
PACHAKUTIY TAKI

Canto y poesía quechua de la transformación del mundo

Martin Lienhard



EN EL AREA ANDINA como en otras áreas análogas de América Latina, la actividad literaria aparece, por lo común, como irremediablemente escindida entre dos prácticas casi independientes la una de la otra: una, la práctica escrita en último análisis dentro de las tradiciones europeas u occidentales, expresión —a veces disidente— de los sectores dominantes “europeizados”, y que se autoproclama “peruana”, “boliviana” o “ecuatoriana”; la otra, un conjunto de prácticas orales de arraigo más o menos local, casi siempre difíciles de disociar de su contexto artístico (música, danza) y social (rito), cuyo tronco central es, sin duda, el que tiene su origen en las culturas andinas prehispánicas y que se expresa, ante todo, en quechua o en aymara, aunque también en español. La primera, gracias a su modo de producción internacionalizado, se suele considerar como plenamente moderna o contemporánea, mientras que la segunda, llamada también, a veces con un cierto menosprecio, “tradición oral”, se ve como relicto de tiempos más que pasados.

Martin Lienhard

Para un letrado europeo o europeizado resulta difícil imaginar una literatura oral bajo otro aspecto que el de una práctica cultural anticuada, repetitiva, incapaz de enfrentarse artísticamente con un mundo cada vez más complejo y múltiplemente dependiente. Estamos acostumbrados, desde la antigüedad helénica, a considerarla como la etapa más arcaica de una expresión verbal humana que evoluciona inexorablemente hacia formas cada vez más sofisticadas de la escritura o, actualmente, de la producción audiovisual. La cultura oral, en una palabra, se nos figura incompatible con la modernidad.

Tal convicción —que no pasa de ser un prejuicio— se debe en primer lugar al hecho de que nosotros, en nuestra mayoría, conocemos las literaturas orales exclusiva o casi exclusivamente a través de las transcripciones arbitrariamente elegidas que se publican, si es que se publican, años o decenios después de su *performance* o actualización oral. Es decir, nos acercamos a ellas como a los objetos extraídos de su contexto y expuestos en un museo etnográfico, y cuyos creadores han muerto hace tiempo o viven en regiones muy periféricas para nuestra concepción del mundo.

La literatura oral —nuestro grafocentrismo no nos permite siquiera nombrarla sin recurrir a nuestras categorías letradas— se basa, como se sabe, no en textos fijados, una vez por todas, mediante un sistema de notación gráfica, sino en la memoria de la colectividad o de sus especialistas literarios. Latente en la memoria de sus portadores, el texto verbal —que es sólo un aspecto de un texto múltiple: verbal, musical, gestual— se actualiza oralmente, en general públicamente, y es memorizado en tal oportunidad por una nueva “generación” de depositarios y de la tradición. Ahora, el texto se renueva constantemente, es siempre otro en cada *performance*; el texto se modifica o porque lo quiere su “autor”, o por la presión de las circunstancias, o

Pachacutiy Taki

todavía, por las características del público, del lugar, etc. Además, se van creando, a partir o en contra de las convenciones, nuevos textos o discursos (géneros) que enriquecen el patrimonio oral latente. Sin embargo, en la cultura oral, contrariamente a la escrita, la innovación en sí no representa ningún valor; la evolución de los discursos suele resultar, por tal motivo, más lenta que en ésta.

No cabe duda de que también la producción literaria oral reacciona, con mucha sensibilidad, a las rupturas históricas. Aunque nos falten archivos para documentar, por ejemplo, la evolución del discurso literario andino en los últimos cuatro siglos, podemos afirmar, a partir de las transcripciones más o menos casuales que existen, que la producción actual no es en absoluto la repetición de la del siglo XVI ni de la del siglo XVIII.

En los últimos decenios, a raíz de la mayor integración (conflictiva) de la población andina a la sociedad global, las innovaciones en el campo de la "tradición oral" deben de haber sido particularmente significativas. En el área quechua del Perú (espacio al cual dedicaremos estas páginas), nuevos grupos de creadores, a veces jóvenes andinos formados también al estilo occidental, han intervenido, con sus propias preocupaciones, en la producción o modificación de los textos orales. En más de un caso, la propia "oralidad" se ha mostrado capaz de servirse, para sus propios fines, del aporte más bien técnico de la escritura [Millones s/f]. Las innovaciones que se descubren a partir de una observación muy fragmentaria de la producción oral parecen indicar un cambio en la recepción, la exigencia de una audición menos "ritual" y más "consciente".

Semejantes preocupaciones, por otra parte, han dado origen, en la "emigración", a una nueva poesía quechua escrita que busca un "auditorio" fuera de las zonas dominadas por la oralidad.

Martin Lienhard

En la moderna expresión poética quechua del Perú (oral y escrita) es interesante constatar la presencia casi obsesiva de un núcleo de motivos vinculados con un difuso “mesianismo”, “utopismo” o “profetismo” andino —nos referimos, sin entrar en el viejo debate terminológico, a la espera, no siempre inactiva, y al anuncio, de una ruptura histórica considerada como poco menos que inevitable. Tales rupturas, en la tradición quechua, se suelen denominar *pachakutiy* o “vuelta-del-mundo-tiempo”; a los poemas o cantos (*taki*) que las evocan atribuiremos, por tanto, el nombre de *pachakutiy taki*. Dentro de la cultura quechua, la preocupación “mesiánica” no se limita, ni mucho menos, al género *taki*; ella penetra toda clase de discursos narrativos como los relatos míticos sobre Inkarrí, la destrucción de un pueblo por un “viejo sarniento” o el “telar de los antiguos”, los cuentos de condenados y muchos cuentos “profanos”, como *Pongoq mosqoynin* (“El sueño del pongo”), recopilado y reelaborado por J.M. Arguedas [1965].

