



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Larrú, M. (1995). *Territorios de la palabra: una aproximación al discurso andino* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Territorios de la palabra: una aproximación al discurso andino

Autor:

Manuel Eleodoro Larrú Salazar

Año:

1995

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Martin Lienhard, Ortiz Rescaniere, Teodoro Meneses, Walter Ong, cosmovisión, frontera cultural, oralidad, poder, quechua, traducción.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Larrú, M. (1995). *Territorios de la palabra: una aproximación al discurso andino*. [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La literatura quechua se presenta como un discurso complejo debido a su carácter heterogéneo y su dimensión oral. En este sentido, la presente investigación manifiesta la necesidad de utilizar nuevas perspectivas críticas para abordar su análisis y realizar una traducción eficaz. Siendo así, nos propone categorías del sistema cultural quechua como recursos pertinentes para el análisis de los textos, además de presentar una manipulación en los procesos de traducción de Usca Paucar y las estrategias de resistencia en "*Hablar castellano cuesta caro*".

Palabras Clave: Martin Lienhard, Ortiz Rescaniere, Teodoro Meneses, Walter Ong, cosmovisión, frontera cultural, oralidad, poder, quechua, traducción.



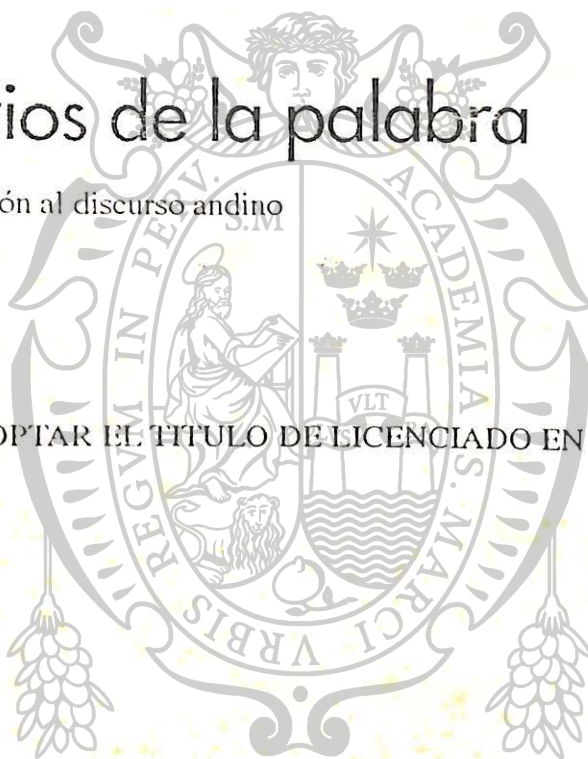
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA A.P. DE LITERATURA



Territorios de la palabra

Una aproximación al discurso andino

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA



MANUEL E. LARRU SALAZAR

Lima, 1995



LE
098
LT



CONTENIDO

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**

CAPÍTULO PRIMERO

1. EL CONFLICTO DE LA PALABRA	4
1.1 Introducción	5
1.2 Enfoque y limitaciones	13
1.3 Organización del trabajo	15
1.4 Agradecimientos	15

CAPÍTULO SEGUNDO

2. EL PROBLEMA DEL DISCURSO QUECHUA	17
2.1 Hacia la elaboración de un marco comprensivo	18
2.2 Una mirada al proceso	21
2.3 Los problemas de la traducción	25
2.4 Cosmovisión y traductibilidad:	29
2.4.1 El tiempo	35
2.4.2 El kausay	37
2.4.3 Dinámica de la oralidad	38
2.5 Raíces de la polifonía	39

CAPÍTULO TERCERO

3. ¿TRADUCTIBILIDAD CULTURAL?: EL CASO DEL USCA PAÚCAR	41
3.1 Autor	45
3.2 El texto	48
3.3 Noticia argumental del Usca Paucar	51
3.4 Polivalencia cultural	54
3.5 Nombres	55
3.6 Los cantares	58
3.7 Problemas de traducción	60



CAPÍTULO CUARTO

4. RELATO ANDINO Y TRADICIÓN ORAL	66
4.1 Para una discusión sobre oralidad y escritura	67
4.2 “Hablar castellano cuesta caro”	73
CONCLUSIONES	79
ANEXO	82
BIBLIOGRAFÍA	94



CAPITULO PRIMERO

EL CONFLICTO DE LA PALABRA





1. Introducción

La cuestión de la tradición oral andina, y en ese marco el de las prácticas textuales quechuas, se nos presenta como un fenómeno múltiple y complejo. Se trata, por un lado, de los mecanismos de lectura y articulación con el mundo; de los comportamientos del hombre quechua frente a la naturaleza, a la comunidad, al compobiano; de su manera de verter y pensar la realidad; de sus actividades artísticas y productivas. Es decir, de un conjunto que constituye una lectura -la andina-, que desde la irrupción europea se vio obligada, para sobrevivir, a desarrollar estrategias incorporativas, no ajenas a conflictos y estallidos de diversa índole, que han marcado indeleblemente el carácter heterogéneo de la historia y la cultura del Perú.

Por otro lado, se trata de un conjunto social que hunde sus raíces en lapsos que abarcan miles de años de constante creación en los órdenes prácticos y simbólicos. Es preciso señalar, por cierto, que durante esta gran etapa de la historia andina, que Pablo Macera ha denominado de "autonomía" para diferenciarla de la que el mismo historiador llamó de la "dependencia", esto es, aquella que se inició con la invasión de los españoles al Tawantinsuyu, este conjunto estuvo caracterizado por la multiplicidad social, lingüística, cultural no sólo en su diacronía sino también en el corte sincrónico, tal como ha demostrado especialmente la arqueología y la etnohistoria peruana.

La multiplicidad que señalamos no descarta en modo alguno formas simbólicas articulatorias, tal es el caso de los sistemas duales y tripartitos (las oposiciones



binarias Hanan/Urín, Ichloq/Allauca. La distribución espacial Hanan Pacha/ Kay Pacha/ Uku Pacha; la ocupación socio-territorial a partir de conjuntos radiales o ceques cuyo eje era el Koricancha: Kollana/Payan/Kallao, estudiados por Zuidema (1989) y Rostworowski (1982), entre varios otros investigadores del pasado andino), nos demuestran no sólo la presencia de unidades en la diversidad sino que además muchas de estas formas simbólicas manifiestan su persistencia, detectable para el caso de nuestro interés en el discurso poético quechua.

La literatura quechua, como expresión artística de una manera de vivir y pensar el mundo, por lo tanto valorada positivamente por los usuarios que integran su circuito de producción y recepción textuales, se articula con una tradición cultural impactada por transformaciones severas y con la presunción de una antigüedad que se corresponde con el desarrollo de la alta cultura en nuestro país, aunque resulte imposible conocer sus formas retóricas o temáticas propias a sus mecanismos discursivos.

Dado el registro predominantemente oral de esta literatura, circunstancia que añade complejidad a su estudio, Edmundo Bendezú optó por denominarla “arte verbal”, concepto abarcador del discurso creativo oral y escrito y relacionado, además, con actividades no necesariamente estéticas: “Se trata de textos compuestos originariamente en forma oral, transmitidos oral y auricularmente, no con una finalidad estrictamente literarias sino como parte de alguna actividad no literaria, como el canto, la danza, el trabajo agrícola, el ritual religioso, etc., actividades que no contradicen la naturaleza literaria del texto ni borran su existencia como tal”. (Bendezú: 1980, IX)

En un trabajo posterior, el mismo estudioso acuñó el término “la otra literatura peruana” (1986), para marcar la importancia de este vasto y antiguo conjunto



discursivo en el ámbito mayor de la literatura nacional y, sobre todo subrayar su "otredad", su raigambre diferencial respecto de aquella que se producía en la "ciudad letrada"¹ y que durante siglos fue considerada como la representativa, si no la única, de la sociedad nacional.

Martín Lienhard (1993) ha optado por denominarla "prácticas textuales quechuas", definiendo el concepto como "la producción y difusión de textos en o desde el mundo -o los mundos- que se expresan en ese idioma amerindio". Nosotros optamos por el término "literatura quechua", sin descartar las denominaciones de Bendezú y Lienhard, puesto que en su interior no sólo se actualiza la tradición discursiva oral sino también, acaso desde fines del siglo XVI con los escritos peregrinos de Guamán Poma de Ayala (1615/1980), se verifica la incorporación de la escritura como un mecanismo adaptativo y de apropiación del poder de la letra, del más caro pendón del conquistador.

Hemos de advertir, no obstante, el carácter problemático de su definición no sólo por su corpus oral y escrito, por su antigüedad prehispánica oral, visualizable en los escritos de los cronistas indígenas, mestizos o españoles, por la recopilación de mitos, costumbres y ritos que hiciera el padre Francisco de Avila (1966) a principios

-
1. Angel Rama (1986) al estudiar el proceso de instalación y desarrollo de las ciudades en América Latina, propone que estas no fueron el resultado de necesidades productivas o históricas sino que se basaron en el imperio de la letra y del plano (un tipo particular de letra). Esta ciudad cuyos funcionarios eran los letrados es la representación espacial del orden político, vertical y concéntrico del poder metropolitano colonial. Se deduce de esta propuesta que la "ciudad letrada" no se levantó sobre el vacío de lo innombrado sino sobre un espacio saturado de oralidad.



del siglo XVII, visualizable aún y presentible en las formas icónicas preincas del valle de Moche, de Nazca, de Sechín, para mencionar sólo culturas costeñas. Ciertamente su radical complejidad fue marcada por la incorporación de la escritura y la cultura europea produciendo en los Andes una situación catastrófica sumiéndose la oralidad en la marginación, en cuestión de curiosidad, en “antigualla”, no obstante su persistencia y vigor hasta la actualidad.

Aunque también es verdad que durante la colonia se produjeron himnos religiosos quechuas y teatro desde la escritura, con finalidad centralmente misionera. Recopilaciones de canciones, mitos, leyendas, narraciones, actas, relaciones pasaron a la recopilación escritural, particularmente en el siglo XX, evidenciándose con ello la necesidad de su valoración desde la perspectiva crítica.

“Aqopiyamanta kani, ñam tawa chunka wataña llaqtaymanta chayamusqay, Gregorio Condori Mamanin suty”, dice Gregorio, la traducción reza: “Me llamo Gregorio Condori Mamani, soy de Acopía y hace cuarenta años que llegué de mi pueblo” (Valderrama-Escalante: 1977, 18). Añadiré de inmediato la buena fe, la identificación de los gestores del testimonio de Gregorio con el mundo quechua, visualizable no sólo en la ardua tarea de recopilación y traducción del testimonio sino en trabajos posteriores de estos investigadores cusqueños, Valderrama y Escalante, particularmente en la dura experiencia que ambos narran en su libro *Ñuqanchik RunaKuna (Nosotros los humanos, 1992)*. Sin embargo, nada más alejado de la realidad cognitiva que enuncia el testimoniante que la versión castellana como ejemplificaremos.

En efecto una traducción literal señalaría: “Soy de Acopía, hace ya cuarenta años que llegué de mi pueblo, mi nombre es Gregorio Condori Mamani”. La distinción resulta fundamental en la medida que el “yo” hablante marca en el enunciado quechua



-conforme a la tradición andina-, en primer lugar su identidad comunitaria, en segundo término su periplo vital como migrante y sólo en tercer lugar su identidad individual. Es visible en la secuencia el grado de importancia que cada una de las unidades del enunciado tiene para el sujeto que habla. Rodrigo Montoya (1987) al analizar el peso de la comunidad en el individuo quechua, subraya esa identidad plural. Un quechua hablante jamás se presentará como persona individual puesto que más importante será su pertenencia a una comunidad, a su Llaqta, entidad que le otorga no sólo nominación social sino que le provee de múltiples formas de endoculturación, permitiéndole actuar eficazmente en su mundo.

La diferencia entre el enunciado quechua de Gregorio Condori y la versión castellana del libro no es insólita. Ejemplifica en rigor uno de los marcados problemas de traductibilidad entre dos culturas, la quechua y la criolla occidental que obedecen, en última instancia, a distintas visiones del mundo.

Este problema en verdad no es nuevo. El conflicto lingüístico tuvo su bautismo literalmente de fuego, en el encuentro trágico de Cajamarca y no sólo con la celada de Pizarro sino, para nuestro caso, en la celada que suponía el uso de la "sagrada escritura" en manos del cura (del letrado) Valverde².

2. Esta lectura, desde la perspectiva que discutimos, ha sido propuesta por Antonio Cornejo Polar(1994, 27) al poner de relieve el choque entre la oralidad, formalizada "por la voz suprema del inca" y la escritura "encarnada en el libro de Occidente, la Biblia".



El conflicto entre oralidad y escritura ha sido desde entonces permanente en nuestro país. Pero supuso también mecanismos de interacción, de tránsito intercultural generándose mediaciones que desde la escritura en quechua incorporaban textos provenientes de la oralidad, como ocurre en el teatro quechua colonial, particularmente en el Usca Páucar que más adelante estudiaremos, flexionando los significantes con la finalidad de introducir en ellos nuevos significados o igualmente produciéndose comportamientos inversos.

Ciertamente esta circunstancia, tanto diglósica como bicultural, generó en la cultura andina comportamientos varios diseñando respuestas que circularon desde las formas aculturadas hasta aquellas disyuntivas y transculturales, sin que, al mismo tiempo, se dejara de producir textos míticos explicativos de ese “mundo al revés”, en que se convirtió la realidad indígena. Tal es el caso del mito de Inkari enfrentado a Españarri, en las versiones estudiadas por Ortiz Rescaniere (1973), en los relatos de pishitacos y sacaojos que analiza Ansión (1987; 1989), en los propios relatos míticos que se narran en la *Autobiografía de Gregorio Condori* y en *Kay Pacha* (Gow y Condori 1976), sólo por citar textos que entran en el campo de la literatura quechua.

