

**La cosmología poética  
en los huaynos quechuas tradicionales**

Martin Lienhard

Las investigaciones recientes sobre las prácticas simbólicas andinas han demostrado que la expresión de lo “cosmológico” no es exclusiva de ninguno de los numerosos discursos (paralelos, superpuestos o imbricados) que componen, en los Andes centrales, una performance ritual y/o musical. Esta concepción de lo cosmológico se incrusta, también, en el discurso narrativo (códigos dramáticos y verbales) que las prácticas rituales, los cantos, entre otros, actualizan. En este trabajo estudio la “cosmología poética” que subyace en la “letra” de una serie de huaynos (*waynu*) quechuas de la sierra central y meridional del Perú.

Most recent works about Quechuas’ (Central Andes) symbolical practices show that “cosmological expression” is not exclusive to one kind of performance discourse. Cosmological concepts are also included in those narrative discourses which reenact ritual practices. In this paper, I shall study the “poetic cosmology” implied in *huaynos* lyrics from the Meridional and Central Sierra Peruvian Quechuas.

Martin Lienhard  
*Universidad de Zurich*

**La cosmología poética  
en los huaynos quechua tradicionales<sup>1</sup>**

*Introducción*

Como lo han ido subrayando varios trabajos recientes sobre las prácticas simbólicas andinas, la expresión de lo “cosmológico” no es el privilegio exclusivo de ninguno de los numerosos discursos (paralelos, superpuestos o imbricados) que componen, en los Andes centrales, una *performance* ritual y/o musical. En este sentido, se ha atribuido relevancia cosmológica al empleo de determinados instrumentos y voces, la calidad de los sonidos producidos, la melodía y el ritmo (códigos musicales); al despliegue de los actores en el espacio, la coreografía y la gestualidad, las máscaras, el vestuario y el decorado

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se presentó en el simposio *Cosmología y música en los Andes* (Berlín, 1-6 de junio de 1992), evento organizado por el Instituto Internacional de Música Comparada, el Instituto Iberoamericano y el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre, todos con sede en Berlín. Para su reelaboración me resultaron útiles varias de las ponencias presentadas en esa oportunidad (especialmente las de Max Peter Baumann, Henry Stobart y John Schechter), así como las observaciones que me hicieron Rosalía Martínez, Verónica Cereceda y Rodrigo Montoya. Isabel Asto de Damián cantó todos los huaynos de Isua (Lucanas, Ayacucho) que figuran aquí como materiales de estudio. A ella van, una vez más, mis agradecimientos más sinceros.

(códigos escénicos); a la inscripción de la *performance* en el calendario ritual y su desarrollo en el tiempo (códigos temporales). Desde luego, las concepciones cosmológicas se incrustan, también, en el discurso narrativo (códigos dramáticos y verbales) que actualizan las prácticas rituales, los cantos, etc.

Trataré a continuación de develar la “cosmología poética” que subyace a la “letra” de una serie de huaynos (*waynu*) quechuas de la sierra central y meridional del Perú. Una investigación de este tipo de trabajo supone ciertas precauciones teóricas y metodológicas.

La “letra” —o el texto *verbal*— no es sino uno de los elementos que entran a formar parte de la *performance* de un canto como el huayno. Por un lado, un texto *musical* (melodía, ritmo), acompañándolo o haciendo las veces de contrapunto, le sirve de soporte. Ambos se realizan por medio de una o varias *voces* que pertenecen a *personas* condicionadas por su experiencia personal y colectiva en un *contexto socio-cultural e histórico* determinado. El canto surge en el marco de una *puesta en escena* que implica, además de la actuación de los *personajes* (cantantes / oyentes), la ocupación de un *espacio* y la inserción en el *tiempo* (astronómico, social, histórico).

Sin embargo, el texto verbal —por su *autonomía relativa*— se rige, hasta cierto punto, según unas normas que le son propias. Las estructuras del texto (verbal) producen un sentido “objetivo”—accesible al análisis— que su puesta en escena, a menos de ser paródica, no llega a anular del todo. Este sentido objetivo no coincide siempre ni necesariamente con el que le atribuyen, en el momento de la *performance*, los ejecutantes o el público. En lo que sigue, perfectamente consciente de los límites de esta indagación, intentaré, pues, poner de relieve la cosmología objetivamente incrustada en los textos verbales de algunos cantos.

Tratándose de textos producidos y “recepcionados” en un régimen de oralidad, es evidente que no podemos considerar-

los como fijos o definitivos. En cada *performance*, los textos latentes (en la memoria de sus protagonistas) pueden sufrir modificaciones mayores o menores, desde la substitución de palabras o frases, y pasando por un montaje diferente de las “estrofas”, hasta la incorporación momentánea de contenidos radicalmente nuevos. Varían también, desde luego, la “puesta en voz” y la “puesta en escena” del canto. Para los fines limitados de esta investigación, tales cambios y variaciones, sin embargo, no resultan decisivos: la cosmología poética de los cantos analizados parece demostrar, en realidad, una estabilidad considerable.

### *Materiales*

Nos basaremos en una serie de huaynos “tradicionales”, oriundos del centro-sur de la sierra del Perú y cantados, actualmente, por ciertos sectores campesinos o sus descendientes urbanos “tradicionalistas”. Echaremos mano también, para algunas demostraciones, de cantos de otro tipo.<sup>2</sup> Cabe subrayar que los huaynos tradicionales coexisten, en el área mencionada (y en sus ramificaciones urbanas y costeñas), con otros de elaboración más reciente y de características eminentemente distintas (cf. Baquerizo 1993).

