura del indio”, *La Unión Literaria* 6a. serie 2 (julio, 1916), 60-66. Una versión más reciente apareció en la *Revista de Antropología* (Núcleo del Azuay, Casa de la Cultura Ecuatoriana) 5 (diciembre, 1974), 273-284, con una traducción de Manuel María Muñoz Cueva, así como la de Cordero. Me referiré al texto publicado en Cordero, *Diccionario*, pp. 381-385.

“Corta es la vida”, nos dicen,  
“tolerancia pobrecitos:  
Presto en la patria estaremos  
de nuestro Padre divino”. (p. 385)

Cordero, al haber nacido en Azogues, hablaba el quichua con fluidez y poseía un talento especial para componer sus versos en el idioma aborigen. Como tributo a su habilidad, los habitantes de la provincia del Azuay cantan sus versos aún hasta hoy. En parte, el éxito de Cordero se debe a su excelente selección de vocabulario, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta su labor de composición de uno de los diccionarios de quichua más completos.

Una de las estrofas de “Cushiquilla” muestra la precisión con que Cordero utiliza los términos agrícolas, de gran importancia para la población campesina. La versión española no logra captar el significado exacto de las frases en quichua:

Tarpugmanmi sarahuahua  
cunanmantac pucuna;  
datapishmi quiquimucun  
sumaymanta tugtushpa. (p. 377)

Desde ahora, para el que siembra  
será lo que el maíz produzca:  
¡en hora buena, con flores  
lozanas, el fruto anuncia! (p. 379)

Una traducción literal demuestra mejor la riqueza de la expresión quichua, que describe, con gran detalle, la maduración del maíz:

Para el que lo sembró, el maicito  
desde este momento está madurando  
falta poco hasta el momento cuando aparezcan las flores  
(femeninas)  
bonitas aparecen las flores (masculinas) en las  
extremidades de la planta [traducción mía].

Cada término quichua crea una imagen visual del momento exacto en el crecimiento de la planta, similar a las fotografías a intervalos. Este talento descriptivo era de esperar dado el perfecto bilingüismo de Cordero y su interés en la botánica, patentes ambos en *El quichua en la botánica*, obra presentada en el Segundo Congreso Latinoamericano de las Ciencias, en 1901 (Cordero: 345-354).

En cuanto a la estructura, los poemas de Cordero son semejantes a los que se encuentran en la *Antología*: están compuestos de octosílabos con rima asonante de los versos pares. A diferencia de los poemas bilingües de la compilación de Juan León Mera, en los poemas de Cordero se observa muy poco léxico castellano ('diezmero' y 'prenda', por ejemplo). Para expresar de manera más efectiva la miseria en que se encuentra el pueblo indígena, prefiere una lírica franca, directa con expresiones auténticas del idioma quichua. En "Runapac llaqui", admite Cordero, la traducción castellana no alcanza la profundidad del original quichua (Cordero: 383), razón por la cual la traducción es bastante más escasa en este poema que en el resto.

Cordero incorpora cuidadosamente una simbología que posee significado en el mundo quichua. En su poesía, utiliza la imagen de *urpi huahua*. ("Rinimi", verso 3) (pichón) para connotar la congoja del abandono y el sentimiento de soledad, las imágenes del hielo y del granizo como expresión del castigo más severo ("casayhuan tizghi runduhuan", castigue con hielo, con granizo) ("Cushiquillca", verso 16) y de la metáfora común del ocaso para expresar la muerte ("tutuyangami") ("Runapac", verso 42).

En su estilo, Cordero sigue la tradición oral quichua que se basa en una abundante repetición. El tipo más frecuente es la anáfora, en la cual una misma palabra se repite en el verso siguiente (véase el uso de *ñā* en el verso 32 de "Runapac llaqui"). Sin embargo, en los casos en que Cordero se preocupa de introducir fuertemente el recurso de la repetición quichua, el efecto de la misma se pierde en la traducción al castellano. Así, por ejemplo, en la versión castellana no se mantiene el paralelismo del "chican", que se encuentra en la versión original:

chican shimi, chican ñahui  
chican yuyay, chican shungu ("Runapac llaqui", p. 381)

de otro color, de otro idioma  
y de corazón distinto. ("Runapac", p. 384)

Esta técnica se observa también en los versos 6 y 13 del mismo poema. Otro paralelismo, basado en el uso de posesivos, se utiliza en algunos poemas para proporcionar una buena estructura:

Ñuca huasi paypag huasi  
ñuca allpash paypag allpa: (“Rinimi”. p. 373)

A veces, la concisión del quichua, que se logra mediante la repetición, tiene que dilatarse en el castellano:

pacarín mana pacarín (“Runapac”, p. 381)  
(si amanece, si no amanece, o a cualquier hora del día)  
[la traducción es mía].