Ante la presión y el dominio de la cultura hegemónica hispano-criolla, el mundo indígena elaboró formas de resistencia en todos los órdenes de su vida práctica y simbólica. Desde aquellas que significaron un “grado cero”, en tanto que supusieron la pérdida de la propia tradición para incorporarse, en términos de dependencia imitativa al campo de la hegemonía y que aquí denominamos aculturación. Proceso este en rigor teórico debido a las mixturas diversas que en su interior se producen. La sabiduría popular ha bautizado con una palabra exacta: “huachafería” este tipo de comportamiento aculturado.



Un nivel más visible de respuesta, que estuvo condenada al fracaso, es aquella que podemos denominar "resistencia militar", movimientos indígenas acompañados de formas verbales que la historiografía ha registrado a lo largo de los siglos, desde la llamada "reconquista" de los incas de Vilcabamba y que generara para el discurso andino la crónica de Titu Cusi Yupanqui (1973), pasando por los movimientos milenaristas de los siglos XVI y XVII estudiados por Curatola (1977), el levantamiento de Túpac Amaru en el siglo XVIII, hasta los movimientos campesinos de los siglos XIX y XX, que produjeron además una ingente documentación que no ha sido suficientemente investigada, constituyendo este campo un verdadero reto para el estudio histórico del discurso quechua.³

Para los efectos de este trabajo, nos interesa sobre todo un tercer nivel de resistencia, más sutil y elaborada, que de manera global denominamos "formas de la disyunción". Entendemos por disyunción, siguiendo los planteamientos de Francisco Stastny (1981) a la continuidad y supervivencia de significados simbólicos prehispánicos pero revestidos de un significante o un estilo occidental.

En este amplio campo en el que se producen los mecanismos transculturales, definidos por Angel Rama (1985), como un proceso complejo que abarca desde una parcial aculturación para incorporar formas externas que al inscribirse en el tejido cultural se modifican hasta adquirir una nueva flexión significativa, nos encontramos con una enorme variedad de formas materiales y textuales que al insertarse a la cultura quechua transformaron su significado original. El violín y el arpa indígenas se utilizan en situaciones de oralidad no necesariamente rituales; la Virgen María

3. Para una cronología sociocultural del pueblo andino véase el Cuadro elaborado por Edmundo Bendezú (1980, 389-437).



que incorporó en su campo semántico a la milenaria Pacha Mama; la cruz de viajero que se introdujo en el túmulo de piedras llamado Apacheta⁴, erigido por el viajero indígena en las abras del camino advocando a sus Apus o dioses montaña transformando la cruz andina en una suerte de antena temporal relacionada con el pasado y el futuro, son ejemplos de estos procesos disyuntivos.

Naturalmente en la literatura quechua se produjo la incorporación de significantes, esto es, de formas retóricas introduciéndose en ellos significados indígenas. Nuestra investigación se propone, por un lado, desarrollar conceptos explicativos que puedan ser de utilidad en el abordaje del arte verbal andino; en un segundo nivel nos propondremos el estudio de textos quechuas específicos, entre ellos el *Usca Paucar*, intentando demostrar su carácter fronterizo entre dos culturas y los mecanismos de disyunción que en su interior se producen. Hemos elegido esta obra del teatro colonial por evidenciar la problemática hasta aquí señalada, y por la parquedad en su estudio. Nuestra indagación bibliográfica tan sólo ha detectado los trabajos parciales de tres estudiosos: Teodoro Menešes (1951), el traductor más confiable y moderno del *Usca Paucar*; Raquel Chang-Rodríguez, que dedica un capítulo a este texto en su libro *El discurso disidente* (1991); y el peruanista francés, erudito en la lengua quechua sureña y colonial, César Itier (1995), que al estudiar el *Pobre más rico* hace extensiva su reflexión a nuestro texto.

4. En su *Instrucción para descubrir todas las huacas del Píru y sus camayos y haciendas*, (texto de fines del siglo XVI), el padre Cristóbal de Albornoz advierte la importancia que tienen las Apachetas en el sistema religioso indígena disponiendo su destrucción. (cf. Duviols 1984: 169-222).



Esperamos incentivar con nuestro esfuerzo la problematización y el conocimiento crítico de este campo del discurso nacional insuficientemente estudiado.

2. Enfoque y limitaciones

Según señala la sabiduría popular, el lenguaje es tan antiguo como el hombre. Los estudios contemporáneos no han hecho más que comprobarlo, al resaltar la estrecha vinculación entre cultura y lengua. Pero, este lenguaje en el seno de la vida social se manifiesta esencialmente como un hablar.

Todo hablar no existe en abstracto o fuera de la vida social, de ahí que la comprobación principal del carácter cultural del lenguaje humano sea el que -como hablar- siempre esté orientado hacia la comunicación. Hablar es siempre un hablar con otro.

Este rasgo diferencia el lenguaje de otras actividades expresivas humanas. "La orientación de la palabra hacia el destinatario tiene muchísima importancia. En realidad, el habla es un acto de dos caras. Está tan determinada por quien la emite como por aquel para quien es emitida." (Miranda 1992)

En sociedades que no conocen la escritura, como el mundo andino prehispánico, fundado culturalmente en la transmisión oral, lo característico de sus mecanismos comunicativos, del intercambio de mensajes entre sus miembros es lo que se denomina la copresencia de los interlocutores (Emisor y Receptor).

Lo indicado nos permite definir un factor diferencial esencial entre las sociedades con y sin escritura, de acuerdo a sus respectivas tecnologías de la palabra. Nos referimos a la llamada situación comunicativa o situación de discurso.



Ducrot-Todorov (1986, 375) la definen así:

“Se llama situación de discurso el conjunto de circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral). Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno se hace del otro (e inclusive la representación que cada uno posee de lo que el otro piensa de él), los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación (sobre todo las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores y los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación)”.

La escritura, como tecnología comunicativa, establece la necesidad de configurar en el interior del propio discurso o enunciado su situación comunicativa. Esto marca la tremenda diferencia entre las sociedades ágrafas y no ágrafas, hasta el punto de hacer pertinente la observación de Walter Ong (1987) en términos del contraste entre “modos orales y escritos de pensamiento”.

En las culturas de una oralidad primaria, es decir, sin ningún contacto con la escritura, la situación comunicativa o de discurso, también llamada contexto, a partir de la copresencia de los interlocutores hace pertinente y válido el empleo de diversos códigos complementarios en la comunicación humana (gestos, entonación, vestimenta, ambiente, etc.), que simplemente no ingresan en el texto escrito.

En otras palabras, cuando es la palabra escrita e impresa la base técnica de la comunicación en la sociedad, la necesidad de interiorizar su contexto o situación comunicativa en cada emisión implica una radical transformación de los modos de ser de la cultura.

Los mecanismos de enunciación, es decir, los procedimientos para emitir los



mensajes no son visibles como en el hablar, ni aparecen en la interiorización propia de la escritura, salvo como marcas o huellas en el enunciado. Por ello, “la escritura, consignación de la palabra en el espacio, extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente; da una nueva estructura al pensamiento” (Ong: 1987, 17).

Toda o gran parte de la producción textual andina, luego de la invasión española, se verá afectada por este conflicto básico. La llamada conquista fue principalmente un conflicto, donde una de las partes obtuvo ventaja por el desconcierto comunicativo de la otra.

Los estudios recientes, especialmente los trabajos como los de Martín Lienhard(1992), giran en torno a esta “situación de oralidad” que, luego de siglos de resistencia, intenta tomarse su revancha en el terreno de la propia institucionalidad de la escritura: la literatura.

3. Organización del trabajo

Hemos dividido nuestro trabajo de la siguiente manera: el capítulo siguiente (“El problema del discurso quechua”), se presenta como un intento de marca conceptual para el abordaje de la problemática señalada. Los dos capítulos posteriores (“¿Traductibilidad cultural?: el caso del Usca Páucar” y “Relato andino y tradición oral”), intentan avanzar en la aplicación de los conceptos desarrollados y arriesgar una interpretación textual.

4. Agradecimientos

En un mundo cuya globalización implica el pleno dominio de la escritura en sus diversas formas semióticas, ¿qué utilidad puede tener un trabajo cuyo intento radica



en el tratamiento de la tradición andina en sus prácticas textuales, que no son sino la expresión de un modo de leer la realidad? ¿Lectura que además emerge desde la oralidad por más que en su decurso histórico estas se haya apropiado de la escritura sin renunciar a su distinción cultural?

Hemos querido responder a esta cuestión subrayando la importancia del universo quechua en la configuración del imaginario nacional, importancia ahora insoslayable tanto por su fundamental aporte al corpus de la literatura peruana y su urgente tratamiento crítico, como por el hecho de que el universo andino define, en rigor, nuestra personalidad en tanto nación.

No es esta la única razón. La presencia de fronteras culturales en nuestro país, su arduo tránsito por medio de la construcción de forjas de pasaje que en última instancia nos hablan de las vías posibles entre oralidad y escritura constituyen una rica experiencia que secularmente atravesó el mundo andino. Experiencia histórica que acaso tenga mucho que aportar a la "aldea global" que no ha resuelto el grave problema de la comunicación intercultural.

Nuestro trabajo, todavía parcial y aproximativo, es tributario de muchos aportes de amigos y profesores como Jorge Manco y Wilfredo Kapsoli, con quienes compartí reflexiones y dudas; mi agradecimiento a ellos así como a los profesores de literatura de la Universidad de San Marcos. De manera particular quisiera expresar mi mayor reconocimiento al profesor Miguel Angel Huamán, asesor de esta tesis, por su generoso invaluable apoyo.





2. 1 Hacia la elaboración de un marco comprensivo

El debate sobre la literatura peruana, entre Mariátegui y Riva-Agüero principalmente⁵, con la participación de muchos otros intelectuales de comienzos de siglo, sirvió para relativizar de manera práctica la representatividad del corpus literario nacional.

Este corpus, es decir el conjunto de obras o textos existentes en nuestra tradición literaria, había sido considerado con criterios reduccionistas, que determinaba su configuración de manera homogénea a base de consideraciones ideológicas de uno u otro de los plurales actores sociales.

Así, cada una de las posturas involucradas en el debate pretendía legitimar una visión del corpus literario -y por ende de nuestra cultura y sociedad-, que lo reducía a uno de sus múltiples componentes que oscilaban entre lo español -defendido por Riva-Agüero- y lo indio -representado entre otros por L.A. Sánchez.(Cornejo 1989)

El sentido de la profunda crítica de Mariátegui, poco comprendido en esos años y acallado después durante décadas, cuestionó radicalmente dicho reduccionismo, posibilitando la relativización de las posturas homogéneas. Pese a que elevó su voz

5. Sobre el tema véase el estudio de A. Cornejo Polar(1989).



en dicho proceso, de ahí la acepción jurídica que daba al término en sus célebres *Siete ensayos*, se siguió evaluando nuestra literatura sólo a partir de un limitado conjunto de obras.

Esta mirada homogénea, no conflictiva y parcial llegó a lo sumo a plantearse, como es el caso de Sánchez, una ampliación aditiva del corpus literario peruano, incorporando lo indígena en un remoto y cancelado pasado prehispánico.

El debate de esos años, teórico en última instancia, no solucionó, sin embargo, el desfase entre la reflexión crítica y la realidad de las obras existentes. La producción de obras continuó su marcha y al propio corpus se incorporan, paralelamente al debate teórico, notables muestras de textos que no tenían cabida en los marcos comprensivos vigentes.

Será recién con la crítica de los años setenta cuando, retomando a Mariátegui, se discuta nuevamente la naturaleza y legitimidad del corpus literario. Buena parte de los trabajos críticos del periodo están marcados por un tácito debate en torno a la necesidad de ampliar el canon oficial de la literatura peruana, en la medida que los textos y obras de los sistemas subordinados (básicamente provenientes de sistemas en lenguas indígenas y popular), eran y son tan numerosos que resulta imposible no intentar incorporarlos vía el conocimiento a nuestra institucionalidad.

Sin embargo, durante los últimos años resulta notorio que pese a que todos reconocen la necesidad de ampliar el corpus de nuestra literatura peruana e incorporar al canon oficial -es decir, al repertorio que maneja la educación-, a muchas obras marginales, esto no se ha producido todavía.

La razón principal es que la verdadera ampliación del corpus se realiza a través



de los estudios literarios, pues serán la teoría, la historia y la crítica quienes al arriesgar o postular nuevos marcos comprensivos logren comprender dichas obras, produciéndose por ello su inclusión en el conocimiento institucionalizado de nuestra nación o canon oficial. Es decir, el corpus se amplía a través del canon, y este en última instancia es responsabilidad de los estudios literarios. De ahí que sea la teoría literaria, como disciplina abarcadora, la que configure o construya la literatura.

Los estudios literarios, o la crítica para decirlo en términos generales, se ha dedicado recientemente a plantear la necesidad de estudiar las obras marginales, heterogéneas o de sistemas subalternos, pero no ha dado el paso de la reflexión sobre cómo estudiarlas al del estudio objetivo y sistemático. Es decir, no ha arriesgado interpretaciones o análisis que de hecho incorporen dichas obras al canon, logrando la ampliación del corpus de nuestra literatura efectivamente.

Salvo algunas excepciones, en las que podemos incluir algunos recientes y valiosos trabajos⁶, la tarea aún persiste, especialmente en lo que atañe al sistema de la literatura en lenguas indígenas y a la llamada tradición oral andina. Las numerosas recopilaciones, antologías e incluso la existencia de expresiones sincréticas, transculturales y deconstructivas que muestran cómo dicho sistema afecta e interactúa con el sistema ilustrado dominante, todo ello nos exige el intentar lecturas concretas. Pasar del dicho al hecho. Esa es la perspectiva que anima este estudio.

6. Cf. Huamán, Miguel Angel: *Fronteras de la escritura* (1994).



2.2 Una mirada al proceso

Si bien la urgencia de emprender recopilaciones de diverso orden semiótico había sido desarrollada especialmente en los dos primeros siglos de la Colonia, estas se caracterizaban por un signo específico de doble vertiente: la necesidad de organizar el control social y la proyección evangelizadora en pugna con la religiosidad indígena.