Contrariamente a los cantos vinculados estrictamente a las fechas del calendario ritual (católico, agrícola y ganadero) y a los ritos de pasaje, el huayno quechua de la sierra central y meridional del Perú surge en cualquier momento del año y en las circunstancias sociales más diversas. Por eso, sin duda, se lo llama, en algunas comunidades, *llaqtay taki*: el canto-de-mi-pueblo. De todos los géneros musicales del área, no es sólo el

<sup>2</sup> Para la transcripción de términos o sintagmas del quechua me apoyaré en el alfabeto (trivocálico) actualmente en uso en el Perú. En los textos transcritos por otros estudiosos se conserva la grafía original.

más difundido, sino también el que demuestra, en su ejecución, la mayor autonomía. Esto no significa que, en una comunidad campesina, en los caminos y carreteras o en un barrio urbano, cualquier huayno surja en cualquier momento, sino que su relación con un momento concreto no obedece a una “ley” previsible.

En sus variantes más difundidas, cantado por los *mistis* (miembros del antiguo sector señorrial), los mestizos y amplios sectores de origen serrano en las grandes ciudades serranas y costeñas, el huayno alcanzó, en el Perú, el estatus de canción representativa de la cultura “serrana”. En este sentido, el huayno cantado llegó a ser, desde hace varios decenios, la canción andina más difundida y comercializada, lo que pudo influir en la escasez de estudios dedicados a su música o sus textos, a pesar de que los huaynos tradicionales son, sin duda alguna, una expresión poética de notable trascendencia.

### *Principios de la “poesía quechua”*

Ha habido varios intentos para definir los principios básicos de la “poesía quechua” (generalmente, los principios poéticos que rigen los textos verbales de los cantos quechuas). En sus importantes trabajos sobre los textos poéticos que figuran en la *Primera nueva corónica...* de Guaman Poma de Ayala, Philippe Husson (1985, 1993) subraya, por un lado, el empleo de un *lenguaje poético* —gramática y léxico— distinto del lenguaje coloquial o cotidiano, y por otro, la presencia constante de lo que él califica de *paralelismo semántico*: “correspondencias, al nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas” (Husson 1993, 65).

El *paralelismo semántico* surge, de hecho, en el marco del *paralelismo gramatical*.<sup>3</sup> Preferimos, al hablar de poesía canta-

<sup>3</sup> El potencial valor poético de los paralelismos gramaticales fue puesto de relieve por Roman Jakobson en su trabajo “Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie” (Jakobson 1984, 127-153).

da, partir de este fenómeno propiamente “rítmico”. En los textos de los huaynos, los paralelismos gramaticales producen una especie de macro-ritmo binario, basado a veces en la simple repetición (“bis”) de un sintagma poético, pero más generalmente en la repetición, con variantes léxicas, de una estructura grammatical:

*Tumanaykipaq/ mana tarispa/ chaypi waqanki  
Upyanaykipaq/ mana tarispa/ chaypi llakinki*

No hallando qué tomar/ ahí mismo llorarás  
no hallando qué beber/ ahí mismo sufrirás<sup>4</sup>

Las palabras substituidas o *variables* atraen, desde luego, la atención de quienes “siguen” el texto cantado. Partiendo de los materiales ofrecidos por Guaman Poma, Husson (1993) se sirve, para definir la relación semántica entre las palabras substituidas, de los conceptos de sinonimia, par sinonimia y pertenencia al mismo campo semántico:

- a) Sinonimia: *unu / yaku* (agua / agua: diferencia dialectal).
- b) Par sinonimia: *llulla / pallqu* (mentira / engaño).
- c) Pertenencia al mismo campo semántico: *asi- / puklla-* (reir/jugar); *lliklla / aqsu* (manta / saya).

Comentando las fluctuaciones semánticas que producen estos paralelismos, Husson (1985, 362) sugiere que la destrucción de la pertinencia denotativa de la palabra y el efecto de ambigüedad consecutivo auspician una lectura “emocional” del texto poético. Sus conclusiones tienden a insinuar, igualmente, que las variaciones semánticas (y otros procedimientos característicos de los poemas quechuas transcritos por Guaman Poma) son un espacio para la “libertad” del poeta.

<sup>4</sup> Huayno de Isua, Lucanas, Ayacucho, cantado por Isabel Asto de Damián, Lima, marzo de 1988. Grabación, transcripción y traducción de M. Lienhard.

El estudio del fenómeno del paralelismo sintáctico en los huaynos y otros cantos quechuas modernos puede llevar sin duda a diversas conclusiones. En primer lugar, en los huaynos quechuas analizados, los elementos variables tienden a constituirse en parejas estables. La libertad de elección del poeta resulta sumamente restringida: poco menos que sistemáticamente, una *variable* determinada arrastra, en la repetición del sintagma que la engloba, la manifestación de su “pareja” tradicional. Si por ejemplo, en una construcción que paralleliza dos sintagmas poéticos, el primero contiene, como *variable*, una forma derivada de *waqa-* (llorar), podemos suponer —o estar casi seguros de— que el segundo ofrecerá la misma forma derivada de *llaki-* (sufrir):

*Urqukunapi tarukitas/ taytay irranti waqawanqa  
urqupi vikuñitas/ mamay irranti llakiwanka.*

Taruka de los cerros/ mi padre, errante, llorará por mí  
Vicuña de los cerros/ mi madre, errante, sufrirá por mí  
(véase el texto núm. 3 del apéndice)

*Llaki-* y *waqa-*, “parasinónimos”, son lexemas extraídos de un campo semántico que abarca las expresiones del llanto y la tristeza. En el lenguaje poético de los huaynos estudiados, ellos forman una pareja prácticamente obligatoria.