La vuelta por el pasado como camino para el futuro es el principio más característico de la discursividad “mesiánica”, como bien lo ilustra un relato de Chuschi, Ayacucho, *Ñaupá runakunapa awanan* (“El telar de los antiguos”): para invertir la situación de esterilidad y de abandono de su comunidad, una joven, instruida por su abuela moribunda y con la ayuda de un hombre “antiguo”, descubre el funcionamiento del telar de los antiguos, con lo cual se propicia el regreso de los emigrados y se restablece la antigua prosperidad [Szeminski/ Ansión 1982:217-221].

Si no descartaremos a continuación las expresiones narrativas del “mesianismo” andino, privilegiaremos los cantos por la mayor evidencia del carácter colectivo de su arraigo, de su actualización y de su impacto. En cuanto a la literatura quechua escrita, la elección no presenta mayores problemas: la poesía es (salvo los casos de transcripciones-

Pachacutiy Taki

reelaboraciones de cuentos) su vehículo de expresión único.

Dadas las condiciones de marginalidad, de casi clandestinidad de la expresión “verbal” quechua, no sabemos hasta qué punto los pocos ejemplos que discutiremos a continuación representan una tendencia decisiva; consideramos, sin embargo, que en este caso, el silencio —que ha durado ya demasiado— sería peor que el posible error.

1. PACHAKUTIY TAKI

1.1. El lenguaje-acción: Rumitaje (Canas, Cusco) 1921

Los “versos de escarnio de los indios contra los mistis”, de los cuales reproducimos un fragmento, fueron pronunciados en el contexto de un enfrentamiento violento entre hacendados y campesinos cusqueños, y seguidos, luego, de una respuesta *misti* de análoga tonalidad. El “contrapunto”, frecuente por ejemplo en los cantos de carnaval y en las batallas rituales, parecería indicar el carácter “tradicional” del texto; su poética, en cambio, parece más libre y espontánea, y su semántica, más directa. Ignoramos su “puesta en voz” concreta (“coro” o individuo locutor, canto o recitación); la “coreografía” más probable es la disposición frontal de los dos bandos antagónicos.

[...]

*Kunan punchaymanta
chayqa karaqo tukukapun
tukuyta qonqanayki
suwa suwarunakuna
Maytaq chakrayku
maytaq uywayku
Suwa allqu mistikuna*

Martin Lienhard

kunan makiykupi wañunkichis
Kunan manañan
ñaupaq hinañachu kayku
manañan muspaykuchu
ni puñuykuchu
Kunanqa allintam rikcharyku
karaqo
[Valencia s/f:112-114]

Desde el día de hoy
esto carajo se terminó
Has de olvidarlo del todo
Ladrón hombres ladrones
Dónde están nuestras chacras
dónde están nuestros animales
Ladrones perros mistis
hoy en nuestras manos van a morir
Hoy no somos ya
como en el tiempo pasado
ya no estamos delirando
ni durmiendo
Hoy pues empezamos a despertar
del todo carajo (1).

Un “nosotros” exclusivo (*ñoqayku*) se opone a un “vosotros” calificado de ladrón (*suwa*), perro (*allqu*) y *misti*, epítetos que aparecen como sinónimos. El grupo “nosotros” no lleva epíteto, pero posee un rasgo distintivo: es propietario colectivo de chacras y de animales domésticos. La comunicación va, pues, del dueño colectivo legítimo al ladrón.

La función principal de estos versos fue sin duda doble: levantar el ánimo de los campesinos y provocar la ira de los hacendados. El “triumfalismo” sarcástico que domina la tonalidad de estos versos (subrayado por la repetición

Pachacutiy Taki

rítmica de un *carajo* tomado en préstamo de los *mistis*) es característico de los discursos que acompañan los ritos de guerra andinos. Lo encontramos, por ejemplo, en los monólogos que Titu Cusi Yupanqui atribuye a su padre Manco Inca [Yupanguí 1570/1985, Lienhard 1985], como en los cantos que acompañan las batallas rituales modernas entre dos comunidades:

Ama wayqey manchankichu
fulano hermano
rumi chiqchi chayaqtinpas
fulano hermano
sara hank'allan ninki
fulano hermano
yawar unu puriqtinpas
fulano hermano
ayrampu unullan ninki
fulano hermano
 [Chiaraqe y Toqto, Cusco]

No temas hermano
 fulano hermano
 y cuando llegue el granizo de piedra
 fulano hermano
 dirás “es tostado de maíz nomás”
 fulano hermano
 y cuando corra el río de sangre
 fulano hermano
 dirás “es agua de ayrampu nomás”
 fulano hermano

La diferencia fundamental entre este canto y nuestro ejemplo anterior estriba en la naturaleza del enfrentamiento: ritual (y fraterna) aquí, histórica (y antagónica) allá.

Martin Lienhard

El texto establece implícitamente tres niveles temporales: un pasado anterior a la invasión de los *mistis*; un presente-pasado caracterizado por la opresiva presencia de los *mistis* o hacendados —una pesadilla; y un presente-futuro, tiempo en devenir, cuyo término no podrá ser sino el restablecimiento del pasado remoto. En la articulación de los niveles temporales (el futuro como restablecimiento del pasado), reconocemos inmediatamente el esquema temporal de los relatos mítico-utópicos quechuas, cuyo ejemplo más conocido es el “mito de Inkarrí”: el rey Inca, descabezado por el Inca español, se va recomponiendo para luego volver a ejercer su poder. En los dos casos, la transición de un nivel temporal a otro toma la forma de una ruptura violenta.

Sabemos que la tradicional concepción mítico-histórica andina solía trabajar con el esquema de una alternancia más o menos repetitiva entre dos “situaciones” opuestas; la situación nueva, resultado de una ruptura cosmológica, ofrecía siempre una gran analogía con la situación antepasada. En estos versos funciona un principio idéntico; la mirada, sin embargo, abarca tan sólo tres “situaciones” y dos rupturas; la “situación” del presente-pasado, totalmente negativa, debe ceder su lugar al restablecimiento del equilibrio anterior. En el sistema tradicional, la ruptura era propiamente cósmica, una “revolución del mundo-tiempo” (*pachakutiy*). Ahora, en cambio, se insiste en el papel protagónico de “nosotros”, de los hombres, del campesinado. La “revolución” será el resultado de una toma de conciencia previa (*manañan muspaykuchu*, ya no deliramos).