En última instancia, el sentido de este catastro discursivo, visible en los textos de Cristóbal de Albornoz y su instrucción para detectar rituales y descubrir (combatir) la adoración de las huacas, o el registro hecho por los cronistas sobre las costumbres, la economía o las formas de estructuración social se centraba en un único objetivo: modificar el orden andino para adecuarlo a las necesidades ideológicas y económicas de la metrópoli.

Este signo mayor cambiará muy entrada la República con un nuevo paradigma: la paulatina toma de conciencia de la importancia de la cultura quechua para la constitución de nuestra imagen como nación moderna.

Si bien González Prada (1966) en las últimas décadas del siglo XIX había alertado sobre la significación e importancia del universo andino para la integración nacional, el debate cobrará particular relieve, como ya se ha señalado, recién en el presente siglo.

Es durante el siglo XX y en un proceso cada vez más insistente que se producirán las recopilaciones de textos quechuas. El objetivo es en este caso distinto. Se trata de dar cuenta de la producción textual de una cultura que en sus mecanismos de continuidad y de resistencia, en sus formas de migración social y cultural, fue invadiendo los espacios privativos de la ciudad y de las letras.



En otros términos, si en la segunda década de este siglo Mariátegui(1928/1968), eficaz lector de González Prada, podía plantear el problema del indio en sus diversas aristas, éste en las siguientes décadas y particularmente a partir del cincuenta, se iría transformando de problema en constatación, en realidad palpable.

El corpus de la literatura hegemónica, que correlativamente se ampliaría con la presencia de recopilaciones, habría de requerir de nuevas hipótesis y lecturas críticas, cuyos presupuestos teóricos debieran aclararse en los propios mecanismos que dan soporte a la producción textual quechua.

Un recuento somero del corpus propiamente andino de este siglo, esto es de aquellos libros publicados en edición bilingüe quechua-castellano, no puede dejar de mencionar la recopilación realizada por Adolfo Vienrich (1867-1908) quien en 1906 publicó *Azucenas quechuas* y *Apólogos quechuas* dando cuenta de un pequeño muestrario de canciones y relatos típicos del pueblo tarneño.

Por cierto, entre las décadas del 40 al 60 destacan las figuras de Efraín Morote Best y José María Arguedas, cuyos trabajos de recopilación y traducción de mitos, leyendas, cuentos y poesía oral del sur andino son imprescindibles para el conocimiento del arte verbal quechua.

A fines de 1980 el Instituto Bartolomé de las Casas publicó una selección de textos realizada por Efraín Morote Best titulándolo *Las aldeas sumergidas*(1989). No se trata este texto sólo de recopilación de la tradición oral; el autor, gran conocedor de la cultura andina y premunido de una formación teórica, humanística, realiza desde la antropología y el folklore enfoques críticos buscando dar cuenta del significado de los textos, así como proponiendo un sistema ordenador de los mismos.



José María Arguedas, reconocido como uno de los autores fundamentales del Perú contemporáneo, no sólo realizó traducciones de la tradición oral de Huarochiri recogidas por Francisco de Avila (1966), sino que interesado en la producción contemporánea publicó libros sobre poesías y relatos quechuas, tales como *Canto quechua*, en 1938; *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, en 1949; *El mito de Inkari*, en 1956; *Cuentos religiosos-mágicos quechuas de Lucanamarca*, 1960-61.

Otro destacadísimo conocedor del mundo andino, el padre José A. Lira, dio a conocer diversos relatos que recogiera en Marangani, Cusco, contados principalmente por doña Carmen Taripha; uno de ellos destaca por su amplitud, su fuerza expresiva y su carácter de incorporación de un texto originalmente europeo hacia el sistema expresivo andino: *Tutupaka Ilaqta* (1990).

Sergio Quijada Jara, publicó sus *Canciones de ganado y pastores* (1957), centrándose en la producción verbal asociada a los rituales ganaderos de la zona del Mantaro y áreas aledañas. Más recientemente, Rodrigo, Luis y Edwin Montoya (1987), publicaron: *La sangre de los cerros* conteniendo más de trescientas canciones en versión bilingüe. La importancia de este libro radica en la propuesta de organización regional de los textos, avanzando con ello hacia la estructuración de un mapa discursivo indígena y mestizo.

Cabe destacar también, las recopilaciones de cuentos cusqueños realizadas por Johnny Payne (1984). Julio Noriega, a su vez, ha publicado una extensa recopilación de Poesía quechua escrita en el Perú (1993), en los últimos cincuenta años. El Centro Bartolomé de las Casas, asimismo, ha propiciado la publicación de dos recopilaciones testimoniales indígenas, realizadas por Víctor Valderrama y Carmen Escalante: *Autobiografía de Gregorio Condori* y *Nosotros los humanos*. También dicho centro publicó el libro de Bernabé Condori y Rosalind Gow: *Kay Pacha* (1976).



Debemos advertir en esta brevísima mención de textos quechuas, parcial y apenas indicadora de un muestrario más amplio, que nos ha guiado un criterio específico: se trata de textos bilingües en los que es posible detectar los problemas de traducción y las dificultades en la traductibilidad cuando el poema o el relato aluden a formas cognitivas indígenas. Sin duda alguna, el corpus verbal andino resulta ahora vasto y complicado, y este además se ha ido registrando no sólo en forma de libro, sea en versión bilingüe o únicamente en castellano; hay también otros soportes materiales como la grabación fonográfica o videográfica cuyo tratamiento concreto resulta inabordable para los efectos de este trabajo. Consideramos, no obstante, que dadas su sustancia verbal y cultural alguno de nuestros planteamientos teóricos pueden servir de base para su investigación.

En principio, toda recopilación que pasa a la escritura se enfrenta a la problemática propia de la oralidad. Un mismo texto poético o narrativo no se vuelve a actualizar de la misma manera, su naturaleza cambiante depende de la competencia verbal del emisor, del auditorio que puede intervenir en el proceso de enunciación, de las circunstancias contextuales, esto es, de la situación de oralidad que soporta y da sentido general a la emisión textual. Pero, además, en el caso de las canciones que se registran como poesía éstas se modifican, se recrean o vuelven a producirse nuevos textos en el marco de una festividad específica, como ocurre por ejemplo durante la marcación de ganado que cada año reedita “nuevas” canciones, a partir de determinados núcleos sémicos, o durante la festividad de los carnavales en la que se producen canciones asociadas con la fertilidad de la tierra, del ganado, de los seres humanos; textos en los que el mundo viviente queda precisamente carnavalizado dando paso a la risa, la ironía, la imitación gestual y verbal de las diversas jerarquías y componentes de la comunidad.



Algo semejante ocurre también con los relatos. Estos se adecúan siempre a la situación de oralidad específica. En consecuencia toda recopilación resulta siempre una aproximación, en la medida en que la letra fija un discurso centralmente móvil.

2.3 Los problemas de la traducción

A lo antes indicado debe agregarse otro elemento, ahora desde la perspectiva de la escritura. El que atañe a los problemas de la traducción. Un lector competente en quechua y castellano apreciará la discordancia, a veces enorme, entre uno y otro texto. Así por ejemplo la traducción castellana realizada por Vienrich en su Apólogo quechua, resulta del todo extemporánea frente a la frescura verbal visible en el texto indígena. Bastará un párrafo del cuento "La cuculí agradecida" elegido al azar:

"La pobre criatura con la faz amoratada, vultuosa la cara, cárdenos los labios de asfíxia, dejaba escapar roncós estertores que partían de un pecho anheloso pugnando desesperado por rechazar la sofocadora opresión". (Vienrich 1906, 67)

Si bien el texto quechua describe la angustia de un muchacho que con el rostro enrojecido por el esfuerzo trata de respirar rechazando a su hermano, ni la adjetivación, ni la extensión de las frases, ni la elección de los términos usados en la versión castellana concuerdan con el lenguaje popular y el ritmo de la descripción quechua. Veamos:

"Huaecha huamralaja pukay pukaishi jacasha, jamarin nacaipa huaujimpa jonjornin shumirayaptin".

"El pobre muchacho estaba enrojecido (asfíxiándose), cuando, como para degollarle, la rodilla de su hermano le apretaba (el cuello)".

Versión muestra



La diferencia entre la versión literal y la “literaria”, es pues total. No se trata solamente de términos que no aparecen en el original y que han sido añadidos para dar sabor y atmósfera al lector en castellano, o de la eliminación en nuestro ejemplo del personaje “hermano” que trata de asfixiar al menor a quien sorprende durmiendo, eliminación que anula el sentido de la situación narrativa, por mucho que en párrafos anteriores se haya presentado a este personaje agresor.

El caso además involucra una lectura distinta en castellano. El asesinato filial se remite, en la cultura occidental al referente bíblico Caín y Abel, tensión entre dos soledades que se resuelve en la figura patriarcal de la divinidad sancionadora. La “lectura” quechua supone otra infracción, la de la reciprocidad en el interior de la familia matrilocal, esto es la ruptura de una norma que articula la unidad familiar y, en consecuencia, ataca a los más caros valores de la comunidad⁷. Son énfasis distintos: en uno individual, en otro colectivo. Pero el resultado marca, claramente, la presencia de un abismo entre dos recepciones.

Aunque el ejemplo evidencie la necesidad de emprender una nueva traducción de los textos recopilados por Vienrich, cuya importancia para el estudio contemporáneo del arte verbal quechua aquí no se discute, el caso no es singular. El mismo distanciamiento se produce en tantos otros textos traducidos cuando tenemos la oportunidad de confrontarlos con su original.

Citaremos dos ejemplos que ilustran la antigüedad de esta problemática. En el capítulo 27, libro segundo de sus *Comentario Reales de los Incas* (1609/1991), el Inca Garcilaso transcribe la siguiente canción:



Cailla llapi	Al cantico
Puñunqi	Dormirás
Chaupi tuta	Medianoche
Samusac.	Yo vendré.

El término Cailla llapi es traducible literalmente por “aquicito”; en este sentido es pertinente el sufijo diminutivo, apreciativo /ico/: “al cantico”, usual en la época del inca mestizo y todavía persistente en el castellano regional (Candico, diminutivo de Candelario; arbolico de árbol; cosica de cosa, etc.). La transformación en el tiempo de este diminutivo produjo otra lectura, confundándose el adverbio de lugar “al canto”, por la forma sustantivada “cántico”, como figura en la edición de Basadre (1938), que sirviera de base a otras ediciones, incluyéndose en el caso a textos escolares, pasándose de su acento de asedio erótico directo a la resonancia de un himno religioso simbólico. Dos lecturas diametralmente opuestas, en el mismo sistema lingüístico, que una vez más subraya el abismo que se produce cuando el canon literario preside -aplasta-, a la materia textual.

Una variante de este mismo conflicto comunicativo ocurre cuando Guamán Poma de Ayala, al transcribir un harahui festivo, de gruesa intención sexual apunta: “Maytachi cayta misacurisac, ciquisapacta”. Basadre (1938), traduce: “yo no sé

7. La reciprocidad como uno de los elementos centrales de la dinámica comunitaria aparece no sólo en el orden práctico sino también en el discurso ficcional andino, relacionándose con las normas éticas cuya observancia o infracción desencadena la actuación de los personajes. Para un tratamiento puntual sobre las modalidades de la reciprocidad véase Alberti y Mayer: Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos(1974).



cómo ganar a la de gran trasero”. Teodoro Meneses arriesga: “en dónde será que a esta me la ganaré/ a la que tiene abultadas posaderas”, cuando el texto sin mayor sutileza y literalmente dice: “dónde me ganaré a esta culona” (Dammert 1986, 30).

Es obvio que toda traducción comporta una versión, un “nuevo” texto, inevitable en su diferencia cuando se trata de dos culturas animadas por distintas lógicas en su percepción de la realidad. Pero en este caso específico el problema es otro: concierne al canon literario y su retórica, a la norma lingüística que el traductor asume en el momento de su versión.

Se trata pues de una manipulación ideológica -aunque guiada acaso por la mayor voluntad informativa- que altera no sólo el sistema de la lengua original sino también el de sus valores, yugulando o reprimiendo el texto quechua en sus formas directas de representación, en su lenguaje popular, en su bagaje lexical, en sus pulsiones disyuntivas metaforizando un repertorio textual que el original no usa.

La presión de una preceptiva “literaria” culta, cuyos modelos obedecen a corrientes literarias que se transforman en el interior del universo discursivo y en relación con el cambio social y tecnológico es tanto más notoria cuanto mayor sea la adscripción del traductor al canon en vigencia. Tal manipulación implica, una vez más, la distancia entre la voz y la letra, ambas a su vez integradas en sus propios circuitos dinámicos.

Sólo en las últimas décadas, especialmente desde el magisterio arguediano en este campo, las traducciones se han abierto hacia un castellano híbrido de raigambre popular, en cuyos vocablos y giros es perceptible la convivencia y los tránsitos entre las fronteras lingüísticas y culturales. Pensamos que esta nueva perspectiva, alejada de los riesgos lingüísticos supuestamente realista en que cayera el



indigenismo, en cuyo discurso el runa en última instancia no hablaba ni quechua ni castellano sino un lenguaje imaginario, con "sabor local", habrá de permitir la revisión del corpus de la literatura quechua.

2.4 Cosmovisión y traductibilidad

No es este el único campo en el que las traducciones evidencian su carácter provisional y sus fracturas. Un ámbito más complejo es el relacionado con la cosmovisión indígena, con su sistema de valores, con aquellas nociones que atañen a las relaciones intersociales, a las maneras de representar la historia y la realidad inmediata. En este caso nos encontramos más bien con la cuestión de la traductibilidad intercultural y la necesidad desde la operación crítica de acuñar términos que puedan dar cuenta de los núcleos culturales que dan sentido al texto.