Si el primer sintagma contiene, como variable, el lexema *ripu-* (irse), el sintagma paralelo le substituirá, sin duda, el lexema *pasa-* (irse). La única diferencia importante entre estos términos sinónimos estriba en su origen, respectivamente quechua y español:

*Chaymantaka ripusaqsi/ chaymantaka pasasaqsi*

Entonces me iré/ entonces me marcharé<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cf. nota núm. 2.

A *urqu* ('cerro') le suele seguir, en las construcciones paralelas, *qasa* ('abra'):

*Wzzaqllay urquta chinkakuptiy/ ima taytallay llakiwanqa  
waqllay qasata chinkakuptiy/ ima taytallay llakiwanqa*

Cuando me pierda por aquel cerro/ cómo sufrirá mi padre  
cuando me pierda por aquella abra/ cómo sufrirá mi padre (madre)  
(véase el texto núm. 3 del apéndice)

Contrariamente a las variables anteriores, *urqu* y *qasa* no son sinónimos ni parásinónimos. Se diría, más bien, que los dos conceptos se oponen: si el primero evoca la parte alta de una cordillera, el segundo remite a los lugares donde el filo de la cordillera se quiebra. Ambos son, sin embargo, parte constitutiva de la cordillera en su conjunto: elementos cuya relación es de *oposición y complementariedad*.

La relación de oposición y complementariedad es más evidente aún en otra pareja de variables: *mama* y *tayta*.

*kayninta pasaspan/ taytallay chinkarqun  
kayninta pasaspan/ mamallay chinkarqun*

por aquí pasando/ se perdió mi padre  
por aquí pasando/ se perdió mi madre  
(véase el texto núm. 5 del apéndice)

Pareja de variables absolutamente central en un gran número de huaynos, *tayta* y *mama* representan las dos caras o mitades obligatorias y exclusivas de una célula bifronte, fundamento de la sociedad en su dimensión biológica (en quechua, el 'padre' y la 'madre' nunca se funden, contrariamente a lo que se observa en los principales idiomas europeos, en un concepto único y dominado por la función paterna: 'padres' en español, 'parents' en inglés y francés, 'Eltern' en alemán, etc.).

La contribución respectiva de cada una de las dos “mitades” de esta célula para la reproducción de la sociedad humana aparece también como posible *variable* en las construcciones paralelas:

*Waqlay qaqa chaupipis / taytallay churiyallawarqa  
waqlay monte chaupipis / mamallay wachallawarqa*

En medio de aquel roquedal/ mi padre me engendró  
en medio de aquel monte/ mi madre me parió<sup>6</sup>

En la misma línea, los paralelismos tematizan, también, la oposición entre el hijo/ la hija del padre y el / la de la madre:

*manas mamallaypas / wavallay niwanchu  
manas taytallaypas / churillay niwanchu*

ni siquiera mi madre/ hijo mío (hija mía) me dice  
ni siquiera mi padre/ hijo mío (hija mía) me dice  
(véase el texto núm. 6 del apéndice)

Sinónimos desde una perspectiva europea, *churi* ('hijo / hija del hombre') y *warmi* ('hijo / hija de la mujer') remiten a la diferencia que existe entre las miradas opuestas y complementarias del hombre y de la mujer.

La pareja celeste *inti / killa*, cuya homología con la pareja terrestre *tayta / mama* es notoria, “reina” en otras tantas construcciones paralelas:

*Intipas yaykuykachkanña / killapas chinkaykuchkanña*

El sol ya está entrando / la luna ya se va perdiendo<sup>7</sup>

La pareja *punchaw* (día) / *tuta* (noche), bien documentada en los huaynos, no es mucho más que una variante de la pre-

<sup>6</sup> Cf. nota núm. 2.

<sup>7</sup> Cf. nota núm. 2.

cedente: si *punchaw* es la mitad “solar” del día astronómico, *tuta* figura la otra mitad, cuya oscuridad se ve matizada por la presencia de la luna.

*Quri* y *qullqi* (oro/ plata) configuran otra pareja típica. Si bien la serie léxica de los metales autorizaría, teóricamente, otras parejas, ésta es la que se impone en el lenguaje poético. La sintaxis del ejemplo siguiente insinúa, sin lugar a dudas, la homología de la relación madre / padre y oro / plata:

*Yuyarillaway mamay / yuyarillaway taytay  
qori kiraupi uywallawasqaykita / qollqi kiraupi uywallawas-  
qaykita*

Acuérdate madre mía/ acuérdate padre mío  
yo, criado por ti en una cuna de oro/ yo, criado por ti en una  
cuna de plata  
(véase el texto núm. 2 del apéndice)

Parece, en resumen, que la substitución de lexemas en las construcciones paralelas se apoya, por un lado, en la existencia de unas *parejas de sinónimos consolidadas por y dentro de la tradición poética*, y por otro, en la de las *parejas previstas, independientemente del discurso poético, en la “lengua”* —en el sentido de Saussure— y la cultura quechua.

Varias de estas parejas se pueden considerar como las coordenadas de una cosmología: sol / luna, día / noche, oro / plata, padre / madre, cerro / abra, etc. Como tales, algunas de ellas tienen, en la “poesía” quechua, una larga tradición. El himno a Wiraqocha que transcribió, a comienzos del siglo xvii, el cronista Pachacuti Yamqui Salcamaygua (texto núm. 1 del apéndice), presenta, entre otras, las parejas *inti / killa* (sol / luna) y *punchaw / tutu* (día / noche). En vez de la pareja *tayta / mama* encontramos, en este texto antiguo, la de *qari* y *warmi* (hombre / mujer). En todas ellas “vibra”, sin lugar a dudas, la oposición cosmológica “primordial” *hanan/ urin* (arriba / abajo).