Llama la atención que todo el discurso de la ruptura, pese a las circunstancias locales que lo originaron, se plantea en términos generales; el o los hablantes de considera(n) parte de una colectividad amplia no especificada, pero que excluye a los *mistis*. En este contexto sería sugestiva, aunque algo atrevida, la comparación con una carta que los jefes guerrilleros de Comas, combatientes anti-chi-

Pachacutiy Taki

lenos, mandaron en 1882 a un hacendado del partido civilista. Reprochándole su traición, ellos afirman:

...nosotros con razón y justicia unánimemente levantamos a defender á nuestra Patria somos verdaderos amantes de la Patria natal [Manrique 1981:393].

La patria que defiende el “nosotros” de esta carta, como se indica más abajo, tiene un nombre, Perú; en cuanto al contenido que el colectivo “nosotros” atribuye a concepto tan manoseado, resalta sobre todo la identidad entre lucha anti-chilena y anti-oligárquica. Tal patria “democrática” bien podría corresponder al futuro que anhelan los campesinos cusqueños de 1921.

Debe subrayarse que este discurso de la revolución es, como resulta del contexto inmediato, pura acción, elemento entrañable del enfrentamiento, no propaganda ni conmemoración.

1.2. El discurso actualizado de la historia: Toqroyoq (Espinar, Cusco) años 80

En la comunidad campesina de Toqroyoq (prov. de Espinar, Cusco), una danza guerrera dedicada a Domingo Huarca Cruz se ha convertido, en los últimos años, en una “pieza” central del ciclo festivo (29 de junio). Domingo Huarca, líder, en las provincias de Espinar y Canas, de uno de los movimientos (mesiánicos) de insurrección que sacudieron la sierra peruana en los años 20, fue ajusticiado cruelmente por las tropas represivas. Se lo acusó en ese tiempo de la muerte del hacendado Alencastre, “interlocutor” de los versos de escarnio que acabamos de presentar.

Si los códigos musicales, coreográficos y rítmicos de la danza siguen pautas “tradicionales”, el texto “histórico”, producto de una investigación “oral”, constituye una

Martin Lienhard

innovación para la cual podemos encontrar, sin embargo, interesantes antecedentes en los numerosos dramas coloniales o de creación más reciente [Balmori 1955, Lara 1957, Millones s/f] que actualizan la muerte del Inca Atawallpa. Estos dramas, considerados a veces, sin duda algo precipitadamente, como expresión directa del permanente espíritu de resistencia de la población andina, suelen ofrecer un valor a la vez ritual (actualizar la cohesión de la comunidad) y conmemorativo (no olvidar los lejanos orígenes de la situación actual). En el caso de la danza dedicada a Domingo Huarca percibimos, al lado de varias analogías (el despedazamiento del héroe, etc.), una cierta modificación de la "tradición". Por una parte, el personaje se ubica en un pasado cercano; por otra, es un héroe "común", campesino como los demás. Por último, la función del propio texto parece menos conmemorativa ("referencial" según la famosa clasificación de Jakobson) que incitativa ("conativa"):

Domingo Huarcata presuta hapisqa (bis)
Hasta Yaurikama chayarachisqaku [...]
Domingo Huarcaqa yuyariranpuni
Domingo Huarcaqa rimariranpuni
"Qepa wiñaqkuna sayariychis" nispa (bis)
Domingo Huarcata sipirapusqaku (bis)
sonqonta aysaspa
qallunta aysanku
 [...]
Domingo Huarcaqa supay qaripunin
Llaqtanta munaspan wañuntapas tarin
Llaqtanta munaspan vidanta entregan
 [grab. C. Orós, C. Bartolomé de las Casas, Cusco;
 transcr. y trad. N. Tomaylla y M.L.]

Pachacutiy Taki

Cuando tomaron preso a Domingo Huarca
hasta Yauri lo llevaron [...]

Domingo Huarca se puso a pensar

Domingo Huarca se puso a hablar

“Los que habéis de crecer levantáos” (bis)

A Domingo Huarca lo mataron (bis)

le sacaron el corazón

la lengua le sacaron

[...]

Domingo Huarca fue un hombre endemoniado

por haber querido a su pueblo encontró la muerte

por haber querido a su pueblo entregó su vida

La voz del mártir campesino se dirige a los *qepa wiñaq*, a los que-crecen-atrás, a la posteridad: a los presentes que resultan, como siempre en el arte oral, espectadores a la vez que “actores” —posiblemente no sólo de la danza, sino de la historia. Domingo Huarca es un campesino más, pero también un hombre excepcional; su epíteto, *supay* (nombre que los misioneros impusieron al diablo cristiano), recupera su valor más antiguo de “espíritu visionario” (cf. Guaman Poma 1980:262/264). La muerte de Domingo, lejos de aparecer como un punto final, anuncia, como la de Inkarrí o la de Túpac Amaru (otros héroes “míticos” despedazados que esperan su recomposición), la llegada de otros tiempos; su voz, pese a la lengua cortada, sigue vibrando en la de sus descendientes.

1.3. La tradición subvertida: Ayacucho 1987

Desde el comienzo de los años 80, el departamento de Ayacucho se ha convertido en el escenario de una represión generalizada que, bajo pretexto de lucha antiterrorista, va desembocando en lo que se parece cada vez más a una campaña de exterminación del campesinado pobre y como tal “sospechoso”. Tales sucesos, hasta ahora prácti-

Martin Lienhard

camente ausentes de la literatura escrita, no pueden haber dejado de repercutir en la producción oral de las víctimas sobrevivientes. Por motivos obvios, esta producción campesina no filtra hacia afuera; sin embargo, aunque de modo alusivo, una cultura oral de corte más bien urbano se encarga de transmitir algo del horror vivido.