A manera de ejercicio demostrativo de la complejidad en el tránsito discursivo intercultural, queremos invertir la secuencia, esta vez traduciendo del castellano al quechua. Nos valdremos de un conocido poema de Octavio Paz "Aquí", que forma parte de su poemario Salamandra (Paz 1972, 35):

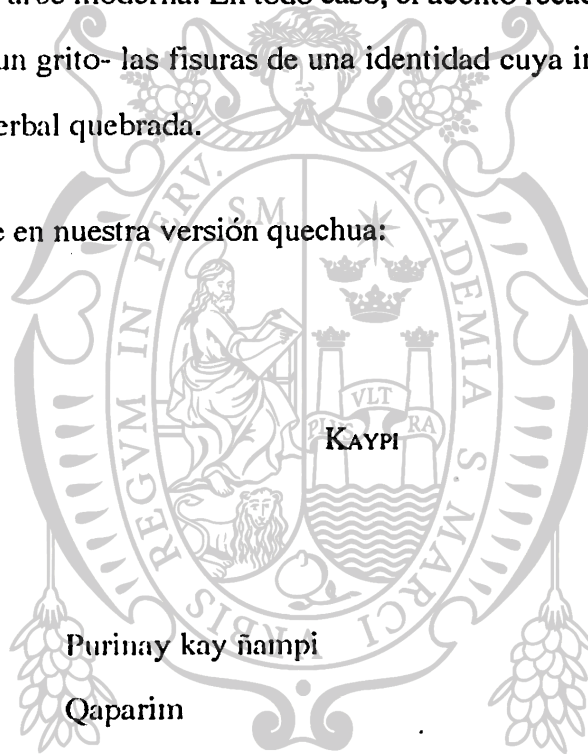
Aquí

Mis pasos en esta calle
Resuenan
En otra calle
Donde
Oigo mis pasos
Pasar en esta calle
Donde
Sólo es real la niebla.



Es muy conocido el aporte de Octavio Paz en la poesía experimental vanguardista latinoamericana. No es el caso señalar los tránsitos de su arte poética, ni las características formales de su amplia temática. Nos importa, si, indicar que en el poema "Aquí", el "yo poético" evidencia un desgarramiento existencial marcado, además, por la forma gráfica en la disposición de los versos. Ruptura que atañe a una identidad y a una realidad divididas, cuyo soporte referencial es tanto la tensión producida por una situación bicultural como por la interacción entre el sujeto y la complejidad laberíntica de la urbe moderna. En todo caso, el acento recae en un "ego" que testimonia -como en un grito- las fisuras de una identidad cuya indefinición se resuelve en la textura verbal quebrada.

Veamos que ocurre en nuestra versión quechua:



Purinay kay ñainpi

Qaparim

Hukpi ñam

Maypim

Uyarini purisqayta

Kay ñainpi rinku

Maypim

Puyu puyu chekaq.



Aquí

Mi caminar en este camino

Grita

En otro camino

Donde

Escucho mi caminar

Yéndose por este camino

Donde

Sólo es verdad la gran nube de abajo.

No hay en quechua término que distinga realidad y verdad. Esta distinción es parte de un largo proceso en la historia del pensamiento occidental. Podemos decir así que en el mundo andino todo es verdad (real): sueños, almas en pena, imaginación o acción son parte de su escenario. Obviamente llulla (mentira) es parte complementaria, no opuesta de su sentido.

“Resonar”, repercutir un sonido, equivale a la voz qapay. Pero esta implica gritar, clamar. Esta extensión de la semántica ocurre también con otros términos como puriy, caminar. El sufijo “na” (purinay) nominaliza al verbo designando la acción de un sujeto de dar pasos. La opción de lectura quechua se concentra, sin embargo, en la forma “caminar”. Puyu es nube. Para designar niebla, neblina, se requiere del uso de un superlativo, que en quechua se logra con la adición del mismo sustantivo. Así, Clemente Perroud en su *Diccionario quechua* (1970) para la oración “ En Lima hay mucha neblina” traduce: “Limapi puyullan puyun”. Nuestra opción de traduc-



ción literal, no literaria, “gran nube de abajo”, equivalente a niebla, radica en que el punto de referencia es el kay pacha (esta tierra), que articula la experiencia vivencial con las oposiciones cosmológicas hanan/urin (arriba/abajo). Es decir, los mecanismos de su percepción son prácticos y concretos, fuertemente metonímicos, antes que abstractos.

Nuestra versión no ha querido separarse del original castellano y, sin embargo, el producto es otro. Resuena en la versión quechua no la quiebra del individuo moderno, su identidad no está en duda, sino la presencia de una fuerza externa -en el marco de su dimensión telúrica-, que lo proyecta a la migración (a un caminar), generando un “locus”, harto tensional: el de sus instalación práctica en un otro ámbito de varias marginaciones: la ciudad, y el de su ubicación como recipientario de una tradición cultural. (Cornejo Polar 1995)

En la lectura quechua se produce entonces la anexión de este texto a una temática muy visible en el corpus andino: la del sujeto caminante, sufriente que adhiere insistentemente a sus raíces. Canciones tradicionales como “Huérfano pajarillo” (“Ayacuchano huérfano pajarillo/ a qué has venido a tierras extrañas”, etc.) o “Coca Quintucha” (“Coca Quintucha, hoja redonda/ Hamsi yachanqui ñuqap vidaita/ kay runa llaqtansi llaqillasqayta”: “Hojita de coca quintu/ sólo tú sabes cómo es mi vida/ mi gran tristeza/ en el pueblo (extraño) de esta gente”) son demostrativas de este rubro temático.

Ya Martín Lienhard al estudiar la última novela de Arguedas se había encontrado con la necesidad de explicitar algunos de estos núcleos utilizados en *Los zorros...*:

“El hecho de que el narrador les atribuya preferentemente sus nombres quechuas, demuestra que se trata de signos del universo quechua andino, difícil o insuficientemente traducibles” (Lienhard 1981, 38)



La observación atinada de Martín Lienhard, válida en tanto observación crítica frente a la traducción como operación, encierra sin embargo concepciones conceptuales mayores. Se torna indispensable volver a remarcar las condiciones de éxito o de recepción cultural de los textos, es decir las mencionadas vinculaciones entre el discurso y su situación comunicativa, como presupuesto básico de lectura de este tipo de obras en el límite de dos lenguas, dos culturas, dos formas de representar el mundo.

Lamentablemente la crítica, marcada sobre manera por una antropología estructural, ha priorizado la lógica del enunciado, obviando la implicancia teórica de la enunciación. Se pone en evidencia la clara condición subsidiaria de la reflexión y las limitaciones en la construcción de una teoría de la enunciación coherente, ante los actuales paradigmas -restrictivos- de los estudios literarios. Este trabajo, y en general lecturas alternativas del corpus de la literatura peruana, propende al desarrollo de esta problemática teórica y pretende rescatar nociones o categorías que puedan ser útiles en ese sentido.

Uno de ellos es la noción de Yawar Mayu (cuya traducción "río de sangre") comporta apenas uno de sus variadísimos sentidos. Violencia, hervor, transformación, pugna entre lo antiguo y lo nuevo, capacidad de resistencia, destino son parte de su campo semántico. Todas estas posibilidades, dice Lienhard, "encuentra en el Yawar Mayu su símbolo, su esencia, su materia" (p. 54).

"No tiene que sorprendernos el hecho de que la práctica de una escritura fundamentalmente distinta esté produciendo sus propios instrumentos de análisis, adecuados a la realidad que pretende captar. Yawar Mayu es una noción que permite no separar los niveles existencial, biológico, sociológico y literario. Yawar Mayu es a la vez el individuo José María Arguedas, un tipo de escritura narrativa, un fenómeno de la naturaleza y su traducción mágica, una constante de la historia andina" (67-68).



Margot Beyersdolff (1986) nos advierte que el texto oral al transformarse en “residuo escrito” pierde su aspecto de uso, de función y de situación y se inscribe, ya como texto escrito en una “metaliteratura” sea como antología, sea como obra de crítica literaria o histórica, como estudio antropológico y otras formas de exégesis que sirven a otros propósitos epistemológicos”.

¿Cómo recopilar sin transformar? ¿Cómo analizar los textos orales desde la escritura?

A este primer problema se añade de inmediato otro que ya ha sido sugerido por Antonio Cornejo Polar (1989), en el que llama la atención sobre la presencia de una tradición oral no sólo en lenguas étnicas sino también en lengua castellana, tal como ocurre en el coplero criollo o en los relatos y cuentos rurales costeños.

De modo que, latente el primer problema, nos encontramos ante la cuestión lingüística y la necesidad de separar a partir del uso de la lengua, dos conjuntos generales que se articulan en el marco de la cultura peruana: las tradiciones vernáculas no castellanas y aquellas tributarias de la lengua hegemónica que participan subsidiariamente de la retórica de la escritura. Quizá no sólo de ella sino de un sistema de pensamiento, de una manera de pensar y vivir la realidad distintas a las formuladas en las lenguas étnicas.

Para evidenciar la complejidad del problema, es preciso plantear la cuestión de las interinfluencias entre escritura y oralidad; por ejemplo, el uso -en los mates burilados o en los tapices de San Pedro de Cajas, en los tejidos y mantos puneños-, de formas que proceden de la escritura y, también, más directamente, en el uso del papel membretado o la aplicación de la escritura misma en los programas y volantes que se imprimen para las festividades andinas, donde la oralidad palpita con fuerza en esa apropiación de la escritura.



Interinfluencia que igualmente aparece en los relatos recopilados por Arguedas, por Lira, por Payne donde nos encontramos con textos de estirpe europea pero que portan una flexión, un sentido andino, explicable por el contacto de casi medio milenio entre dos tradiciones y dos formas de discurso.

Problemática entonces compleja que obliga a establecer un punto de partida, un presupuesto que pueda convertirse en hilo conductor. En principio no se puede, no se debe, so pena de incurrir en la misma situación visible en los cronistas coloniales, abordar la tradición oral desde una mirada externa, a partir de una lectura distinta a la de la propia cultura, en este caso andina, que constituye el soporte que da sentido a sus propios textos. A partir de esta idea de base, es preciso hacer algunas distinciones que puedan orientar todo trabajo de exégesis sobre la literatura quechua.

2.4.1 El tiempo

¿Cómo es el "tiempo andino" respecto del "tiempo occidental"? De manera muy esquemática puede afirmarse que el tiempo moderno se relaciona con una linealidad irreversible, como una secuencia legible en términos de regularidad o anonadamiento existencial, que desemboca en el concepto que denominamos historia. Esta convención tiene poco que ver con la noción andina del tiempo. De hecho, cuando a un runa monolingüe quechua se le pregunta por su edad o por una hora determinada, no puede -ni tiene por qué- responder. Pero sí sabe, cuándo debe llevar la punta del agua para regar las sementeras, cuando es la festividad del santo patrono de la comunidad, cuando debe sembrar o aporcar. Y es que aquí está funcionando otra percepción del tiempo que aparece como insertado con el espacio en el Kay Pacha (mundo de aquí-ahora), que unimisma ambos conceptos.

Aplicando las nociones cosmológicas y duales Hanan y Urin (arriba y abajo),



entidades complementarias y recíprocas, nos encontraríamos con un tiempo-espacio hanan, concebido como secuencia cíclica: tal es el caso de las cinco "edades" que relata el cronista Guamán Poma de Ayala o, en el discurso mítico contemporáneo, con las tres humanidades: la de los soqas, machus o gentiles, la primera humanidad, habitantes de un mundo en penumbra; la de los incas y aún la de los "incas de barba y bigote" y sus respectivos descendientes, pobladores del mundo actual, y la humanidad del futuro imaginados como seres alados. Sucesión producida o que se producirá mediante un Pachacuti, alternancia de contrarios que inaugura una nueva era.

El mundo del pasado, sin embargo, no constituye una cancelación radical sino que puede aparecer en el Kay Pacha en situaciones de ambigüedad uránica: eclipses o momentos de semipenumbra, como ocurre en el atardecer cuando los gentiles pueden operar peligrosamente en el espacio-tiempo del ahora.

De otro lado, en el marco de la dualidad, nos encontraríamos con un espacio-tiempo Urin ya no cíclico sino concebido como eje, como centro o lugar de origen, a partir del cual se desenvuelven las diversas modalidades del espacio-tiempo anual. Esta propuesta, teórica, se basa en los pronósticos que se desarrollan durante el mes de agosto que sintetizaría, como centro, al conjunto de los otros Killa Pacha (lo que conocemos como meses del año).

Nos referimos a la lectura que los chamanes indígenas realizan de las cabañuelas o cabanillas o siete cabrillas, y más precisamente de la constelación de las pléyades durante los días de agosto, cada uno de los cuales se corresponde con un mes a partir del inicio del ciclo de las grandes lluvias desde enero, que se asocia con el 5 de agosto (Cubas 1971). De acuerdo al comportamiento de cada día de agosto se pronostica el "estado" del respectivo mes, operación necesaria para la previsión de las tareas agropecuarias del calendario anual. Es decir, Agosto se constituiría en una



“entidad” espacio-temporal del Kay Pacha que, como un abanico, se despliega hasta tornarse circular, conteniendo a las diversas modalidades del ciclo anual que denominamos meses.

En este marco, las figuras de la tradición oral no son históricas sino más bien paradigmáticas; constituyen arquetipos relacionados con las normas éticas que rigen el comportamiento con el otro, con el Llaqta Masi (compoblano) o con la comunidad. Esto es, que los sucesos del vivir cotidiano se sintetizan y están al servicio de funciones que desarrollan determinados personajes, y que se relacionan por ejemplo con las normas de reciprocidad o con el modo cómo es percibido el grupo que ejerce alguna forma de control sobre el runa.

Cuando en la *Autobiografía de Gregorio...* el emisor nos informa que el paisano San Martín luchó contra los chilenos que intentaban llegar al cusco para apropiarse de sus mujeres o que el paisano Sánchez Cerro estaba haciendo un túnel por debajo de la Pachamama para vencer a los chilenos hasta que la tierra lo devoró; es evidente que en este caso no se trata de personajes históricos, sino más bien de héroes paradigmáticos, que, por un lado, establecen las oposiciones entre el orden y el desorden y por otro, entre lo que corresponde al mundo de arriba (Hanan Pacha) y lo relacionado al mundo de abajo (Uku Pacha).