Esta misma estructura se advierte en “Rinimi llacta”, en el verso 21 (“huiñan mana huiñan”) y en el verso 39 (“*chasquinchu mana chasquin*”) (p. 382).

Dos poemas quichuas escritos por Luis Cordero fueron incluidos en la *Antología* de Mera, el cual reconocía la contribución de este escritor a la poesía popular ecuatoriana<sup>16</sup>. No obstante, en el momento de evaluar la *Gramática y el Diccionario quichua* publicados por Cordero, Mera se manifiesta muy crítico con respecto al futuro del idioma que tanto había valorado en su propia *Antología*. En un comentario para la Academia Nacional de Quito (1892), Mera afirmaba, con respecto al quichua, que lo hablaba sólo la “... gente caída en la miseria y la abyección, sin literatura antigua ni moderna ni probabilidades de tenerla, y hablado por reducido número de indios...” (Mera 1892: 13). Aunque él mismo había propuesto en un momento dado escribir un estudio acerca del idioma quichua para incluirlo dentro de su *Antología*, después, cambiando de opinión, Mera pensaba que el idioma aborígen era de utilidad tan sólo para los grupos con un interés especial, como los clérigos o los filólogos. El futuro del idioma era otro. Mera enfatizaba, al evaluar el *Diccionario*, que el indígena debería abandonar el idioma nativo y aprender castellano, lo cual le daría acceso a la clase dirigente y la oportunidad de conocer la literatura más apreciada:

---

16 Estudios de la correspondencia de Cordero revelan su influencia sobre Mera para la publicación de la *Antología*. Paulo de Carvalho Neto piensa que Cordero cedió mucho de su material folklórico a Mera, quien lo utilizó libremente en su antología del folklore. Paulo de Carvalho Neto, *Diccionario de folklore ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964), pp. 139-140.

Las escuelas civilizan, y no veo la posibilidad de establecer escuelas en que se dé la enseñanza en quichua. Contribuye, así mismo, a difundir la cultura el trato frecuentemente e íntimo con gente ilustrada y la lectura de buenos libros, y esa gente no habla quichua ni hay en quichua libros buenos ni malos<sup>17</sup>.

Este comentario despectivo hacia el idioma quichua, fue combatido en un artículo anónimo publicado en *El Republicano*. Oponiéndose a las conclusiones de Mera, el autor abogaba por la instrucción bilingüe en las instituciones educativas del país. A su parecer, el conocimiento de los dos idiomas sería beneficioso para la comunidad indígena:

...puede decirse que revive [el idioma quichua] y es más apreciado desde que los indios le oyen hablar al orador sagrado en la cátedra, al letrado en su estudio, al hacendado en su labor, al negociante en el tráfico rural... y aun empiezan... a recitar poesías o discursos escolares en la misma lengua, donde quiera que los maestros tienen el plausible cuidado de procurar que los indiecitos, sus alumnos, se instruyan a la vez en ambos idiomas... (Cordero: XXXVI)

A pesar del optimismo que se refleja en este escrito anónimo, tendríamos que aceptar como correcto el comentario que Juan León Mera hace en relación a la utilización del quichua, puesto que el interés hacia el estudio de esta lengua es particular, y depende de religiosos y filólogos. Así, vemos que hacia finales del siglo XIX, no existirían más de once publicaciones en quichua, De éstas, la mayor parte eran publicaciones de religiosos que trabajaban diariamente en las parroquias indígenas. Las obras de Cordero y de Ramos son las únicas muestras de un interés seglar en el idioma<sup>18</sup>. Este pesimismo con respecto a la utilidad del

17 *Nota del Editor*: nota omitida en el original.