En el ejemplo siguiente (Huamanga 1987), el vehículo poético de tal mensaje es un canto de carnaval. Recordamos que los modernos ritos de carnaval tienen su origen menos en el carnaval europeo que en antiguos ritos de guerra [Arguedas 1985:151-155]; en tiempos recientes todavía, el carnaval es uno de los momentos privilegiados para la realización de batallas rituales. Una de las imágenes más obsesivas de los cantos de carnaval, el *yawar mayu* (río de sangre), se refiere sin duda tanto a los ríos crecidos del momento culminante del período de lluvias, como a la sangre humana que corre:

Mayupas purin ipukllay!
qaqaman chayaspa ipukllay!
yawartaraq waqan
 [Lauriault 1958:7]

El río camina icarnaval!
 y cuando llega a la roca icarnaval!
 sangre todavía llora

En tales imágenes tradicionales se basa el canto siguiente; pese a las apariencias, no debe leerse como lamento, porque la música de carnaval, como apunta Arguedas [1985:155], es “bravía, guerrera, trágica y violenta”:

Rio Alameda
rio caudaloso
caudalchallaykim

Pachacutiy Taki

*quntaruchkanña
runapa weqenwan
Yakuchallaykim
quntaruchkanña
runapa llakinwan*

*Malicia malicia
cierta malicia
Yanachallaykiqa
Infiernillupis
penata pasachkan
Kuyay yanallariqa
Puracutipis
Cierta malicia*

*Justicia justicia
mala justicia
cárcel wasiman
runa qayachiq
mala justicia
Adiós Huamanga
triste Huamanga
Ñama ñowaqa
pasachkaniña
kayta musiaspa
[Farfán 1987]*

**Río Alameda
río caudaloso
tu cauce ya
se está llenando
con las lágrimas de la gente
tus aguas ya
se están llenando
con el sufrimiento de la gente**

Martin Lienhard

Malicia malicia
cierta malicia
Dicen que tu enamorado
en Infiernillo
está penando
Dicen que tu querido
está en Puracuti
Cierta malicia

Justicia justicia
mala justicia
que a la cárcel
hace llamar a la gente
mala justicia
Adiós Huamanga
triste Huamanga
Yo ya
me estoy yendo
meditando en ésto

Aparentemente clásico, este canto de carnaval se abre con la invocación del río que va creciendo, imagen que corresponde a la estación del año (febrero). Pero inmediatamente, esta imagen va cambiando de sentido: la crecida se debe a las lágrimas de la gente (lágrimas cuyo origen el auditorio conoce de sobra). La estrofa siguiente, de tema amoroso aparentemente tradicional en el contexto del carnaval (fiesta de los solteros), se desvía más claramente todavía de la norma: el enamorado no se enamoró de otra, ni tampoco se fue por su propia voluntad traicionera; él está no exactamente en el Infierno, sino —negro juego de palabras— en Infiernillo, lugar donde se descubrió una fosa común de víctimas de la represión, o en Puracuti, lugar de otro descubrimiento macabro. La evocación de la cárcel, en la tercera estrofa, es otro motivo tradicional que cobra

Pachacutiy Taki

un significado muy preciso en el contexto actual. El final, casi cita del célebre wayno *Adiós pueblo de Ayacucho*, cierra el canto con su polisémico *pasachkaniña kayta musyaspá*, “habiéndolo meditado me voy”: ¿adónde? La ruptura a la cual alude este verano no tiene (todavía) nombre ni contenido preciso: al interlocutor incumbre la tarea de dárselo.

Este canto, más cercano a la “tradición” poética quechua que los precedentes, demuestra, con la eficacia sugestiva de su lenguaje poético, la capacidad que aquélla tiene para adaptarse a la sensibilidad del momento sin traicionar su mundo.

No queremos tampoco traicionar más el mundo de la oralidad quechua sacando unas conclusiones “definitivas” a partir de unos (pocos) textos que ahora, cuando los estamos comentando, ya son otros, y que además nunca fueron lo que no pueden dejar de ser en estos papeles. Que el hipotético lector nos perdone...

2. UNA NUEVA ESCRITURA POÉTICA ANDINA

Como se apuntó al comienzo, a la “renovación” que atraviesa la poesía quechua oral en los últimos decenios corresponde, en otro terreno, el surgimiento de una nueva poesía quechua escrita. Aunque casi siempre haya existido, desde la Colonia, una cierta producción poética escrita en quechua, ésta, hasta épocas recientes, poco tenía que ver con los universos culturales de los campesinos o ex campesinos andinos. Por sus características intrínsecas (nostalgia, refinamiento cortesano, folklorismo) como por sus reducidas posibilidades de difusión, ella no era mucho más que un pasatiempo de *mistis* “a lo antiguo”. Su centro lo constituía la ciudad del Cusco, donde las nostalgias incaicas siempre han demostrado mayor vigor que en otras partes.

Martin Lienhard

El desarrollo de una “nueva” poesía quechua coincide, como lo apunte Barquero [1980], con el “gran torrente de movilizaciones en el campo”, y más generalmente, con las profundas modificaciones de la relación entre las comunidades quechuas y la sociedad global. Las comunidades se ven invadidas por la economía mercantil y capitalista, también por la educación escolar; pero al mismo tiempo, ellas —o sus representantes— inundan las ciudades y la capital nacional, llegando incluso a convertirlas, de espacios urbanos o “metropolitanos”, en aglomeraciones casi aldeanas o “andinas”.

Es en este contexto urbano “moderno”, no en el de la vieja tradición quechua *misti*, que va surgiendo, muy poco a poco, una poesía quechua escrita que nada o poco tiene que ver con la poesía peruana contemporánea en español, pero que tampoco sigue la tradición de los poemas cantados. Aunque todavía marginal, esta poesía podría llegar a ser, según las opciones político-culturales que se vayan imponiendo, una de las expresiones más significativas de los sectores urbanos andinos o de origen andino.