2.4.2 El kausay

Otro aspecto importante, que igualmente lo enunciaremos de modo esquemático, es la noción de kausay (lo que alienta, lo viviente). Hace algunos años, con paradoja, Pierre Duviols decía que el mundo andino se halla superpoblado. Y a los ojos foráneos ello parecería absurdo pues casi en cualquier ruta de las serranías, se puede estar viajando durante horas sin encontrarse con persona alguna. Sin embargo,



cada zona, cada cerro, cada paraje tiene nombre, tienen ánima, es identificable como entidad viviente. No existe en la tradición oral andina una separación radical, ontológica entre los seres que habitan el mundo y el mundo mismo. Todos ellos participan de una raíz común: el alentar sobre la tierra. Aún en este ámbito la muerte no es una abolición radical. Más allá del rito de pasaje que se realiza en la ceremonia de entierro, pichqay, continúa otra forma de existencia que se desarrolla en el hanan pacha, o en el espacio dominado por los apus donde el comunero continúa, en situación de normalidad, ya no de mundo al revés, trabajando sus tierras.

2.4.3 Dinámica de la oralidad

Otro elemento importante de subrayar es la naturaleza dinámica, apropiatoria de la tradición oral. Sometido el mundo andino a una cultura hegemónica que valora su lectura de la realidad como modelo a seguir, y aún la impone, el mecanismo de subsistencia de sus tradiciones, de su percepción del mundo se establece como hemos dicho, a través de formas disyuntivas, incorporando formas y significantes provenientes del mundo occidental bajo las cuales subsisten significados propios, en algunos casos de raíz milenaria.

Tal es el caso, como lo ha estudiado Francisco Stastny, del torito de Pucará, que se asocia con el culto ganadero anteriormente relacionado con el culto de los camélidos americanos. O también el caso de las antiguas apachetas, túmulos formados por la ofrenda de piedra que depositaba el viajero en el abra del camino pidiendo el amparo de los apus para el buen viaje y mejor retorno y que luego fuera reemplazada por la cruz del viajero. La función de estas cruces continúa siendo la de protección, al igual que las apachetas.

Este aspecto de dinamismo y plasticidad de la tradición oral permite comprender



la incorporación de formas externas -tan visible en el campo del folklore- y su transformación en funciones diferentes, implicadas en esta operación transcultural. Ciertamente los sincretismos, como mecanismo disyuntivo, constituyen una necesidad cultural en tanto que dan cuenta de fenómenos nuevos.

2.5 Raíces de la polifonía

Hay otros dos elementos que no deben descartarse en todo acercamiento a la tradición oral, verbal: a) el carácter polifónico de esta tradición, tanto en sus mecanismos de recepción como de producción, y b) su territorialidad frente a la desterritorialización que significa la escritura.

En el primer aspecto, nos referimos a la constelación de signos que se relacionan con el paisaje, la festividad, la danza y la música, los relatos y canciones que se dan simultáneamente, las más de las veces, cuando se actualiza la oralidad. Polifonía semiótica que se complementa con la creatividad del emisor en relación con su auditorio. Es decir, que el narrador oral, el que canta o cuenta, puede transformar su texto de acuerdo a la participación del receptor o el lugar de su actualización.

Por otro lado, más de un estudioso, William Rowe por ejemplo, ha propuesto el carácter desterritorializado de la escritura a diferencia de la oralidad. No nos estamos refiriendo aquí únicamente al hecho de que la escritura viaja, que puede ser leída por un lector aún no nacido de cualquier parte del mundo. Nos referimos a la escritura en sí misma, cuyo espacio de realización es la propia tradición escrita. En sentido inverso, la oralidad está nutrida de formas discursivas; movimientos, paisajes, olores, voz que se remite específicamente a la circunstancia que narra, se conecta directamente con el mundo concreto donde se actualiza y que, por lo demás, puede cambiar el mismo texto de una festividad a otra.



Ciertamente lo hasta aquí señalado corresponde a una aproximación tentativa, cuyo eventual mérito radica en advertir que para el estudio de la tradición oral es preciso conocer el soporte cultural, los mecanismos de socialización, o sea las maneras de vivir y pensar la realidad del conjunto social andino, como punto de partida para el estudio de sus artes verbales.



CAPITULO TERCERO

¿TRADUCTIBILIDAD CULTURAL?: EL CASO DEL USCA PAUCAR



El Usca Paucar (UP), obra teatral colonial, constituye uno de los múltiples retos a la investigación sobre la producción literaria andina debido particularmente -aunque no únicamente- a la situación heterogénea de sus componentes discursivos, intertextuales y culturales, tanto en lo concerniente a los mecanismos de producción (que involucra la operación transcultural del emisor así como su realización textual), como a la recepción posible de un público cuyo sistema de decodificación se asocia con un conjunto de prácticas que los investigadores, especialmente quienes trabajan en el campo de la etnohistoria, suelen denominar “pensamiento andino” (Millones, Ossio, Rostoworowski, Zuidema, etc.).

En el caso concreto del presente texto a esta situación general debe añadirse otras circunstancias que tornan el problema en muy complejo y arduo. Así, por ejemplo, la cuestión del autor, la filiación del género, la determinación (fijeza) del texto, las relaciones entre el discurso literario y el iconográfico (cf. Chang-Rodríguez 1991) y, de manera específica, el problema de la traducción y la traductibilidad intercultural con las severas dificultades que conlleva tratándose de una obra quechua colonial de la que sólo se conservan copias, amén de la interpretación realizada por el traductor al verterla al castellano.

Teodoro Meneses (1951) el traductor al castellano más “confiable” (intentaremos demostrar las dificultades que concurren en su versión), Raquel Chang-Rodríguez y Jorge Cornejo Polar concuerdan en que el UP -Auto Sacramental se subtitula el propio texto “Del patrocinio de Nuestra Señora Santísima de Copacabana”- fue escrito (para ser representado) en el marco de las estrategias realizadas por los evangelizadores para promover y facilitar el adoctrinamiento de los indígenas en el catolicismo. El autor usa por ello la lengua general de los incas, el quechua; debemos precisar que se trata del quechua sureño, obvio por lo demás



en tanto que la acción dramática tiene como escenario el ámbito cusqueño, con referencias múltiples a la antigua capital imperial, de allí nuestra necesaria utilización del vocabulario del González Holguín ([1608]/1952/1989) aunque eventualmente recurrimos a otros lexicones como el impreso por Antonio Ricardo ([1586] adaptación de Aguilar Paez en 1970) o el contemporáneo para la variante ayacuchana, pero muy rico en información léxica y semántica de Clemente Perroud (1970).

Si bien legible también para la zona ayacucho-chanka (Apurímac, Huancavelica, Ayacucho), los cambios operados en la lengua al paso de los siglos, sujeta además a la presión del castellano, hacen en la actualidad algo dificultosa aunque no ardua la recta comprensión general del texto. Es claro que una minuciosa lectura indagatoria sí presenta problemas severos y acaso -dada la cuestión de la traductibilidad entre dos culturas- ya lo presentaba en la propia época en que se manufacturó el texto.

En razón de las operaciones doctrineras debemos suponer que el drama fue efectivamente representado en diversos escenarios, aunque no existen datos sobre el punto, menos por cuánto tiempo ni aun si sólo en el Cusco o en localidades y comarcas del sur andino. Postulamos que sí, incluso con gran éxito. Y no por la fascinación que debió ejercer -y aún ejerce- el lenguaje literario quechua que utilizan los diversos personajes quechuas de la obra, con el accionar de una retórica proveniente del Siglo de Oro español poco menos que curiosa, llamativa, extraña -lejos estamos aquí de las muestras de poesía "incaica"- que portan los textos de Garcilaso y Guamán Poma-, o la representación de los demonios con insignias de guerreros prehispánicos y su remitencia a la zona yunka selvática (la región de los muertos, como nos lo recuerda Arguedas en varios de sus textos narrativos, por ejemplo Los ríos profundos), o la descripción de las contiendas entre estos demonios y los arcángeles, narrados como choques guerreros entre indígenas al clamor de pututos, tambores,



trompetas, etc.; o el lenguaje pícaro, de gruesa doble intención del criado de Uscá Paucar, Quespillo, que debió producir hilaridad en el público quechua-hablante; o el uso, en el escenario, de bailes y música que ahora llamaríamos “folklórica”, o la aparición milagrosa de la Virgen en medio de un coro de niños y precedida del arcángel salvando el alma del inca pobre y de paso de su mujer y su criado, constituyendo toda la acción dramática una convincente maquinaria ideológica compuesta de bello lenguaje, música y danzas, para un público con oralidad primaria y cuyas operaciones de comprensión debieron ser por lo tanto fuertemente metonímicas.

Aun cuando sólo podemos hacer conjeturas sobre la representación y su recepción conmovedora, el profundo y total enraizamiento del culto mariano actual en los Andes -no hay pueblo andino que no tenga una fiesta a la Virgen y, en muchos casos, estas festividades son absolutamente multitudinarias, como ocurre con la Virgen de Copacabana (Bolivia) o de La Candelaria (Puno) e inclusive la identificación de María con un marcado símbolo indígena: la Pachamama (visible entre otros muchos ejemplos en el texto de Gow y Condori: *Kay Pacha*, 1976)- demuestra la eficacia notable de las estrategias evangelizadoras aunque, claro está, no su completo éxito dada la persistencia de significados indígenas subyaciendo y desarrollándose bajo el manto de las vírgenes.

El UP, así como tantos otros Autos Sacramentales que seguramente sucumbieron al tiempo, debió contribuir para que en la memoria campesina penetrara el culto a la Virgen, a los ángeles, y también el temor al demonio cuya maldad enraizó inclusive en un término quechua matando todo otro significado previo y quedándose él sólo como amo del significante: Supay.

Por lo hasta aquí expuesto resulta clara la pluralidad de la cuestión que aquí enfocamos, así como las diversas dificultades que encierra su tratamiento. Por ello



nos limitaremos a sólo dos aspectos que consideramos evidenciadores de la heterogeneidad involucrada en este tipo de discursos: algunos problemas de traducción que observamos en la versión realizada por Meneses, la más completa y fidedigna hasta la fecha, y los elementos culturales indígenas -cuestión de la traductibilidad- que aparece en el texto y su manipulación por parte del autor.

La problemática del autor y del texto que discutimos en los primeros acápites (ya planteadas por Valcárcel: 1942 y Meneses) nos servirán para situar mejor esta pieza dramática cuyo género específico, acaso disyuntivo, no abordaremos por ahora.

Nuestro objetivo, como hemos reiterado en los capítulos anteriores, consiste en detectar los problemas de tránsito intercultural de un texto que asoma fronterizo e híbrido entre dos culturas, dos idiomas, dos sistemas de valores y, precisamente por ello, con marcada energía para haber operado en el proceso de disyunción religiosa andina.

3.1 El autor

Diversas son las hipótesis sobre el autor del UP. De acuerdo al estudio de Teodoro Meneses, Gabriel Cosío y Clorinda Matto de Turner atribuyeron su paternidad a Juan Espinoza Medrano, El Lunarejo, sin aportar mayores pruebas. Manifestando su acuerdo con el Mons. Juan Antonio Casanova, citado por Vargas Ugarte (1974, 38, nota 40), para quien se trataría de una pieza inferior a los méritos literarios del Lunarejo, Meneses postula que el autor sería Vasco de Contreras Valverde, Dean de la Catedral del Cusco, Gobernador y Vicario General del Obispado y autor de la Relación de la Ciudad del Cusco (1649/1982), graduado en las universidades de San Antonio de Abad y en San Marcos.



Vasco de Contreras residió en el Cusco hasta 1652. Meneses propone que durante su estadía en España se habría familiarizado con el arte dramático del Siglo de Oro, especialmente con el teatro calderoniano cuyos gustos trajo al Perú.

Según su hipótesis el clérigo compuso UP entre 1644 y 1645, años de gran actividad intelectual en la capital incaica. Basándose en las limitaciones ocurridas en 1650, a raíz del terremoto que asoló esa ciudad, propone aquel año como límite para la escritura de la obra. Lamentablemente Meneses no llegó a probar documentalmente su hipótesis.

Luis E. Valcárcel al dar noticias sobre una nueva copia del UP en el "XXVIIº Congreso Internacional de Americanistas" de 1939 (Actas publicadas en 1942), descarta muy razonablemente la autoría atribuida a Espinoza Medrano puesto que la reproducción del UP, ordenada por el cura Facundo Navarro Gamarra hecha a mediados del siglo XIX y propiedad de Valcárcel (copia inédita hasta la fecha) contiene tres piezas teatrales: Usca Paucar, sin mención en la copia del autor; El hijo pródigo y el Robo de Proserpina y sueño de Endimión, estos dos últimos con mención específica en el manuscrito del autor: Juan Espinoza Medrano.

Aduce Valcárcel que el copista debió tener seguridad de autoría de los dos últimos textos, de allí la mención expresa, mas no de la primera, descartándose así ser obra del Lunarejo.

En cambio sugiere nuestro historiador que UP pudiera ser obra del mismo autor de Yauri Titu Inca. El pobre más rico, es decir del licenciado Gabriel de Centeno y Osma, clérigo presbítero, en razón de las "tantas y tan sugestivas analogías entre los dos Autos Sacramentales que no sería extraño que uno solo fuese su autor" (Valcárcel 1942, 72).



En efecto, ambas piezas tienen un argumento muy semejante: la pérdida del poder que detentaban los antepasados incas de los personajes principales, la condición de miseria presente de ambos, el pacto con el diablo para recobrar las riquezas perdidas y, ante la engañosa y frágil felicidad que otorga lo material, la salvación y verdadera bienaventuranza que ofrece la religión católica.

Abona a la hipótesis de Valcárcel de manera harto sugerente el hecho de que la forma nominal Usca Paucar acepta en su campo semántico la traducción metafórica "Un pobre muy rico". Si bien la cuestión del nombre en su polivalencia cultural será desarrollada posteriormente, podemos adelantar teniendo como base los diccionarios de Gonzalez Holguín (inicios del siglo XVII) y Clemenete Perroud (siglo XX) que el término /Usca/ de Uscacuk, alude a una persona muy pobre, literalmente al mendigo, mientras que /Paucar/ además de referirse a un pájaro de vivos colores se asocia con lo fino, con lo precioso y estimado. Por extensión, con lo rico aunque no en un sentido material.