Podemos constatar que el texto transscrito por Pachacuti Yamqui se sirve de paralelismos gramaticales —muy simples— para manifestar una serie de oposiciones cosmológicas básicas:

*Intiqa killaqa/ p'unchawqa tutaqqa / puquyqa chirawqa*

Y el sol y la luna/ y el día y la noche / y el verano y el invierno

Si el análisis puramente grammatical de esta serie sugiere la sucesión de seis elementos idénticos (nombre, sufijo *-qa*), la introducción de criterios semánticos revela, atribuyendo el calificativo cosmológico *hanan* (arriba) a los nombres impares, y el de *urin* (abajo) a los pares, un ritmo de oscilación pendular. En los cantos modernos, la multiplicación de las parejas de oposición suele adoptar formas dispositivas menos canónicas. Si volvemos a leer el fragmento de canto de velorio apenas citado, constatamos que la primera pareja, *mama / tayta*, invierte el orden *hanan / urin* que manifiesta la segunda, *quri / quillqi*. Dicho de otro modo, si la calidad de la oposición es la misma en ambos casos, su ordenamiento es otro. Como quiera que sea, las oposiciones de tipo cosmológico, lejos de estar simplemente presentes en el discurso poético, aparecen como el principio básico de su composición. Al crear, gracias al sistema de la substitución léxica, un ritmo de oscilación pendular, los paralelismos sintácticos sugieren la imagen de un cosmos dominado por oposiciones complementarias. Ritmo pendular y dualismo conceptual se refuerzan mutuamente.

¿En qué medida todas las parejas léxicas del paralelismo sintáctico aquí ejemplificadas se ajustan, aun cuando no son de directa relevancia cosmológica, a ese sistema cosmológico dual? En los materiales presentados aparecen, fuera de las parejas ya mencionadas, otras más. En el canto de velorio (texto núm. 2 del apéndice), el *padrino* y la *madrina*, donadores res-

pectivamente de la vestimenta y del arado, no constituyen sino una ampliación de la pareja de oposiciones *tayta / mama*.

*kuyay madrinaypa pachachiwasqanwan  
kuyay padrinuypa taclla quwasqanwan*

con el vestido que mi querida madrina me regaló  
con el arado que mi querido padrino me regaló

En uno de los cantos (texto núm. 4 del apéndice) se forma la pareja *rumi* y *sacha* (piedra / árbol) paralelamente a la oposición *tayta / mama*. En otro texto, transcrita en su totalidad en el apartado siguiente de este artículo, la pareja *qaqa* (roca) y *munti* (monte) aparece siempre en el contexto de una oposición *tayta / mama*. En otro todavía (texto núm. 6 del apéndice), el texto desarrolla un paralelismo sintáctico que abarca tres parejas asociadas: abajo / arriba (del camino), *pukuy / liwli* (sendas avecitas), madre / hermana (del hombre):

*Ñanpa uranmanta/ pukuy pukuychalla,  
ñanpa havanmanta/ liwli liwlichalla,  
panaymanta, mamaymanta tukuyuspalla...*

debajo del camino/ sólo el pukuy pukucha  
encima del camino/ sólo el liwli (liwliche)  
en mi hermana/ en mi madre convertidos

En los cantos núm. 3 (huayno) y núm. 4 (*santiago*: canto de la marcación del ganado) se parallelizan la *taruka* y la *vicuña*. En el primer caso, *taruka* y *vicuña* remiten respectivamente a *tayta* y a *mama*,

*Urqukunapi tarukitas / taytay irranti waqawanqa  
urqupi yikuñitas / mamay irranti llakiwanqa*

Taruka de los cerros / mi padre, errante, llorará por mí  
Vicuña de los cerros / mi madre, errante, sufrirá por mí

mientras que en el segundo, la relación entre ambas parejas no es paradigmática, sino puramente sintagmática:

*maman chinkachiq taruka hina  
taytan chinkachiq yikuña hina*

como una *taruka* que perdió a su *madre*  
como una *yikuña* que perdió a su *padre*

En el canto *santiago* apenas mencionado aparece, todavía, la pareja *para / lasta* (lluvia / nieve); en el huayno núm. 5, la de *aycha* y *yawar* (carne / sangre). En otro huayno, cuya transcripción completa se halla en el apartado siguiente, se vincula, en cambio, sendos conceptos de origen español: *destino* y *pecado*:

*distinuykitaraq / cumplimuy niwaspa  
pikaduykitaraq / pagamuy niwaspa*

“Tu destino todavía / cumple” diciendo  
“Tu pecado todavía / paga” diciendo

Algunas de estas parejas se podrían considerar, quizás, como variantes menores de la oposición cosmológica primordial *hanan / urin*: *sacha* (árbol) y *rumi* (piedra), en efecto, pueden hacer pensar en una oposición masculino / femenino, mientras que *qaqa* (roca) y *munti* (monte, selva) recuerdan la oposición tierras altas / tierras bajas). Pero ¿cómo explicaríamos, a partir de esta óptica, que dos conceptos muy parecidos, *rumi* (piedra) y *qaqa* (roca), asuman posiciones opuestas?: *rumi* se asocia a *mamay*, mientras que *qaqa* se relaciona con *taytallay*. Sin duda, la solución de este problema no se halla en una supuesta “esencia” distinta de uno y otro elemento.