No debería sorprender que también en una parte de esta poesía —cuando sus autores se identifican con la cultura quechua campesina—, los motivos “mesiánicos” ocupen un lugar central. Tratándose de poesía escrita, no debemos presuponer en estos textos un parentesco superficial con los cantos que acabamos de presentar; si los cantos disponen de una multiplicidad de medios expresivos (“letra”, voz, melodía, ritmo, a veces coreografía y, siempre, la relación directa con el público), los *taki* escritos deben concentrar toda su significación en el discurso verbal, que aparecerá, por los mismos motivos, como más “complejo”. La relación que queremos establecer entre cantos quechuas y poesía quechua escrita no pasa, pues, necesariamente por su “letra”; la homología se sitúa, más vale, en su significación social.

Pachacutiy Taki

2.1. J.M. Arguedas

De todos los autores de *pachakuti taki*, J.M. Arguedas es el único realmente “conocido”, aunque no precisamente como autor de poesía escrita en quechua. La notoriedad de Arguedas se construyó alrededor de su narrativa, ante todo a partir de *Los ríos profundos* (1958). Mucho más tarde se “descubrieron” sus trabajos etnográficos y socio-antropológicos. Su poesía espera hasta hoy una atención crítica adecuada. Nadie cuestionó públicamente su valor: con muy pocas excepciones [Cornejo 1976], el silencio es la actitud crítica más frecuente al respecto. ¿A qué se debe el largo, tenaz purgatorio de esta parte de su obra? Pensamos que existen dos motivos principales: por un lado, el idioma no europeo en que están escritos los poemas, pero más todavía, quizás, la dificultad de situarlos en el panorama de la producción poética peruana y latinoamericana (escrita).

Así, un poema como el “*haylli-taki*” *Túpac Amaru kamaq taytanchisman* (A nuestro padre creador Túpac Amaru) [1962/1984:9-19], pese a ser un texto elaborado por escrito, se halla sin duda más cerca del universo discursivo quechua que de la llamada “poesía peruana” (criolla). El hablante poético, como en los versos de escarnio de los campesinos de Canas, es un “nosotros” quechua exclusivo (*ñoqayku*); un nosotros que se opone tajantemente a “ellos”, a los enemigos principales, los *kita wiraqochakuna*, los “despreciables wiraqochas”, calificados igualmente de ladrones de tierras, de chacras (secuencias 10-11).

Formalmente, este poema combina ante todo la tradición de los himnos que los Incas dirigían a la divinidad Wiraqocha con la del *qaylli*, canto de triunfo que se entonaba para homenajear a un Inca victorioso o para celebrar —hoy todavía— la cosecha. Esta doble tradición explica quizás en parte la alternancia de dos discursos: uno de gran violencia, “prosaico”, río en la estación de lluvias, el otro más lírico

Martin Lienhard

o *cantabile*, río tranquilo y poderoso. La situación enunciativa —el diálogo con la divinidad muda— es típica de los himnos antiguos. La pregunta inicial

*Maypitaq kanki ñoqayku rayku
wañusqaykimanta*

¿En dónde estás desde que te
moriste por nosotros?

cita o recuerda la pregunta obsesiva que el hablante antiguo, el propio Inca, dirigía a una divinidad demasiado lejana y abstracta (aunque aquí, claramente, el interlocutor divino ofrece un rasgo central de la biografía de Jesucristo—su muerte por “nosotros”):

*Pin kanki
maypin kanki
manachu rikaykiman
[Arguedas 1955:124]*

¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿No podría verte?

La tonalidad triunfalista de este poema de Arguedas, por otra parte, difícilmente se podría derivar exclusivamente de la experiencia concreta de la fuerza invencible del “pueblo quechua”. Sin duda alguna, ella remite también a la tradición del *qaylli*, reivindicada directamente en el subtítulo: *haylli-taki* o “canto de triunfo”. Si el *qaylli* es un homenaje ritual a un Inca victorioso, ¿quién sería aquí el “Inca” homenajeado? Obviamente el propio Túpac Amaru, un Túpac Amaru múltiple: el último de los Incas de Vilcabamba, pero al mismo tiempo y sobre todo, José

Pachacutiy Taki

Gabriel Condorcanqui, líder de una vastísima insurrección andina, en quien las masas campesinas del siglo XVIII veían a un Inca resucitado; sin duda el mismo personaje cuyo recuerdo se celebra en el mito de Inkarrí.

Si se alude aquí a Túpac Amaru en tanto que personaje histórico (pero no en el sentido anecdótico), el poema celebra ante todo a un Túpac Amaru convertido en héroe mítico o divinidad: todavía incipiente, la misma tendencia aparece, como hemos observado, en la danza guerrera dedicada al héroe campesino Domingo Huarca.

Por un lado, como se apuntó antes, Túpac Amaru aparece como una reencarnación andina de Jesucristo: un Jesucristo que no murió por toda la humanidad, sino —también como Domingo Huarca— por su gente, por el “nosotros” exclusivo de los “quechuas”. La presencia de “Jesucristo” en un canto quechua no debe sorprender: en el panteón surandino, Cristo existe como una divinidad de rango intermedio (*apu*), especializada en las quejas por injusticias sufridas [Núñez del Prado 1969-1970]. La mitificación de Túpac Amaru se apoya; por otra parte, en la actualización de su nombre (o título): *amaru*. El destinatario del poema debe saber (porque el texto no lo puntualiza) que la serpiente mitológica de este nombre aparece siempre en los momentos de crisis cósmica, de *pachakutiy* (en esta verdad mitológica se basa también un inquietante cuento reciente del narrador andino Edgardo Rivera Martínez: *Amaru* [1986]). Esta serpiente es también, poéticamente, *ñan kanchariq... paqcha*, una cascada que ilumina el camino. Túpac Amaru, *amaru* o hijo de *amaru*, se formó a partir de la nieve del *Sallqantay*, de un cerro donde se ubica, para una parte de las poblaciones apurimeña y cusqueña, la divinidad quechua suprema [Núñez del Prado 1969-1970]. Y, finalmente, Túpac Amaru —con el título antiguo de (*pacha-*)*kamaq* o “el-que-ordena(-el-mundo)” — es precisamente tal divinidad suprema.