Resulta claro que las analogías entre ambas obras van más allá de sus líneas argumentales, pero ni aún con ello podemos concluir que se trate de un mismo autor. Es más, nos parece dudoso que una sola persona pudiera escribir dos textos con argumentos semejantes para un mismo público, especializado en una lengua y aún en la misma época.

Creemos, esta es nuestra hipótesis, que una es refundición de la otra con intención de actualizar la temática mariana y, especialmente, de evitar la distorsión que los grupos señoriales indígenas o los propios actores, igualmente indígenas, pudieron haber hecho de la versión original.

Shelly y Rojo (1982) indican que las copias tardías de los Autos Sacramentales mexicanos no suponen, en ningún caso, la fecha de la composición ni un afán de



erudición ni una recopilación bibliográfica sino que tendrían como base corregir las representaciones que a lo largo del tiempo -y por la tendencia indígena de “hacer” las piezas a su manera- habrían ido distorsionando el original. Posiblemente ese sea el caso de nuestro texto. De cualquier forma, las copias que quedan de UP son todas procedentes del siglo XIX, aunque por las razones señaladas, su escritura original creemos que pueda situarse en la primera mitad del siglo XVIII, quizá posterior a El pobre más rico, de cuya temática se habría valido otro sacerdote para componer el UP.

3.2 El Texto

Los códices. Resumimos los datos que proporciona principalmente Meneses en su traducción del UP.

Códice de Middendorf: Usca Paucar. Auto Sacramental del Patrocinio de María Señora Nuestra en Copacabana, publicado en Alemania, en 1891. El investigador obtuvo la copia del Dr. Leonardo Villar en Lima. Es de valor dudoso pues indica el estudioso alemán que “contenía bastantes pasajes malogrados que hicieron necesaria algunas alteraciones para obtener un texto comprensible” (cit. de Meneses).

Códice de Markhan: Usca Paucar. Lo obtuvo en el Cusco del Dr. Julián Ochoa en 1853. Menciona pasajes del texto en su libro *The Incas of Peru*, Londres, 1910. Versión castellana de Manuel Beltroy, Lima, 1920. Markham alude a UP pero no llegó a publicarlo.



Códice de Cosío, en tres copias: Usca Paucar Inca. Bajo el Privilegio singular del Auto Sacramental. Son copias reveladas por José Gabriel Cosío en el Cusco, en 1916. Por los datos que aporta el cusqueño, Meneses las considera como copias de menor valor.

Códice Usca Paucar X. Es una copia fragmentaria, publicada en El Tiempo de Lima, el 14 de diciembre de 1924, con presentación y traducción de Julio Pacheco Pro. El presentador no consigna la procedencia de su texto.

Códice de Facundo Navarro: Usca Paucar, del que da noticia Luis E. Valcárcel, su poseedor. El historiador no publicó ni mostró el códice.

Todos estos textos tienen en común el hecho de que o no se han encontrado sus copias originales o hasta la fecha no son posibles de consultar. En todos los casos, sólo se cuenta con menciones indirectas de ellos.

Códice de Sahuaraura. El texto del UP se hallaba inserto entre otros manuscritos documentales de la Colección Literatura Incásica de Justo Apu Sahuaraura Inca. La fecha de esta copia es de 1838.

El manuscrito fue salvado del incendio que asoló la Biblioteca Nacional en 1942 y reincorporado a los fondos bibliográficos por Ella Dumbar Temple en 1944. Se desconoce las circunstancias de su adquisición y su anterior existencia, aunque Dumbar Temple había hecho referencia a la Colección en 1937.

Meneses lo considera como muy superior a los códices anteriormente citados, excepto el de Facundo Navarro (Valcárcel) por no conocerlo. Indica que se trata de una copia hecha a doble columna, de 32 páginas en papel de carta corriente. Abarca de la página 139 a 170 de la Colección de Sahuaraura. Consta de 1760 versos divi-



didados en tres jornadas o actos, "Hay acotaciones con indicación de salidas y entradas de actores, pero no lleva numeración de escenas" (Meneses, p. 7). Está fechada la copia el 4 de setiembre de 1838.

Este es el códice que traduce Meneses, recomponiendo algunos vacíos con el cotejo del de Middendorf y cuya edición utilizamos en el presente estudio.

Tomando como base el artículo de Dumbar Temple: "Un linaje incaico durante la dominación española. Los Sahuaraura" (1949) Meneses hace una reseña de la biografía de Sahuaraura, algunos de cuyos datos nos parece útil consignar. Justo Apu Sahuaraura Ramos Titu Atauchi, de muy visible linaje incaico (recordemos que Titu Atauchi fue uno de los hijos de Atahualpa), nació hacia 1775. Fue sacerdote. Participó en la rebelión del kuraka Mateo Pumacahua. Hacia 1838 hizo una colección de documentos que tituló Literatura Incásica en la que aparece tanto el UP como otro códice famoso: El Ollantay. Murió después de 1853.

Hemos hecho referencia al Dr. Sahuaraura Inca (como también firmaba) puesto que él participa -junto con todos los otros poseedores de copias- de un rasgo común: su condición sacerdotal, al que, en su caso, se añade su estirpe señorial. Teniendo en cuenta que durante la Colonia el dramaturgo debía correr con los costos de producción, nos resulta lógico que los códices fueran detentados por sacerdotes, quienes ocupaban un espacio social con capacidad económica y con interés como para llevar a cabo una puesta en escena, cosa aún más visible en el caso de la familia Sahuaraura en la medida que los kuracas y los descendientes del linaje imperial se hallaban exentos de pagar tributos.

Si por un lado no resulta casual que las copias (la casi totalidad de ellas son de procedencia cusqueña) las poseyeran los sacerdotes (clase ilustrada con capacidad



para operar ideológicamente), de otro lado es explicable que el o los productores-financistas de la obra asumieran naturalmente el derecho de su posesión independientemente de quien fuera el autor. Este sería el caso de los linajes incaicos que durante la Colonia estuvieron relacionados con el poder eclesiástico. (Como mera hipótesis de trabajo pensamos que puede haber algún paralelismo entre la estirpe de los Sahuaraura y de los Choquehuanca, otro conocido linaje incaico con duración colonial y republicana pero enclavados en Azángaro, en el Collasuyo. Acaso la elaboración y entrega de la Colección de don Justo Apu al poder central -quizás en el marco de la Confederación Peruano-Boliviana de Santa Cruz cuya campaña debió haber tenido resonancias de un nuevo orden a partir del universo andino- y que posteriormente llegara -como despojo de guerra- a la Biblioteca Nacional no fuera sino una respuesta, en el marco de un tinkuy, de una competencia, al discurso de Choquehuanca encomiando, una década atrás, a Bolívar).

En todo caso, puede decirse que UP goza del penoso privilegio, al igual que los otros textos coloniales quechuas, de su publicación extremadamente tardía debido no sólo a que fueron escritos para ser representados sino en razón de que su interés y su ámbito de acción se circunscribe al sector quechuhablante, cuya marginación de la "ciudad letrada" se fue haciendo más ostensible durante la consolidación definitiva del Perú colonial. Ello explica la presencia de copias de dudoso valor filológico y, por cierto, la pérdida o su disolución en la oralidad andina de otras piezas teatrales quechuas que quizá se escribieron entre los siglos XVII y XVIII, tal como ocurría por la misma época en Mesoamérica y en México.

3.3 Noticia argumental de Uscar Paucar (UP)

Es muy conocida la influencia, en las colonias americanas, del teatro español, particularmente del calderoniano (en 1636 se publicaría la primera parte del Teatro



de Calderón). este tipo de teatro se caracteriza, de manera global, por su disposición en tres actos o jornadas, por el distanciamiento espacio temporal de los sucesos representados. Aparece también el empleo de la música y un interesante desarrollo de la tramoya escénica, características estas que habrían de tener un papel significativo en el proceso dramático.

La presencia de uno o más enredos de amor y celos y la recurrencia al personaje gracioso, elementos muy explotados en el teatro de Calderón, cumplían por lo general la función de distensionar el drama.

A estas características hay que añadir, en el teatro colonial amerindio el didactismo cristianizante que buscaba inculcar la necesidad de obedecer y respetar la autoridad legítima además de propagar el ideario religioso, centrado en el rechazo a la acumulación de bienes terrenales. Es decir, se propendía a que el individuo dependiera totalmente de la iglesia para la salvación de su alma (Shelly y Rojo: 1982).

El UP se entronca con estas características formales y con el ideario católico, al punto que evidentemente se trata no de una obra teatral indígena, sino por el contrario de un texto hispano-colonial escrito en quechua como mecanismo de manipulación para el propósito doctrinero.

El argumento de la obra es muy sencillo: Usca Paucar, inca empobrecido que añora los fastos de su estirpe, cae en la trampa urdida por el demonio, Yunca Nina, y hace pacto escrito con él para obtener riquezas. Llega al pueblo del curaca Choqque Apu y, presentándose como un hombre galante y rico, enamora a su hija Jori Ttica con la que posteriormente contrae matrimonio. El criado de Usca, Quespillo, descubre el complot del demonio para arrebatar el alma de su señor quien, advertido y consciente del severo peligro en que se encuentra, vuelve los ojos a la Virgen María



de quien era fiel creyente. Por fin, cuando el demonio y sus infernales ayudantes están a punto de llevarse a Usca, aparece la Virgen en medio de una procesión de niños conducida por un arcángel, todo esto en medio de cánticos religiosos. El desenlace es feliz: Yunca Nina devuelve el contrato salvándose así el pobre, más rico ahora, porque ha ganado el verdadero tesoro: su alma.

Raquel Chang-Rodríguez señala que el tema del UP es la propagación del culto mariano en los Andes, propiciado por los agustinos y dominicos a partir de los concilios limenses que, a su vez, se basaban en estrategias catequizadoras de la iglesia en la antigua Europa.

Un dato del texto, la destrucción del Sunturhuasi que ha presenciado Usca Paucar, sitúa la acción teatral como posterior a 1536, año del sitio del Cusco por las fuerzas de Manco Inca y de la aparición milagrosa de la Virgen María, que defendía a los españoles apagando las flechas incendiarias que caían donde ellos estaban refugiados, lugar en el que, por tal suceso, se edificó la hasta ahora llamada Capilla del Milagro. El Sunturhuasi, "casa galana" (según Holguín), lugar que funcionó como gnomón estatal (Zuidema: 1989) de alta significación religiosa fue destruido durante las guerras del Inca Manco sitiando el Cusco.

Chang-Rodríguez establece una estrecha relación entre la prédica catequista, el uso de la iconografía cuya temática era la Virgen María, el santo Rosario y la presencia de los arcángeles involucrados en el UP. Se trataría, así, de una misma estrategia eclesíastica para propagar el culto mariano. La disidencia del personaje, respecto del orden colonial, radica en que éste hace pacto con el demonio para salir de su situación de pobreza; desea la riqueza codiciada por el poder colonial. Desafía por lo tanto el nuevo orden pero este mismo desafío puede condenarlo. Su salvación supone la misericordia de la Virgen enalteciéndose así a la iglesia al reincorporar al



protagonista al esquema cristiano. El mensaje es claro: salvación religiosa y sumisión colonial.

Resulta bastante visible la conclusión arriba reseñada pues, como hemos indicado, UP no es un texto indígena ni menos modulado a partir de una acción reivindicativa de los grupos señoriales quechuas ni de su sistema de valores. Creemos que el problema que porta el texto es otro: los mecanismos internos, culturales, que manipula el emisor textual para hacer convincente su discurso al público destinatario, amén de -problema contemporáneo- la cuestión de la traducción. En lo que sigue, vamos a intentar ejemplificar esta doble problemática sin ningún afán de exhaustividad por el momento.

3.4 Polivalencia cultural

Asumimos por polivalencia cultural a la forma resultante de una manipulación semiótica, forma capaz de atravesar una frontera cultural e instalarse en su núcleo desde el cual irradia y compromete al resto de los constituyentes de esa cultura. Para el presente caso, tal forma es de orden verbal y la combinación manipuladora no atañe sólo a los órdenes de la oralidad y la escritura sino a las tradiciones simbólicas de cada uno de estos grandes campos.

El resultado de esta operación es un objeto transcultural cuya unidad es poliédrica y cuya significación es, por lo mismo, polisémica. Se puede decir que se trata de un "objeto comodín", usable en distintas circunstancias y públicos diversos. Objeto grueso, constituido por varias capas significativas, su lectura supone lectores de diversa competencia sin excluir a ninguno. El caso del "Señor de los Milagros" (estudiado, entre varios, por Ortiz Rescariere y por Rostworowski) ilustra esta polivalencia: es el milenario y temible Pachacamac, es el Cristo moreno, el Señor



de los Temblores, el de los comerciantes, el intermediario entre los políticos y el pueblo; pero, sobre todo, es uno que puede articular la verticalidad de los siglos y la horizontalidad de los componentes sociales en el espacio, es decir es un dador de identidad allí donde la dispersión resulta una amenaza permanente.

Esta configuración de objetos-signo con polivalencia cultural que había sido muy practicada por los catequizadores, cronistas y, también, por los autores de lexicones y vocabularios en el siglo XVII (de allí la necesaria actitud crítica con los textos producidos por estos cómplices que se apropiaban de significantes desalojando o transformando significados) aparece, por supuesto, en el UP y, además, en distintas formas y registros. Por ello empezaremos por los nombres.

3.5 Los nombres

Usca Paucar

(González Holguín)

Uscacuk: mendigo

Paucarccuna: Diversidad de colores, de plumas o de flores o de plumajes.

Paucar puca: fino colorado.

Paucar quello: fino amarillo.

Paucar ccori: cosa preciosa, de mucha estima.

(Clemente Perroud)

Uskakuq: Mendigo.

Paukar: pajarillo amarillo, precioso por sus plumas doradas.

Cosa fina, preciosa, agradable, apetecible.



Usca Paucar puede ser traducido como “un mendigo muy estimado”, esto es, como un pobre con alguna forma de riqueza. Por supuesto la parábola bíblica del hijo pródigo está implicada en su actuación; sin embargo, esta no es la única significación. Si tenemos en cuenta que el protagonista es un inca venido a menos, que además transita por diversos parajes hasta llegar a los dominios de Choque Apu, nos encontramos con la conocida figura de la mitología andina del pobre poderoso que camina de arriba hacia abajo, es decir con la divinidad caminante que ordena el mundo: Viracocha (Rostworowski: 1983), Kuniraya (Avila: 1598?/1966).