18 Entre estos ejemplares se encuentran el *Compendio de Gramática Quichua* (Santiago de Chile: Imprenta Católica de Manuel Infante, 1889) de Fr. Antonio Carli; P. Julio París, *Ensayo de gramática de la lengua quichua tal como se la habla actualmente entre los indios de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Clero, 1892); Juan J. Ramos, "Apuntes para una gramática quichua", *La Unión literaria*, 1, 2 (mayo, 1843), pp. 64-72, y 1, 5 (agosto, 1893), pp. 196-202; Luis Cordero, *Breves nociones gramaticales convenientes concernientes al idioma quichua* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1894); P. Julio París, *Ecuador runapac rezana libro* (Einsiedeln, Suiza: Benzinger, 1894); Luis Cordero, *Diccionario de la lengua quichua que se habla actualmente, en las comarcas de Azuay, de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1895); P. Leonardo Gassó y Manuel Guzmán, *Directorio de las doctrinas quichuas en el Ecu-*

quichua se observa aun entre los religiosos que estimaban su riqueza. En 1892, Félix Proaño Castillo, obispo de Riobamba, reitera las dudas expresadas anteriormente por Mera:

A la verdad, el quichua, no obstante ser una lengua tan hermosa, y en su construcción una tan rigurosa y rica como la griega ó la latina, no tiene sin embargo entre nosotros otra importancia que la religiosa, es decir, como medio para la instrucción religiosa de los indios; porque también éstos, al fin y al cabo, llegarán a hablar todos la lengua castellana, y el quichua, tal vez a la vuelta del medio siglo, sólo será un momento arqueológico, objeto de curiosidad para algunos sabios y nada más. (Proaño: V-VI)

Sin embargo en menos de tres años, se detecta un ‘renacimiento’ del interés en el quichua, que contradice la predicción de la extinción inminente del idioma aborigen, como demuestran en las palabras de los religiosos Padre Gassó y Padre Guzmán:

Y pues parece, empieza, como si dijéramos, el renacimiento, de este idioma (ya que, sea dicho con verdad, hasta hace cinco o seis años en que algunos PP. Redentoristas y Lazaristas, excitados por laudable celo empezaron a escribir en quichua, poco era lo que se había publicado en esa lengua, desde que desapareció la Compañía en el siglo pasado, y con ella los principales hablistas del hermoso idioma...) (Gassó y Guzmán: VI).

La aparición de estos textos religiosos también contribuyó a la propagación de la poesía quichua no religiosa. Así, un gran número de poemas populares se incluyó en una antología de himnos católicos quichuas. La publicación de “Atahualpa huañui” y “Rinimi llacta” en *El Ensayo* de París (1892), del *Diccionario* de Cordero (1894) y de *La lengua quichua*, de Grimm (1896), incentivó la popularidad de esta lírica entre los campesinos y las comunidades indígenas. Si-

---

dor (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1895); Juan M. Grimm, *La lengua quichua, Dialecto de la República del Ecuador* (Friburgo de Brisgovia: B. Herder, 1896); P. Leonardo Gassó, *Doctrina y catecismo popular en castellano y quichua, refundido y adoptado a las presentes circunstancias* (Quito: Imprenta de la Universidad Central por J. Saénz R., 1898); P. Juan G. N. Lovato, *Arte y diccionario quechua-español, corregido y aumentado por los Reverendos PP. Redentoristas al que en 1608 publicó el Rdo. P. Diego González del Holguís [sic] en esta ciudad de los Reyes* (Lima: s.ed., 1901); Juan M. Grimm, *Vademécum para párrocos de indios quichuas* (Friburgo de Brisgovia: B. Herder, 1903).

guiendo el ejemplo de Cordero, también otros poetas, como Manuel Vásquez, Juan B. Cordero y José María Moreno compusieron sus versos en quichua (cfr. Gallo Almeida 1921: 337). Desgraciadamente, jamás llegaron a publicar esta lírica quichua que hasta hoy permanece dispersa y en el olvido.

Hacia la segunda década del siglo XX, el Padre Guzmán advirtió, acertadamente, que el quichua no era una lengua ‘muerta’; por el contrario, muchos habitantes del Ecuador aún la hablaban. No obstante, afirmaba que se le consideraba como un idioma inferior, sin prestigio: “El Quichua es generalmente despreciado por los que hablan el castellano y solamente estimado por los señores sacerdotes...” (Guzmán 1920: s. p.). Debido a los esfuerzos del padre Guzmán, el interés con respecto al quichua se extendió hasta entrado el siglo XX. La inclusión en su poema “Llaquirishca runapac puchucai rimai” de algunas estrofas de “Rinimi llecta”, contribuyó a la popularidad de Cordero más allá de los confines del siglo XIX (Guzmán: 62-67).