Martin Lienhard

La voz del hablante poético invoca a esta divinidad a la vez nueva (creada por el poeta) y “familiar” (sus componentes son andinos tradicionales) con el nombre de *papay* (mi padre) y de *wauqey* (mi hermano); el nuevo “dios creador” quechua, personaje histórico mitificado, resulta mucho más próximo al hombre que el *Wiraqocha* lejano invocado por los Incas en sus himnos. En definitiva, *Túpac Amaru kamaq taytanchis* (nuestro padre ordenador T.A.) no es en el fondo sino el hombre que se atribuye a la memoria histórica, la cultura y la ilimitada fuerza colectiva del hombre andino. El hablante poético, miembro —quizás *amauta* o líder intelectual— de la colectividad andina, dialoga con una divinidad que es la emanación de una subsociedad colonizada que mantuvo un determinado conjunto de valores a través de 450 años de opresión. Y la experiencia de la opresión, precisamente, lejos de debilitarlo, otorgó al hombre (andino) las fuerzas necesarias para “voltear” el mundo:

*Kikin wañuymante kallpa hatariqqa
pachata kuyuchinmanmi, tikkranmanmi,
mosoqyachinmanmi.*

La fuerza que surge de la propia muerte
podría mover el mundo, voltearlo, hacerlo
de nuevo.

Si bien la expresión *pacha-tikray* (voltear el mundo) puede ser sinónima del concepto un tanto abstracto de *pacha-kutiy*, ella se enriquece aquí con un significado más concreto: en este “canto”, *tikray* se refiere a toda esa actividad “subversiva” que el colectivo “nosotros”, los hombres (ex) andinos, van realizando en la transformación de la sociedad y cultura criollas. En un primer momento, “nosotros”,

Pachacutiy Taki

*ayqespa, mastarinakuniku lliu
tawantin suyupi*

huyendo, nos hemos extendido
por todas las “cuatro regiones”.

Es decir, el despojo de las tierras indígenas, paradójicamente, permitió —gracias al éxodo rural— al hombre quechua reconquistar todas las cuatro partes de su mundo. Luego, “nosotros”

*Kay weraqochakunaq uma llaqtanta,
ñoqayku, as asllamanta tikrasianiku*

Subvertimos poco a poco el pueblo-
capital de estos wiraqochas

El éxodo, lejos de significar el fin de la cultura andina, significa pues más bien el fin del predominio occidental en el “Tawantinsuyu”. El levantamiento andino, como en los versos de escarnio de Canas, no se concibe como un proyecto, sino como una realidad que ya se está viviendo: *iHatarisianikun...!* Nos estamos levantando (5). Y aquí también, la victoria sobre los opresores aparece no como un sueño, sino como un hecho tan inevitable como el amanecer después de la noche:

*Ñas pacha achikyay; runaq
pachawaray kancharisianña.*

Ya brilla la aurora del mundo,
el amanecer del hombre.

La poderosa contraofensiva de los despojados —que arrasa, cual un cataclismo cósmico, con todo— no terminará antes de restablecer el poder del colectivo “nosotros”

Martin Lienhard

lloqllasaqku
ñoqanchispa llapan allpanchista
hapinaykukama;
llaqtanchispas
llaqtanchispuni kanankama.

como una avalancha nos
precipitaremos hasta volver a
tomar toda nuestra tierra;
hasta que todos nuestros pueblos
sean de veras nuestros pueblos.

Lo mismo expresaron, en fin de cuentas, aunque con otra formulación, los campesinos de Canas. Pero aquí no “hablan los campesinos”, como al parecer lo hacen en otros libros... La “personalidad” del hablante poético arguediano, algo borrosa al comienzo, se va perfilando más nítidamente a lo largo del poema: el colectivo “nosotros” no es la comunidad andina, ni el conjunto de los campesinos quechuas, sino el de los emigrantes andinos en la costa; es decir, el hablante poético coincide “sociológicamente” con el sector del cual pueden surgir los posibles lectores del poema, necesariamente biculturales (los posibles auditores, en cambio, podrían ser monolingües del quechua). Este sector es el único capaz de hablar con alguna autenticidad en el nombre de todos los quechuahablantes, los que “se fueron” y los que “se quedaron”, porque acumula la experiencia aldeana y la urbana “moderna”. Es también el sector “quechua” mejor preparado para ver las luchas campesinas en el contexto de las luchas populares nacionales y planetarias. Así, y no demagógicamente, se explica la referencia a otros mundos lejanos (quizás China) donde se han desarrollado, con éxito, sucesos análogos:

Pachacutiy Taki

*ñas huk karu karu llaqtakunapipas
muchuq runakuna wamaniña
kanki, hatun pawaq kunturña.*

dicen que en otros pueblos muy
lejanos los hombres sufridos ya
son *wamanis*, cóndores de alto vuelo.

Pese a las apariencias, el poema de Arguedas ofrece una convergencia relativamente global con los cantos que presentamos en la primera parte de ensayo. A partir no de la “letra”, sino del “espíritu” de unas formas poéticas tradicionales se elabora, como en el canto de carnaval ayacucho, un contenido contemporáneo y candente; como eje narrativo sirve, como en los “versos de escarnio”, un *pachacutiy*, una “revolución” cósmico-social ya en marcha; el poema no documenta este magno suceso, sino que forma parte de él (en el Perú, escribir en quechua es, sin duda, más concretamente revolucionario que escribir en español sobre la revolución); la capacidad histórica del “pueblo quechua” se representa literariamente, como en la danza guerrera de Toqroyoq, a través de un personaje histórico mitificado, semejante al Inkarrí de las narraciones míticas. La complejidad aparentemente mayor del poema escrito se explica no tanto por la erudición de su autor culto, sino por el medio elegido: la escritura. El poema escrito se entrega por entero y se agota en su texto legible, mientras que los textos orales “viven” en su articulación con otros medios de expresión de gran riqueza, y en su capacidad de renovarse constantemente según los contextos.