Pensamos que el autor manipula esta figura altamente prestigiosa y bien conocida por el poblador andino, cuya persistencia y buena salud contemporánea ha sido registrada por Morote Best en Las aldeas sumergidas, para hacer más eficaz su perlocución. El espectador quechuahablante debió establecer una analogía entre su vieja divinidad y Usca Paucar, que por esta asociación se torna modélico y paradigmático, dualidad entonces que en el drama abraza la nueva religión y se torna fiel creyente de la Virgen, que además rechaza al demonio presentado con insignias del pasado indígena y termina prefiriendo su alma a la riqueza.

Si esto fuera correcto la extraordinaria y genial manipulación no consiste en mostrar cómo es que un inca, forma modélica de por sí, se convierte al cristianismo, sino que la propia divinidad prehispánica también adopta el culto a la Virgen María. Esta interpretación no es tan discutible como a primera vista parece. Si bien sería bueno confrontar más datos, recientemente Duviols (1993) ha demostrado que Santa Cruz Pachacuti utiliza en su Relación de antigüedades... formas cristianas para interpretar ya no el presente colonial sino el pasado, cosa que además ocurre con toda claridad cuando el cronista se refiere a Viracocha, sea narrativamente o al hacer uso de oraciones y rezos quechuas, que pone sin reparo alguno en boca del mismísimo Manco Capac.



Yunca Nina

(González Holguín)

Yuncaquinray: los llanos y valles.

Yunca: los indios naturales de allí.

Nina: lumbre, candela, fuego.

Este personaje representa, en la obra, al demonio. La etimología de su nombre se relaciona con el mundo selvático. Literalemente es traducible como “fuego de la selva”. Es presentado (p. 45) vistiendo cota verde y manto negro sembrado de estrellas. Los cuatro manes (diablos) que lo acompañan van vestidos de indios guerreros. Se les llama “Huaminja” que González Holguín traduce como “valeroso capitán o soldado poderoso”. Yunca Nina está asociado, a su vez, con las bestias selváticas sobre las que tiene dominio: otorongo, puma, amaru. Pero, además, se le describe como capaz de producir terremotos: “y es tu aliento tan irresistible/ que apenas soplas/ toda la tierra tiembla” (p. 55), o desatar tempestades pues controla los rayos y los truenos.

Se trata evidentemente de un demonio ad-hoc. Conserva parte del atuendo y las costumbres del demonio hispano: la capa negra con estrellas; utiliza la escritura para sus pactos con la gente. La marca distintiva, aquello que le otorga polivalencia cultural radica, sin embargo, en la manera como es descrito y que lo asocia con antiguas divinidades indígenas como Pachacamac (dios de los terremotos) o Tunupa (divinidad del rayo, trueno, relámpago).

Al igual que con Usca Paucar, la manipulación del emisor textual se concentra en presentar a Yunca Nina como eje articulador de divinidades que la nueva religión combate, así como relacionarlo con la tierra de abajo, de la selva, zona que en el



mundo andino colonial (y seguramente pre-hispánico) se reconocía como lo salvaje, como ámbito de lo no cultural, como espacio desbordante de behetría (cf. Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala).

El producto resultante articula de esta manera el pasado prehispánico con el caos y el desorden y tiene la misión de lograr que el público quechuahablante recuse ese pasado -que simboliza Yunca Nina- en favor del presente colonial. Este tipo de discurso en que se transforma negativamente uno o varios elementos indígenas para ser presentado a los propios indígenas como lo antimodélico, lo rechazable, ha sido denominado por Martín Lienhard "Literatura de Etnoficción" (Lienhard: 1992).

Nos hemos interesado particularmente en los personajes de Usca Paucar y Yunca Nina puesto que son los que generan y desarrollan el conflicto en la obra, por lo tanto son ambos los recipientarios de mayor manipulación. Los demás personajes se nuclean alrededor de estas figuras teniendo, por tanto, un rol secundario. La Virgen María sólo aparece, como figura sin ningún parlamento, al final de la obra. Su función es solucionar el conflicto y ganar para sí (para la religión católica) el alma (las almas) de Usca Paucar (de los indígenas).

3.6 Los cantares

En el marco de la operación transformadora de significados indígenas, aprovechando los significantes, ¿qué elementos podían ser mantenidos sin profunda disyunción? Evidentemente aquellos que no portaran carga simbólica pre-hispánica; esto es, los materiales discursivos de la creatividad popular que, al no revestir peligro ideológico podían ser utilizados para dar colorido, atractivo y sabor propio a la obra teatral. Es el caso de la música y canto que, siguiendo el modelo calderoniano, se utiliza profusamente en el texto que estudiamos.



Para Meneses se trata de “un verdadero exponente del cancionero popular contemporáneo del autor, hecho que acredita naturalmente el gran valor folklórico de la misma obra” (p. 12). Esta aseveración resulta cuando menos riesgosa. En la escena III del Segundo Acto se incluye un cantar -denominado Harauí por Middendorf- que en efecto tiene características de la creatividad popular. Acaso, inclusive, tuvo circulación como música y canto autónomo. Si bien la temática de esta pieza es de corte amoroso popular:

Jasqollaypi huihuasja urpi,
munacusjay jori quito,
jochucusun iscay pito
chincarichun tucuy phuti.

Palomita que sólo en mi pecho he criado
Idolatrada avecilla de oro
Alejémonos los dos juntos
Y que se pierda toda pena.

(p. 89)

Es en el aparato retórico de este texto donde hallamos la diferencia entre las canciones indígenas y aquellas provenientes del taller creativo mestizo. En efecto, el texto quechua está levantado sobre versos octosílabos que conforman cinco cuartetos. Todos ellos con rima consonante abrazada, siguiendo el esquema: A-B-B-A.

Jean-Philippe Husson al estudiar la poesía quechua prehispánica destaca los modelos de construcción de esta poesía. (Añadiremos que estos modelos aún se



conservan en el cancionero indígena contemporáneo). Entre las formas características destaca el paralelismo semántico, que consiste en “una serie de correspondencias, al nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas”. (Husson, 1993: 63).

Este procedimiento fundamental de construcción no aparece, en ningún caso, en las canciones incluidas en la obra. Ello nos permite concluir que se trata de textos elaborados siguiendo la retórica española colonial. Son en propiedad textos híbridos, de arte mestizo, a la manera de los yaravies y waynos quechuas ayacuchanos actuales. Quien quiera que fuere el autor, ciertamente éste no era un indígena. Subrayamos, sí, la importancia de estos textos para una historia del cancionero popular mestizo dado el gran desarrollo colonial y republicano de este tipo de canciones, siempre ligadas al ámbito urbano-andino ante que al rural propiamente dicho.

3.7 Problemas de traducción

En esta parte ejemplificaremos solamente algunos problemas de interpretación del quechua en que incurre la traducción de Meneses. Es preciso relieves sin embargo su enorme esfuerzo al verter al castellano una obra quechua colonial cusqueña ya compleja por sí misma que, además, traduce Meneses intentando mantener la forma versificada del original.

Sus logros son importantes: un lector hispanohablante puede tener una idea muy precisa de los parlamentos de los personajes y de la intencionalidad temática y argumental presentes en la obra. En este sentido su trabajo es perfeccionable mas no descartable, en modo alguno. Por los demás, recientemente Duviols y César Itier han demostrado los severos errores en que incurren, unos más que otros, Lafonte Quevedo, Markham, Means, Ricardo Rojas, el padre Mossi, Jesús Lara, José María



Arguedas y Jan Szeminski al comentar y/o traducir los himnos quechuas que aparecen en la crónica de Juan Santa Cruz Pachacuti (1993).

En realidad los textos quechuas coloniales constituyen un territorio muy minado por las manipulaciones de los sacerdotes doctrineros y por los autores de lexicones. Por ende, las traducciones nunca estarán totalmente a salvo del riesgo y del error. En cierto modo este es el caso de Meneses, aunque en otras ocasiones arriesga y apresura su interpretación cayendo en errores más gruesos cuya responsabilidad no es atribuible al cálculo del autor teatral.

Veamos un primer ejemplo:

Ñam huiracochacunapas	Ya hasta los huiracochas
huanman cachaycuscanna	llevan sus manos a sus pantalones
maquincuta ñam canjaña	y algo me darán...
ricuscanin miyontapas	ya estoy viendo hasta sus medicitos.

Asincuj jhina jhinallan	(Uno de ellos) como quien se ríe
ca jala, nispa nihuanja	“toma andrajoso”, me dirá
huaquinri cunan huanja	y los demás...llorarán
mana captin pay camallan.	por no tener delante de él.

(p. 35 Traduc. Meneses)

Este parlamento es de Quespillo, criado de Usca Paucar. Su discurso en la obra se caracteriza por ser de doble intención, ríspido, gracioso y en muchos pasajes inclu-



sive coprolático. Un primer problema, en esta muestra, es el término /miyontapas/ (que hemos subrayado) y que Meneses traduce como “mediecitos”, o sea moneda de ínfimo valor. Esta opción de traducción no concuerda ni con las frases de Quespillo ni tampoco con el sentido del texto. Holguín indica que /Milluini/ significa /hilar/, y /millay/ “cosa torpe, sucia, asquerosa”.

El juego de palabras involucrado en la pronunciación se refiere a que al pedirles limosna, los huiracochas se llevan la mano a los pantalones, voltean sus bolsillo y enseñan a Quespillo las costuras (el hilado) de los mismos. Ante ello, otros huiracochas, riéndose, le dirán “toma andrajoso” sin tampoco darle nada. Este es uno de los sentidos. El otro, intraducible cabalmente, pero que adquiere significado con los dos últimos versos se refiere a que los huiracochas soltarán sus pantalones enseñándole el “millay” (cosa asquerosa). Ante ello, otros le dirán a Quespillo: “toma, andrajoso” riéndose hasta las lágrimas por no tener nada que mostrarle.

El pasaje es de gruesa doble intención captable perfectamente por un quechuahablante. Se basa en un juego de palabras, de pronunciación y acciones que la traducción de Meneses no rescata. Por lo demás, difícil pensar que “miyuntapas” se refiera a “mediecitos”: por existir términos quechuas asociados a la raíz /millu/, por referirse a una moneda fraccionaria que dudamos existiera en la época y por no concordar con la acción de los propios españoles en el pasaje referido.

Otro problema es el de la elección más ajustada de los términos castellanos en la traducción. Veamos:

Jhujllan Inca phiñachihuan

Mi inca, una sola cosa hay que
me hace rabiarse

sonjoypi punim qqirihuan

Y mi corazón precisamente lo
hace sangrar.



Nosotros propondríamos:

“Mi inca, hay algo que me da rabia
y hasta mi propio corazón hiera”.

En este caso si bien no hay diferencia de sentido sí la hay respecto de la economía de términos que puedan ser equivalentes al texto quechua.

Un caso de difícil (no imposible) traducción es el siguiente:

Huaminja maypin canquichis	Guerreros, dónde estáis
cay manchay cuncay ttojyajtín	cuando temible mi voz detona
	(p. 45)

Los versos se refieren al llamado que hace el diablo a sus ayudantes. /Cuncay/ es “oler mal la boca”, sentido que no se registra en la traducción de Meneses. Ya hemos indicado el significado de /huaminja/. Proponemos esta traducción:

“Guerreros antiguos, dónde estáis
cuando mi boca pestilente detona”.

Un problema conceptual encierra la siguiente versión:

Jhinantan camacuhuarjan	Así me creó
janaj-pacha llapa atipaj	El, que todo lo puede en el
	Empíreo

Ante el absurdo conceptual del término “Empíreo”, proponemos:



“De este modo fui creado (ordenado)
por el Todopoderoso del cielo (de la tierra de arriba)”:

Problema de nombres en la familia matrilocal. El diablo narra sus guerras con el Arcángel Miguel y dice:

Míquelmi sutin, sullcaymi.

Míquel es su nombre, es mi
subalterno.

La traducción literal sería: “Se llama Miguel, es mi hermano menor”, puesto que /sullca/: “hermano menor” se opone, en la estructura familiar matrilocal a /curaq/ o /piwi/: “hermano mayor”. La versión de Meneses cambia, evidentemente, todo el sentido recepcionado por el quechuahablante.

Señalaremos algunos otros problemas de traducción: /pupata/ traduce Meneses como “melíflua trampa” (p. 53) cuando el término se refiere a la “liga o betún pegajojo” (G. Holguín) que utilizaban los indígenas para pescar. /Sipi/ traduce como “muerte” pero sipi es “horca” (p. 53), /taparacu/ como “malafacha” y este vocablo nombra a la mariposa nocturna (p.91).

Los ejemplos que hemos señalado y que constituyen un mínimo muestrario evidencian la necesidad de una edición crítica pero, al mismo tiempo, ponen de relieve aquello que ya hemos indicado: la enorme dificultad de una traducción fidedigna que pueda dar cuenta de las manipulaciones transculturales del autor recogiendo, además, los juegos de sentido que en la obra se producen.

Usca Paucar, por su factura hispano-criolla y por su codificación discursiva quechua, se entronca con la noción de “literatura heterogénea” acuñada por Antonio Cornejo Polar pero, además, es un texto transcultural en la medida que transfor-



ma significados andinos adecuándolos al contexto colonial. Teniendo en cuenta el éxito (relativo, es verdad) de las acciones evangelizadoras en el mundo andino, en el que intervinieron este tipo de obras teatrales, creemos necesario un estudio interdisciplinario que permita situar el drama en su contexto etnohistórico. Ciertamente es imperativo un nuevo enfoque en la traducción que haga posible superar las dificultades que encontró Meneses debido, quizás, a la ausencia de estudios monográficos sobre el sistema colonial andino y, especialmente, sobre la evolución de la lengua quechua.