### Bibliografía:

Arguedas, José María.

- 1953 “Folklore del valle del Mantaro”, *Folklore americano*. 1. (noviembre) ...” se repite el sustantivo ‘mares, mares’ tal como se forman los superlativos quichuas.”

Carrillo, Francisco, editor.

- 1968 “Prólogo” *Poesía y prosa quechua*. Lima: Biblioteca Universitaria.

Cordero, Luis.

- 1829 [1955] *Diccionario Quichua-Español, Español-Quichua*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Gallegos de Donoso, Magdalena.

- 1892 “Juan León Mera y Joaquín Pinto, testigos de su tiempo”. *Cantares del pueblo ecuatoriano* por Juan León Mera. Quito: Banco Central. s.f.

Gallo Almeida, Luis.

- 1921 *Sumario de la literatura ecuatoriana*. Quito: Prensa Católica.

Gassó y Guzmán, *Directorio*. P. Vi.

González Suárez, Federico.

- 1890 *Historia General de la República del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1969.



- Grove Day, A.  
1964 *The Sky Clears: Poetry of the American Indians*. 2da. Edición. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Guzmán, Manuel.  
1920 *Gramática de la lengua quichua. (Dialecto del Ecuador)*. Quito: Prensa Católica.
- Haberly, David.  
1974 “The search for a National Language: A Problem in the Comparative History of Post-Colonial Literatures” *Comparative Literature Studies II*, 1 (March) (La traducción es mía).
- Hallo, Wilson.  
1981 *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX, Juan Agustín Guerrero (1818-1880)* Madrid/Quito: Ediciones del Sol/Espasa Calpe.
- Harner, Michael J.  
1972 *The jivaro: People of the Sacred Waterfalls*. New York: Doubleday for Natural History Press.
- Jaramillo Alvarado, Pío.  
1954 [1992] cuarta edición. *El indio ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Lara, Jesús.  
1969 *Literatura de los quechuas*. La Paz: Juventud.
- Lombeida, Eulalia.  
1976 “Analyse de un poème bilingüe quechua-espagnol”, *Semiótica* 18,3.
- Manzoni Cometta, Aída.  
1939 *El indio en la poesía de América española*. Buenos Aires: J. Torres.
- Mera, Juan León.  
1868 *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*. Quito: imprenta de Juan Pablo Sanz.
- 
- 1892 *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- 
- 1892 *El Republicano*, I, 1,3. (octubre).

- Michelena, Xavier (editor)  
 1194 *Juan León Mera, Antología esencial*. Quito: Banco Central y Ediciones Abya Yala.
- Montalvo, Juan.  
 1880 [1925] *Las catilinarias*. París: Editorial Garnier hermanos. II. 1
- Proaño Castillo, Félix.  
 1892 “Prólogo” *Ensayo de Gramática*. París.
- Rubió y Lluch, Antonio.  
 1923 “Del americanismo en la poesía. Carta a don Juan León Mera”. *Estudios hispanoamericanos*. Bilbao: Eluxpuru hermanos. Esta carta fue publicada originariamente en la *Revista Ecuatoriana* 47 (noviembre, 1892). Véase también en:
- Sacoto Salamea, Antonio.  
 1973 *Juan Montalvo: el escritor y el estilista*. Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Spinden J, Herbert.  
 1933 *Songs of the Tewa*. New York: Exposition of Indian Tribal Arts, citado en *American Indian Prose and Poetry, An Anthology* por Margot Astrov, ed. New York: Apricorn books, 1962. La traducción es de F. López.
- Trujillo, Jorge.  
 1986 *La hacienda serrana 1900-1930*. Quito: Instituto de Estudios Ecuatorianos/Abya Yala.
- 
- 1933 “Luis Cordero en su centenario” *América* 8, 52 (enero-mayo).
- Urbano, Enrique.  
 1981 *Wiracocha y Ayar: héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Valera, Juan.  
 1889 “Cartas americanas. La poesía y la novela en el Ecuador”, *Revista Ecuatoriana* 1, 10 (octubre) 414. Gordon Brotherston hace alusión a esta controversia en su “Inca Hymns and the Epic Makers”. *Indiana*. Berlín. 1 (1973) 207-208.