Lo que separa realmente, en fin de cuentas, el poema arguediano de los cantos orales, no es sino su destinatario: en vez del campesino quechua, el hombre quechua (bicultural) de la ciudad. Esta poesía quechua escrita, en efecto,

Martin Lienhard

es una literatura urbana de tipo nuevo, una expresión nueva no sólo por sus alcances formales, sino por pertenecer (aunque sea como perspectiva futura) a unos sectores marginados que hasta su aparición nada tenían que ver con ninguna literatura escrita. Es cierto, por lo tanto, que el poeta quechua Arguedas, como lo intuyó A. Cornejo [1976], es un "poeta indígena"; ya no sorprende entonces, su exclusión por parte de los historiadores literarios criollos.

2.2. Poesía quechua reciente

Arguedas demostró ampliamente la posibilidad de una poesía quechua moderna. Su ejemplo, obviamente, todavía no ha sido seguido por muchos poetas, porque lo impide la situación socio-cultural vigente con sus discriminaciones en cadena; los pocos "discípulos" casi heroicos que se conocen demuestran, sin embargo, que Arguedas no habrá sido, en este campo, un destello único aunque hermoso, sino un pionero.

Especialmente Eduardo Ninamango Mallqui (*Pukutay*, 1982) e Isaac Huamán Manrique (poemas inéditos), ambos oriundos de la sierra central, crearon unos universos poéticos "cataclísmicos" que no desmienten su parentesco con el de Arguedas, ni tampoco con los de la tradición quechua. En ambos, el yo poético habla como desde el corazón de una tormenta que se percibe, en un comienzo, como un dolor: *Nanay*, "dolor", se intitula precisamente uno de los poemas de Huamán. El sufrimiento agudo liberará, sin embargo, una energía transformadora (*Nanay*),

*Nanaymi ñausayniyta tukuchinqa
rapapapaspa llullunmanta*

El dolor acabará con mi ceguera
llameando desde lo más tierno
una fuerte luminosidad:

Pachacutiy Taki

*Noqam lluksichisaq sinchi
kanchariyta*

Yo haré salir un poderoso
resplandor

El hablante poético es un yo sin rasgos individuales, un sujeto consciente de representar, en tanto que “dueño de la palabra”, a su colectividad, más borrosa (o menos específica) en Huamán que en Ninamango, donde hay alusiones más claras al mundo campesino. Este yo aparece en medio de un triángulo de interlocutores que es una de las características de esta poesía. En *Pukutay*, la voz se dirige por un lado a los *machu taytanchikuna*, “nuestros abuelos”, “los que gritan desde el propio corazón de los cerros”, para pedirles la sangre de los “antiguos dioses” (*ñawpa apunchik*), o al propio “dios de la tierra” (*pachapa apun*), y por otro lado, al “hermano” (*wauqey*), al hombre-compañero que comparte las mismas experiencias. Conciencia de la colectividad, el yo (como el “nosotros” arguediano) necesita la ayuda de los antiguos, de los *apu* (cerros-dioses), para encaminar el cataclismo, con sus iguales, en la buena dirección: no hay futuro sin la fuerza que almacena todavía el pasado.

El llamado a un más fuerte, sea éste quien fuera, expresa sin duda —en un sentido amplio— una concepción “religiosa” del mundo. En los poemas de Huamán Manrique, este ser “más fuerte” —una función, no un personaje— aparece con toda una gama de variaciones.

En *Nanay*, el interlocutor poderoso es *sinchillay*, “mi (amado) poderoso”, título que se atribuía a los jefes de guerra andinos; el yo, en el mismo poema, dice de sí mismo: *lluksichisaq sinchi kanchariyta*, “haré salir un poderoso resplandor”. El trato es, pues, casi de igual a igual. En *Taytachallay*, el yo reprocha a un dios semejante al cristia-

Martin Lienhard

no su incuria para con los hombres, su abandono, para finalmente intimarle:

*Kuyuchiy kay pachata
qechipraykiwan, taytay;
ñoqam inkari nisayki
taytachay*

Haz temblar esta tierra
con tu pestaña, mi señor;
yo te diré: Inkari,
mi gran señor

Inkari: el dios o héroe mítico descabezado cuya demora en retornar se va volviendo insoportable... En *Qamuy*, finalmente, el interlocutor es un "hermano" (*wauqey*), pero un hermano mayor con voz de trueno (*sullallalla rimayniykiwan*) que alzará al yo con sus manos de "cerro" (*auki makiykiwan*): sin duda el equivalente de un cerro-dios. Todos estos interlocutores poderosos aparecen como variantes, como avatares de una "divinidad andina" múltiple cuyas relaciones con los hombres se caracterizan por su reciprocidad.

El cataclismo en marcha al que se refieren estos poemas parece menos "histórico" y más "cósmico" que en el *qaylli* arguediano, como fuera del control de los hombres: *pachapa sonqonsi kunununuchkan*, "de la tierra el corazón, dicen, está temblando", exclama el yo poético en *Pukutay* (Ninamango), mientras que en *Nanay* (Huamán) se dice: *mayukunapas pukayanmi/astawan kay tukuymantam*, "y los ríos se vuelven rojos/ por todo esto (que nos cae)"; imágenes clásicas del cataclismo que podemos conocer ya, por ejemplo, a través de ciertos cantos de carnaval (agua colorada, río de sangre); también por las narraciones del "juicio", de la destrucción de un mundo —pueblo

Pachacutiy Taki

indigno por un “viejo desconocido”— como aparece por ejemplo en el cuento quechua “escrito” *Kutimanco* de José Oregón Morales [1984].