En cuanto a las parejas de sinónimos compuestos por un lema quechua y otro español (*ripu-*, *pasa-*), sugiere la presen-

cia de una división cosmológica (mundo quechua / mundo español), pero ¿en qué medida los hablantes tienen conciencia del origen divergente de estas palabras? ¿Y qué connotaciones cosmológicas se podrían atribuir a *pecado* y *destino*, o a las dos manifestaciones tópicas de la lamentación, *llaki-* y *waqa-*? La “bifurcación”, en estos casos, sugiere más bien que cada ser, objeto o práctica ofrece dos vertientes, a veces —como en la oposición *wawa* y *churi*— producto de dos miradas opuestas y complementarias. En muchas construcciones paralelas, la dimensión cosmológica (básicamente, la oposición arriba / abajo) se cifra menos en la calidad de los conceptos opuestos que en la propia forma binaria.

Propondremos, pues, la hipótesis siguiente: en el discurso poético, los paralelismos construidos sobre la base de alguna de las oposiciones cosmológicas primordiales arrastran otras oposiciones que se tiñen, contextualmente, del “color” de la oposición principal. Si algunas de las variables sin significación cosmológica precisa pueden al menos connotarlas, otras, en cambio, sólo las adquieren en el contexto poético.

### *“Cosmología poética” en movimiento*

Los cantos examinados no se limitan a construir una cosmología poética estática, a través de sus paralelismos sintácticos y la constitución de parejas. A partir de la perspectiva de un *yo* determinado, cada uno narra una historia o presenta una sucesión de imágenes. La cosmología no aparece sola, sino en relación con una mirada y, posiblemente, una “acción”. Esto se puede observar en el texto verbal del siguiente huayno:

*Waqlay qaqa chaupipis  
taytallay churiyallawarqa  
waqlay munti chaupipis*

*mamallay wachallawarqa  
liumpas tigripas  
tragarquchun nispa  
tigripas liumpas  
mikurquchun nispa*

*Tigricha liuncha llaqa  
manallas mikullawanchu  
tigricha liuncha llaqa  
manas tragallawanchu  
distinuykitaraq  
cumplimuy niwaspa  
pikaduykitaraq  
pagamuy niwaspa*

*ima ñuqallay pubri  
distinuya cumplichkayman  
ima ñuqallay pubri  
pikaduya pagachkayman  
mamallaytaraqchu  
ñuqa waqachirqani  
taytallaytaraqchu  
ñuqa waqachirqani*

En medio de aquel roquedal  
mi padre me engendró  
en medio de aquel monte  
mi madre me parió  
“león y tigre  
lo (la) traguen” diciendo  
“tigre y león  
lo (la) devoren” diciendo.

Tigre y león  
comerme no quisieron  
Tigre y león  
tragarme no quisieron  
“Tu destino todavía

cumple” diciendo  
“Tu pecado todavía  
paga” diciendo.

Cómo solito y pobre  
podría yo cumplir mi destino  
cómo solito y pobre  
podría yo pagar mi pecado  
Mi mamá todavía  
habré yo hecho llorar  
Mi padre todavía  
habré yo hecho llorar.<sup>8</sup>

Si muchos huaynos toman, desde el comienzo, la forma de una *invocación* a un elemento de la naturaleza (generalmente una planta, un animal, una piedra), el huayno apenas transrito pertenece, en cuanto a su forma de enunciación aparente, al género *narrativo*. La primera y la segunda estrofa “narran”, en efecto, el origen y la persistencia de la soledad que afecta al yo, al hablante poético. Con la tercera estrofa, sin embargo, el discurso cambia de signo. Sin lugar a dudas, *Ima ñuqallay pubri* significa una invocación, dirigida a una instancia no nombrada. ¿Cuál podría ser tal instancia? Al parecer se trata de un poder superior no nombrable, situado por encima de la pareja padre-madre y por encima de la pareja tigre-león. Si la pareja padre-madre remite a la sociedad de los hombres, la pareja tigre-león parece evocar las fuerzas, no controladas por el hombre, de la naturaleza salvaje. Abandonado por la sociedad y colocado ante sus “responsabilidades” por los supuestos agentes de la naturaleza incontrolada, el yo poético invoca, pues, a quien domina a ambas.

Los textos verbales de muchos *waynu* campesinos se centran en la relación entre una pareja padre / madre y el yo poé-

<sup>8</sup> Cf. nota núm. 2. Nótese que en una primera versión, interrumpida casi inseguida por no darle satisfacción, la cantante —Isabel Asto— había introducido, como variables, *qasa* y *urqu*

tico. La ruptura de esa relación constituye, por lo común, su tema principal. A menudo, un suceso más o menos concreto —fracaso amoroso, prisión (texto núm. 6), servicio militar— obliga al yo a abandonar la protección que le solía brindar la pareja padre / madre. Otras veces, las causas de la ruptura resultan más difusas. En *Viseca wayqupi* (texto núm. 5 del apéndice), el yo poético acusa al pejerrey, habitante del río que corre en la quebrada, de haber devorado a su padre y su madre (según una explicación corriente, los huaynos de este tipo se refieren a accidentes como el desbarrancamiento de un camión con sus pasajeros, pero el texto permite también otras interpretaciones).