De acuerdo a la visión más “cósmica” que “histórica” que adoptan estos poemas, el conflicto que suscita la “tormenta” no se nombra ni se explicita. ¿Retroceso en la toma de conciencia andina? No lo creemos. Parecería, más bien, que convendría establecer una distinción entre dos modos poéticos quechuas que rebasan las fronteras entre la escritura y la oralidad: predominantemente narrativo y denotativo —“histórico”— el primero (como los “versos de escarnio” de 1921 ó la danza guerrera de Toqroyoq), mientras que el segundo, voluntariamente polisémico, se caracterizaría por la indagación propiamente poética (como el canto de carnaval ayacuchano). El primero privilegia la relación de los hechos, el segundo su impacto en la conciencia. Sin duda, los poemas de Ninamango o Huamán que estamos discutiendo “significan” en primer lugar una fecunda crisis de conciencia, un *pachakutiy* interior.

No pensamos haber agotado la interpretación de ninguno de los cantos o poemas que hemos reunido aquí. Esperamos tan sólo de haber dejado constancia del vigor y de la vigencia —en sus contextos respectivos— de la expresión poética quechua oral y escrita, y de haber mostrado la complementaridad social de sus dos grandes modos de existir. Los cantos y la poesía quechua escrita, en efecto, no se oponen (como se oponen la cultura andina y la cultura occidental-criolla), sino que configuran un sistema complejo, análogo al sistema que configura, en lo social, el conjunto de las comunidades andinas y de las colonias de comuneros emigrantes en las grandes ciudades: un sistema casi utópico que prefigura quizás, en lo social y en lo cultural, lo que podría ser el país cuando termine el tiempo de las discriminaciones y las opresiones.

Notas

- (1) Todas las traducciones de los textos quechuas (orales y escritos) han sido realizadas o revisadas por el autor de este trabajo de acuerdo a los fines de este trabajo —que exigen la máxima literalidad posible; hay que considerarlas, por lo tanto, como simples materiales de trabajo, no como propuestas de traducciones definitivas.

Referencias Bibliográficas:

- Arguedas, José María, "Los himnos quechuas católicos cuzqueños. Colección del padre Jorge A. Lira y de J.M.B. Farfán", en *Folklore Americano* (Lima), No. 3, 1955, 121-232.
- Arguedas, José María, "Katatay", en *Obras completas*, Lima, Horizonte, 1983, t. V, 221-270.
- Arguedas, José María, *Pongoq mosqoynin / El sueño del pongo*, Lima, Salqantay, 1965.
- Arguedas, José María, "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Revista del Museo Nacional* (Lima), 1956, t. XXV, 184-232, reed. en J.M.A., *Formación de una cultura nacional indoamericana*, op. cit., 34-79.
- Lara, Jesús (ed.), *Tragedia del fin de Atawallpa* [texto bilingüe quechua/español, ms. de 1877], Cochabamba, Imprenta Universitaria, 1957.
- Balmori, Clemente Hernando (ed.), *La conquista de los españoles*, Drama indígena bilingüe quechua-castellano, Tucumán, Univ. Nacional, 1955.

Martin Lienhard

- Cornejo Polar, Antonio, "Arguedas, poeta indígena", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, comp. Juan Larco, La Habana, Casa de Las Américas, 1976, Serie Valoración Múltiple, 169-176.
- Barquero, Jesús, "La poesía quechua actual en el Perú", *Tarea* (Lima), No. 3, dic. 1980, 39-40.
- Farfán Anaya, Odilón, "Ayacucho vive la alegría del carnaval pese a violencia subversiva y oficial", en *La voz* (Lima), 2/3/87, 7.
- Lauriault, Jaime (ed.), "Textos quechuas", en *Tradición*, Rev. peruana de cultura (Cusco), No. 21, 1958, 1-66.
- Lienhard, Martín, "La épica incaica en tres textos coloniales (Juan de Betanzos, Titu Cusi Yupanqui, el *Ollantay*)", en *Lexis* (Lima, vol. IX, No. 1, 1985, 61-85.
- Huamán Manrique, Isaac, "Nanay", "Taytachallay", "Qamuy", poemas inéditos.
- Millones, Luis (ed.), "Los Incas en el recuerdo poético andino", en *Texto crítico* (Univ. de Stanford), en preparación*.
- Ninamango Mallqui, Eduardo, *Pukutay/Tormenta* (textos en quechua-español), Lima, Tarea, 1982.
- Núñez del Prado, Juan Víctor, "El mundo sobrenatural de los quechuas del sur del Perú a través de la comunidad de Qotobamba", *Revista del Museo Nacional* (Lima), No. XXXVI, 1969-1970, 143-161.

Pachacutiy Taki

Oregón Morales, José, *Kutimanco y otros cuentos*, Huanca-
yo, Tuky, 1984.

Ossio, Juan M. (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andi-
no*, Lima, Prado Pastor, 1973, 2a. ed.

Poma de Ayala, Felipe Guaman, *El primer nueva corónica
y buen gobierno* (ed. J. Murra/R. Adorno), México,
Siglo XXI, 1980, 3 t.

Rivera Martínez, Edgardo, *Angel de Ocongate y otros
cuentos*, Lima, Peisa, 1986.

Szeminski, Jan/ Ansión, Juan, "Dioses y hombres de Hua-
manga", *Allpachis* (Cusco), No. 19, 1982, 187-233.

Valencia Espinosa, Abraham, "Las batallas de Rumitage" y
"Movimientos campesinos de 1921 en Canas", en Flo-
res Ochoa, Jorge y Valencia E., A., *Rebeliones indíge-
nas quechuas y aymaras*, Cusco, Centro de Estudios
Andinos, s/f.*

Yupangui, Titu Cussi, Ynstruçon del Ynga don Diego de
Castro *Titu Cussi Yupangui* [1570] (introd. Luis Mi-
llones), Lima, El Virrey, 1985.