En nuestro huayno, quien provoca la ruptura es la propia pareja padre / madre. Hasta donde sabemos, se trata de una figura mucho menos corriente que las anteriores. Si tomamos al pie de la letra el argumento del huayno, se evoca el abandono del hijo (o de la hija) por parte de su padre y su madre carnales. ¿Ilustración de una tragedia concreta? Nada permite afirmarlo. El texto carece, en todos sus niveles, de referencias a personajes o hechos concretos. A todas luces, la pareja padre / madre no remite nunca, en la poética de los huaynos, a personas concretas. Creemos que su función es otra. En los poemas prehispánicos (donde no parece existir —o no llamar la atención— esa pareja), el hablante poético podía solicitar, para enfrentar su angustia, la protección divina. El hombre andino colonial o moderno perdió, con la conquista y la desestructuración de su sociedad, ese recurso supremo. En los poemas poshispánicos, la pareja padre-madre toma, de algún modo, el lugar de esa instancia central desaparecida. En los huaynos tradicionales, ella funciona, en efecto, como una nueva instancia de protección. Los paralelismos sintácticos enfatizan la índole de “célula única de dos caras” que significa, en los textos, la pareja padre / madre. Contrariamente a lo que sucede —y con la mayor frecuencia— en la realidad social, el padre o la madre no suelen, en los huaynos, aparecer “sueltos”. Los huaynos tradicionales están lejos,

en rigor, de querer “retratar” situaciones sociales concretas. En un huayno apurimeño (texto núm. 6 del apéndice), el texto pone en paralelo —fuera de cualquier norma conocida— a una madre y a una hermana. Quizás, en este caso, el autor (un abigeo con experiencia de cárcel), se refiera, efectivamente, a una situación concreta. En el mismo texto, sin embargo, aparece también, tributo a la tradición poética con su cosmología estable, la pareja *tayta / mama*.

Pensamos que la pareja padre / madre representa, ante todo, a la colectividad humana, a la “comunidad”. Desde la destrucción del estado autóctono y de sus diferentes mecanismos de encuadramiento y de protección, la comunidad resulta, en efecto, la “familia” que proporciona una seguridad mínima a sus “hijos”. En los huaynos tradicionales, el hombre andino se piensa, en efecto, en términos de “hijo” —de la comunidad—. No aparece nunca como individuo autónomo y autosuficiente. Cuando surge, el estatus de “individuo” aparece como resultado de una pérdida o ruptura, no como opción social. Producto de una situación adversa, el “individuo” no es sino un huérfano, un *waqcha*.

En buena medida, los huaynos se dedican a mostrar a un hijo amenazado de orfandad o a un huérfano soñando con la recuperación de su estatus de hijo. Su tema fundamental sería, por lo tanto, la “crisis” —una crisis duradera— en la relación entre el hombre y la sociedad (y el cosmos). Lo que anhela el yo poético es el restablecimiento de esta relación.

En el huayno que estamos estudiando, la desestructuración del mundo aparece como un hecho indiscutible. La orfandad del yo no es una amenaza, sino una triste realidad presente. No un suceso, sino un elemento “estructural”. Desde el comienzo, la pareja padre / madre se niega a asumir su función cósmico-social: la de garantizar la reproducción y la protección de la sociedad humana. ¿Cómo explicar este rechazo? Para la sociedad andina, los hijos representan un “capital” decisivo. Su

abandono o rechazo no es, pues, una práctica corriente. El abandono evocado aquí remite, entonces, a una situación que impide la reproducción normal de la sociedad y la empuja al suicidio. ¿En qué momento de la historia andina habrá surgido el tema de este huayno? ¿En la época de la conquista, en la de la derrota de Túpac Amaru (fines del siglo XVIII), o en la de la expansión latifundista (siglo XIX)? No conocemos la respuesta, pero la existencia actual de este huayno implica su vigencia colectiva. La memoria colectiva de una comunidad no conserva, en efecto, temas, motivos o formas que han perdido toda su vigencia.

El abandono del hijo por la pareja padre / madre es sólo la primera etapa del argumento. La segunda parte introduce otro rechazo de signo diferente: las fieras león y tigre se niegan a devorar a la víctima que se les ofrece tan explícitamente. ¿Por qué? ¿Quiénes son los personajes que nombran estos dos lexemas de origen español? Si *liun* remite a *puma*, felino predador conocido en las tierras altas, *tigri* equivale al *uturunqu* o jaguar, felino que representaba, en la cosmología incaica, al *Antisuyu*, la zona alto-amazónica: el cuadrante dominante de la mitad de abajo *urin*. Ellos encarnarían, pues, el inquietante y mal conocido subuniverso *urin*. A pesar de su sorprendente mansedumbre, el tigre y el león no son realmente, como se podría pensar en un primer momento, protectores del yo poético. Tampoco son exactamente representantes de un mundo “salvaje”. A todas luces, ellos defienden o imponen una especie de orden. Este orden exige que el hombre asuma sus “responsabilidades”. Ahora, los conceptos que sirven para nombrar estas responsabilidades son, como sus propios nombres, de origen español y judeo-cristiano: “cumplir su destino” y “pagar sus pecados”. Si la noción del pecado remite, de por sí, al pensamiento cristiano, la narración puntualiza que se trata, muy concretamente, del “pecado original”, del pecado de quienes no tuvieron (todavía) la posibilidad de cometerlo. La obligación de

“cumplir su destino” equivale a la prohibición del suicidio, otro principio de marca judeo-cristiana. Los dos felinos “salvajes” resultan, pues, dos abogados del orden cristiano: un orden relegado, dentro de la cosmovisión del poema, al subuniverso *urin*, a la “no cultura”. La representación de los agentes del sistema colonial bajo el aspecto de fieras, especialmente de felinos, parece corresponder a cierta tradición andina.<sup>9</sup>

Abandonado por la pareja padre / madre y “rechazado” también por las fieras, el yo poético se halla como expulsado del (de su) mundo y expuesto a la soledad y al desarraigo más completos y trágicos. No se trata, ciertamente, de una soledad y un desarraigo individuales. El suceso que aquí se narra no lleva, en efecto, rasgos de anécdota concreta e individual. Igual que las parejas padre / madre y león / tigre, el *yo* no remite a ninguna categoría individual (ni sexual): es un *yo* plural.

En varias oportunidades, el narrador, poeta quechua y antropólogo José María Arguedas aludió a la “soledad cósmica” que manifiesta el pueblo quechua en sus cantos. Él la atribuía al resentimiento de un pueblo “vencido” (1961). Sin duda, la poesía prehispánica conocía cierto tipo de “soledad cósmica”. Basta recordar, a este propósito, la pregunta obsesiva del yo poético de los himnos prehispánicos por el lugar de residencia de la divinidad: *Maypim kanki?* (‘¿Dónde estás?’, cf. texto núm. 1 del apéndice). Pero aquí, como en otros cantos recogidos a lo largo del siglo xx, la soledad aparece como más definitiva y radical. No hay siquiera a quien comunicarla, a quien solicitar protección. Hemos visto que la “divinidad” a quien invoca la última estrofa del huayno no lleva nombre. En el siglo xx no se puede ya invocar a un *Wiraqucha* remoto en el tiempo y el espacio, “confundido” además con los conquistadores y sus descendientes o sucesores (los *wiraquchas*). Pero tampoco tiene

<sup>9</sup> En un dibujo alegórico de Guaman Poma (1980, 694-695/708-709) que representa a los diversos enemigos de los indios en el sistema colonial, el tigre y el león simbolizan, respectivamente, a los “españoles del tambo” y al “(en)comendero”.

sentido invocar al Dios cristiano, divinidad de los opresores y cúspide de una religión que subraya el “pecado original”, un pecado que pesa sobre los inocentes y los débiles. Ante este gran vacío, se invoca, pues, a una autoridad sin nombre ni residencia conocida.

Observada en sus elementos “fijos” y en su movimiento, la “cosmología poética” que manifiesta el texto verbal de este y de muchos otros huaynos, diseña un mundo en crisis, cuyos rasgos remiten a la desestructuración que sufrió la sociedad andina a raíz de la conquista. El hecho de que tales textos se sigan memorizando, reproduciendo y desarrollando, indica la vigencia del sentimiento expresado, que va alimentada por todos los factores nuevos de desestabilización que se vienen agregando a los “viejos”.

El “sentido objetivo” que se desprende del texto verbal de los cantos (v. introducción) no coincide necesariamente con el sentido que se desprende de los textos no verbales ni con el que le atribuirían, en el momento de su *performance*, sus ejecutantes y su público. La captación de ese otro sentido “variable” exigirá, naturalmente, la elaboración de otro enfoque: tarea que se reservará a futuras investigaciones.

## *Apéndices*

### *1. Pachacuti Yamqui Salcamaygua*

(Reconstrucción y traducción: J. Szeminski 1993, 131-132)

¡A Wira Quchan,  
tiqsi qapaq,  
“kay qari kachun”,  
“kay warmi kachun”

ñiq apu,  
hinantin achikcha kamaq!  
¿Maypim kanki?  
¿Manachu rikuykiman?  
¿Hananpichum,  
hurimpichum,  
kinrayñinpichum  
qapaq usñuyki?

.....  
Intiqa killaqa  
p'unchawqa tutqa  
puquyqa chirawqa  
manam yanqachu.

.....  
¡O Almácigo de sustancia vital,  
rey que pone fundamentos,  
“éste sea varón”,  
“ésta sea mujer”,  
señor que lo dice,  
alma que crea la primera luz de todas las cosas.  
¿Dónde estás?

¿No podré verte?  
¿En el lugar de arriba,  
en el lugar de abajo,  
en la tierra  
está tu real usnu?

.....  
El sol y la luna,  
el día y la noche,  
el verano y el invierno  
no son en vano.

2. *Wawa pampay (qarawi)*

Huamanquiquia (Víctor Fajardo, Ayacucho)

Recopilación: Alina Cavero, en Jesús Armando Cavero 1985, 246. Traducción de M. Lienhard.

Yuyarillaway mamay  
yuyarillaway taytay  
qori kiraupi uywallawasqaykita  
qollqi kiraupi uywallawasqaykita  
manam kunanqa kutimusaqchu  
ñamá kunanqa pasachkaniña  
kuayay madrinaypa pachachiwasqanwan  
kuyay padrinuypa taclla quwasqanwan.

Acuédate madre mía  
acuédate padre mío  
yo, criado por ti en una cuna de oro  
yo, criado por ti en una cuna de plata  
no volveré más ahora  
ya me estoy yendo ahora  
con el vestido que mi querida madrina me regaló  
con el arado que mi querido padrino me regaló.

### 3. *Wamanchallay killinchallay*

Huayno de Isua, Lucanas, Ayacucho, cantado por Isabel Asto de Damián, Lima, marzo de 1988. Grabación, transcripción y traducción de M. Lienhard.

.....  
Waqlay urquta chinkaykuptiy  
ima taytallay llakiwanqa  
waqlay qasata chinkaykuptiy  
ima taytallay llakiwanqa (,mamallay?)  
Urqukunapi tarukitas  
taytay irranti waqawanqa  
urqupi vikuñitas  
mamay irranti llakiwanqa.

Cuando me pierda por aquel cerro  
cómo sufrirá mi padre  
cuando me pierda por aquella abra  
cómo sufrirá mi padre (madre)  
Taruka de los cerros  
mi padre, errante, llorará por mí  
Vicuña de los cerros  
mi madre, errante, sufrirá por mí.

#### 4. *Orqokunapa ñoqa yachani*

Santiago (canto de la marcación del ganado) de la sierra central del Perú, tomado de Sergio Quijada Jara 1957, 250. Traducción de M. Lienhard

Orqokunapi ñoqa yachani  
qasakunapi ñoqa yachani  
maman chinkachiq taruka hina  
taytan chinkachiq vikuña hina.

Wakllay taytallay nispa niptiyqa  
wakllay mamallay nispa niptiyqa  
hatun rumitaq mamay tukusqa  
hatun sachataq taytay tukusqa

Orqokunapi wayllay ichuchapas  
qasakunapi wayllay ichuchapas  
para chayaptin kurkuykachansi  
lasta chayaptin kumuykachansi

Chaynam ñoqapas kumuykachani  
chaynam ñoqapas usuykachani  
sutichallayta runa rimaptin  
sutichallayta runa parlaptin

Entre cerros yo vivo  
entre abras yo vivo

como una taruka que perdió a su madre  
como una vicuña que perdió a su padre.

Cuando dije allá está mi padre  
cuando dije allá está mi madre  
mi madre, una piedra grande había sido  
mi padre, un árbol grande había sido

En los cerros el ichu lozano  
en las abras el ichu lozano  
cuando llega la lluvia se agacha  
cuando llega la nieve se curva.

Así también yo me curvo  
así también yo me humillo  
cuando la gente habla mi nombre  
cuando la gente conversa mi nombre.

##### 5. *Viseca wayqupi*

Canto de Puquio, Lucanas, Ayacucho, gentilmente ofrecido por Carlos Gutiérrez. Transcripción y traducción de M. Lienhard.

Visekay wayqupi  
Piqiriyischallay (bis)  
kayninta pasaspan  
taytallay chinkarqun  
kayninta pasasqan  
mamallay chinkarqun

Lwraigucha lwigucha  
taytayta mikurqunki  
lwigucha lwigucha  
mamayta mikurqunki  
chayqayá kiruyki  
aycha aychallanña

chayqayá simiyki  
*yawar yawarllanña.*

De la quebrada de Viseca  
mi pejerrey (bis)  
por aquí pasando  
se perdió mi padre  
por aquí pasando  
se perdió mi madre.

Luequito luego  
devoraste a mi padre  
luequito luego  
devoraste a mi madre  
mira que tus dientes  
de carne están llenos  
mira que tu boca  
de sangre está llena.

#### 6. *Preso*

Huayno de la comunidad de Wirapanpa, tomado de Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez (1993, 30).

Panputa panpachata  
prisuta rishaqtíy  
Trapichi q'asata  
prisucha rishaqtíy,  
manas mamallaypas  
wawallay niwanchu  
manas taytallaypas  
churillay niwanchu.  
Ñanpa uranmanta  
pukuy pukuychalla,  
ñanpa hawanmanta  
liwli liwlichalla,

panaymanta,  
mamaymanta  
tukuyuspalla,  
rimaykamuwanpas  
tapuykamuwanpas  
Ñallas pasaniña.

Cuando iba presito  
por la pampita de Pamputa  
cuando iba presito  
por la abra de Trapichi  
ni siquiera mi madre  
hijo mío me dice  
ni siquiera mi padre  
hijo mío me dice  
debajo del camino  
sólo el pukuy pukucha  
de encima del camino  
sólo el liwli (liwliche)  
en mi hermana  
en mi madre  
convertidos,  
siquiera me hablan  
por lo menos me preguntan  
Ya me estoy yendo.

## REFERENCIAS

- ARGUEDAS, José María, 1961. “La soledad cósmica en la poesía quechua”, *Idea, artes y letras* año XII, 48-49, julio-dic., 1-2.  
BAQUERIZO, Manuel J., 1993. “La transición de la visión india a la visión mestiza en la poesía quechua oral”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37-1 (Lima / Pittsburgh), 117-124.  
CAVERO, Jesús Armando, 1985. “El qarawi y su función social”, *Allpanchis* 25 (Cusco), 233-270.

- HUSSON, Jean-Philippe, 1985. *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*, Paris, L'Harmattan.
- , 1993. “La poesía quechua prehispánica. Sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37-1 (Lima / Pittsburgh), 63-85.
- JAKOBSON, Roman, 1984. *Une vie dans le langage - Autoportrait d'un savant*, Paris, Minuit.
- LIENHARD, Martín (ed.), 1993. “Aproximaciones a las prácticas textuales quechuas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37-1 (Lima/ Pittsburgh), 5-301.
- POMA DE AYALA, Felipe Guaman, 1980. *Primer nueva coronica y buen gobierno*, edición crítica por John Murra y Rolena Adorno, México, Siglo XXI.
- QUIJADA JARA, Sergio, 1957. *Canciones del ganado y pastores*, Huancayo, Talleres gráficos Villanueva.
- SZEMINSKI, Jan, 1993. “Manku Qhapaq Inka ¿un poeta religioso?”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 37-1 (Lima / Pittsburgh), 131-158.
- VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo y Carmen ESCALANTE GUTIÉRREZ, (eds.), 1993. “Canciones de imploración y de amor en los Andes. Literatura oral de los quechuas del siglo xx”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37-1 (Lima/Pittsburgh), 11-39.