CAPITULO CUARTO

RELATO ANDINO Y TRADICION ORAL



4.1 Para una discusión sobre oralidad y escritura

Las ciencias humanas en general y los estudios literarios en particular, han visto aparecer con nuevos ímpetus dos conceptos que paulatinamente han logrado cierta hegemonía, están presentes en el campo de las literaturas comparadas, en los llamados estudios culturales y en la historia de las mentalidades -por citar sólo algunas áreas-; nos referimos a los conceptos de oralidad y escritura.

Ambos términos "no constituyen una teoría" (Martínez: 1993, 121) y son proyecciones a un nivel metadiscursivo de constataciones empíricas, esto es la existencia evidente de diferencias entre la fugacidad de la emisión oral (dado que en la comunicación oral, como dice el dicho, las palabras se las lleva el viento) y la durabilidad de la emisión escrita (donde es posible retornar cuantas veces sea necesario al mensaje).

Sin embargo, pese a que de manera general los rasgos básicos de la emisión oral y escrita se complementan, rescatándose incluso rasgos secundarios que relativizan la aparente ventaja de lo escrito, cuando se reconoce el grado de fidelidad que posee la emisión oral frente a la infidelidad de la emisión escrita, lo cierto es que diversas disciplinas humanísticas parecieran haber hallado en esta problematización de las relaciones entre la oralidad y la escritura una vía privilegiada para repensar nuestra sociedad y cultura.

Esta operación nos resulta en sí misma positiva para la renovación de nuestras categorías y métodos, pero requiere en grado cada día más perentorio de una cierta



fundamentación epistemológica que depure su aplicatividad y posibilite una falsación, indispensable para que su rasgo conjetural adquiriera rango teórico y modélico. Sin duda, la operación propuesta rebasa ampliamente las intenciones de este breve escrito, cuyo objetivo básico es servir de introducción a una primera revisión crítica de los conceptos de oralidad y escritura, de la amplia bibliografía existente a la fecha, con ánimo de avanzar en la consideración crítica de dichas categorías.

Los conceptos de oralidad y escritura provienen de la filología clásica y medieval, más precisamente de los trabajos de Milman Parry y Albert Lord, y se extenderán desde ahí a otras áreas. Siguiendo a Joaquín Martínez (1993), podemos precisar dos momentos en el proceso; el primero, que podemos calificar como de descubrimiento del mundo oral, abarcaría grosso modo entre 1928 hasta 1962 y el segundo, que denominamos de tipología de civilización, de los años sesenta a la fecha.

Los autores más representativos de ambos periodos son: Parry y Lord, para el primero; Ong, Goody y Zunthor, para el segundo. Veamos rápidamente los rasgos básicos de sus lecturas.

Milman Parry ingresó al tema a través del uso del epíteto heroico en los poemas homéricos, a partir de su reconocimiento como fórmula sostuvo que los poemas homéricos habían sido compuestos sin escritura, por ello poseen un extraordinario carácter oral y tradicional patente en la mezcla de dialectos y periodos lingüísticos de la lengua de Homero, que no sería más que resultado de la expansión y difusión de la lengua griega en los diversos territorios. A partir de estos trabajos la imagen de una institucionalidad literaria incólume comienza a resquebrajarse: en medio de los sólidos muros clásicos se afincaba la voz del otro.

Albert B. Lord convertirá las observaciones de su maestro Parry en una disciplina, su libro *El narrador de cuentos* (*The Singer of Tales*, 1960), dota al sistema oral-



formulaico de un marco conceptual más amplio al considerar antropológica y socialmente la práctica de la composición oral, lo que allana el camino para descubrir el territorio del otro: una nueva mentalidad y civilización orales. La apertura al comparatismo que acarreó sólo vino a complicar aún más el bastión de lo literario, al desvelarse que en esta endocivilización (los bardos analfabetos de Yugoslavia por ejemplo), la propia identidad del texto reside en el relato mismo -es decir en el repertorio de fórmulas necesarias para ponerlo en verso-, más que en el contenido. Para Lord el texto fijo dictado palabra por palabra es incompatible con la oralidad y negó rotundamente la posibilidad de textos de transición, pues la oralidad había muerto con el advenimiento de la escritura.

Como era de esperar, gracias a Lord, la nueva teoría oral-tradicional ganó adeptos y se extendió por los ámbitos de las investigaciones sobre la épica y los géneros. Se hacía necesario una crítica, la misma que vino a través de Francis Magoun, quien negando el automatismo de la composición oral por ser incompatible con el arte, afirmó que donde un texto mostraba riqueza de composición y originalidad creativa era esencial reconocer su origen literario. Larry Benson en 1966, al rescatar que muchos de los poemas tradicionales se refieren abiertamente a su origen escrito, niega la ecuación lenguaje tradicional igual composición oral, estableciendo con certeza no sólo la existencia de un texto de transición (fase intermedia entre oralidad pura y escritura), sino un segundo tipo de texto de transición: la obra literaria compuesta por escrito en el lenguaje de la tradición oral.

El segundo periodo se inicia a partir de los años sesenta cuando la idea de oralidad deja de estar ligada exclusivamente a la poesía. Gracias a los trabajos de Walter Ong, Eric Havelock, Jack Goody y Paul Zumthor, se comienza a diseñar los rasgos de una mentalidad y civilización orales: a) falta total de distancia crítica y una rela-



ción irracional con el conocimiento (consecuencia de una mnemotécnica reiterativa externa, basada en la voz y el cuerpo); b) la tendencia a ir adaptando la tradición a las necesidades pragmáticas (una homeostasis pues para mantener el equilibrio los hechos consumados éstos son incorporados); c) una temporalidad y espacialidad diferencial en la actualización de su tradición (uso de mitos y ritos que limitan considerablemente su valor como fuente histórica).

Gracias a los trabajos de Ong y de Zumthor, la imagen rígida e incompatible entre oralidad y escritura de Parry y Lord ha sido modificada. En la actualidad se distingue: una oralidad primaria, “de personas que desconocen por completo la escritura” (Ong: 1987, 15); una oralidad secundaria, transformada por la conciencia de la escritura y su uso indirecto, que coexiste con la escritura y en la que distinguimos la oralidad mixta cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella y oralidad segunda propiamente que se recompone a partir de la escritura (Zumthor: 1991, 37); y una oralidad terciaria, de individuos letrados y medios electrónicos, que Zumthor llama mecánicamente mediatizada y diferida en el tiempo/espacio, es decir lo que Marshall McLuhan en su *La galaxia de Gutenberg*, ha estudiado como oralidad de los medios masivos de comunicación.

Paulatinamente el interés se ha ido centrando en la propia escritura, en tanto elemento esencial de nuestra modernidad cultural. Jack Goody en *La domesticación del pensamiento salvaje (The Domestication of the Savage Mind, 1977)* señala como el auténtico conocimiento histórico sólo es posible a través de la escritura, cuya introducción es el factor principal de desarrollo en la historia de la civilización, siendo la diferencia entre culturas orales y escritas mayor aún que la existente entre las diferentes comunidades humanas. El aspecto más revolucionario de la escritura es que permite al hombre convertir sus conocimientos en objetos, es decir, verlos y someterlos a una crítica objetiva.



En *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad* (*The Logic of Writing the Organization of Society*, 1986), Goody poniendo énfasis en los medios de comunicación más que en los modos de producción, analiza el impacto de la escritura en las sociedades humanas e intenta una explicación de las diferencias generales de las sociedades con y sin escritura, tomando como marco el amplio nivel de las categorías institucionales de la religión, la economía, la estructura política y el derecho. Confirma el papel determinante que desempeña la escritura en la evolución humana y en la búsqueda de formas más abstractas y universales.

Paul Zumthor en su *Introducción a la poesía oral* (*Introduction á la poésie orale*, 1983) criticará las especulaciones estructuralistas de los años sesenta y setenta sobre la naturaleza y funcionamiento del texto por no reconocer la validez de lo que no está escrito, aspecto que oscurecieron aún más al recuperar la antigua tendencia a sacralizar la letra. Un aspecto medular en su propuesta es recuperar por encima de la construcciones ideales y entelequias la materialidad de la voz, dado que el lenguaje es impensable sin la voz.

Llama palabra al lenguaje vocalizado, fónicamente realizado por la emisión de la voz, rescatando la enunciaci3n de la palabra que adquiere así "valor de acto simb3lico, pues gracias a la voz la palabra es exhibici3n y don, agresi3n, coquista y esperanza de consumaci3n del otro" (Zumthor: 1991, 15). Todo su enfoque tiende a precisar el rasgo performativo de la voz como acci3n comunicativa.

Nos interesa indicar algunas de las dificultades por las que la noci3n de oralidad, así como los conceptos de historia y discurso ligados a ella, aún no pueden estructurarse como una teorí a con suficiente coherencia, más allá de su marcado acento descriptivo.



La primera duda surge en relación a la traducción. El término inglés Literacy no sólo es difícil de traducir por escritura sino que en los mismos autores mencionados asume acepciones diversas (alfabetismo o literatura, por ejemplo). Hay probablemente en el manejo de este término desde la tradición anglosajona una cierta omisión de las funciones que cumple la inscripción en muchas culturas o civilizaciones no eurocéntricas. Nuestra realidad cultural andina es un caso donde podemos apreciar la existencia de literacy diferenciales si atendemos a los tejidos, ceramios e incluso las piedras, en el contexto de una reciprocidad y un manejo de pisos ecológicos entre etnias distintas.

Por otro lado, la idea de la escritura a su vez puede ser desracionalizada, es decir la tecnología de la palabra escrita puede ser revertida en manos o usos operativos de universos cognitivos no occidentalizados. Lo que nos lleva al problema del sujeto y de la cultura de resistencia, que nuevamente tienen en el universo andino un terreno interesante de análisis.

Por el momento algunas cosas quedan claro. Primero que en toda sociedad las fronteras que dividen lo escrito de lo oral no son fijas ni absolutas, por más letrada que sea una colectividad llevará a cabo oralmente actividades y transacciones, pero fundamentalmente en la base de su propia construcción simbólica la presencia de la voz será esencial. En segundo lugar, confundir los conceptos operativos desarrollados en los estudios contemporáneos, en tanto construcciones mentales e ideales, considerándolos entes existentes sólo nos conduce a una equívoca visión estática y absolutista. En tercer lugar, todas estas nociones hacen preveer que estamos a las puertas de un planteamiento de orden epistemológico que señalando que la escritura no es algo gratuito tiende a relativizar los enfoques que se han desarrollado desde una aceptación acrítica del modelo lingüístico.



4.2 “Hablar castellano cuesta caro”⁸

Este no es un texto extraño ni inusual en la narrativa oral andina. Por el contrario, abundan los relatos sobre el tópico de la incomunicación lingüística (por ejemplo los publicados por Johny Payne: *Cuentos cusqueños* o el testimonio de Máximo Damián en *El violín de Isua*, recopilado por J. Gushikén). Un elemento común une sin embargo a todos ellos: el lograr la jocosidad y la risa en el auditorio, como en una operación perlocutiva, no obstante estarse narrando una frustración o una desgracia. De ahí que en su mayoría estos relatos tomen como actores del suceso a individuos provenientes de zonas más “atrasadas”, menos “decentes”, zonas identificadas inmediatamente por el receptor del relato que, por tanto, es capaz de leer las claves que el texto encierra. En rigor estos espacios se hayan ocupados por el quechua y por la incompetencia de sus usuarios respecto del uso de la “letra”. Asumimos aquí la noción de la letra como el lugar donde impera semióticamente la escritura.

Si bien en su conjunto en estos textos se reliva el problema que genera el entrecruzamiento de dos competencias, culturales y lingüísticas, parecen subrayar a través de la risa, la parodia o el sarcasmo, la necesidad de aprehender el funcionamiento e incluso de apropiarse de los mecanismos de dominio del otro, en la medida que la incapacidad supone la represión, el castigo o incluso la muerte del incompetente.

Otra característica común a estas narraciones es la de presentar a los actores en movimiento. Son forasteros que se ubican en el lugar de lo ajeno sin haberse acimatado en los múltiples usos del otro espacio cultural. Estos textos en los que el

8. Véase el Anexo, donde reproducimos en versión bilingüe el texto quechua, tomado de Alejandro Ortiz Rescaniere (1973).



nivel dialógico interno presentan un grado cero corresponde a lo que llamaremos relatos de frontera. Entendemos por frontera al encuentro conflictivo de lenguajes alosemióticos entre sí, en los que aún no se han insertado filtros que hagan posible una traducción. En este sentido, nos situamos en un punto previo al concepto lotmaniano de frontera semiótica: "suma de traductores-filtros bilingües, el paso a través de los cuales traduce un texto a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada" (Lotman, 1991, 6).

Los relatos dan cuenta de la separación y el impacto, al mismo tiempo, entre dos culturas, dos lenguas, entre oralidad y escritura. Desde el eje de la recepción, sin embargo, implican a dos receptores relacionados por un "locus" común: su pertenencia a un mismo sistema cultural, aunque diferenciados por el tránsito realizado al interior de otro espacio por uno de ellos. Desde esta perspectiva el emisor del relato es aquél cuya competencia le permite la distinción. Se trata, por tanto, de un sujeto enunciatario que ha atravesado la frontera y se encuentra instalado en el espacio cultural del otro.

En cualquier caso el discurso desarrolla una ficción de oralidad primaria, no por el nivel de representación (son textos para ser dicho, no leídos), sino porque el emisor vocal habla desde la ciudad, es decir, desde su aclimatación y aprendizaje eventualmente traumático. De allí precisamente que pueda distinguir y oponer. Forzando un poco la figura podemos sugerir que es un Guamán Poma hablándole a sus paisanos. Se trata de uno que ha aprendido, mal que bien, la letra, la doctrina.

Walter Ong (1987) hace una distinción entre oralidad primaria de aquellas culturas que carecen de todo conocimiento de la escritura y de la impresión, y la oralidad secundaria, es decir "de la actual cultura de la alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad" que requiere de aparatos electrónicos y para cuyo funciona-



miento dependen de la escritura y de la impresión (pág. 20). Esta última es llamada también oralidad terciaria por Martínez Pizarro para distinguirla de aquellas culturas que tienen conciencia de la escritura, sea por su uso directo o indirecto o por la mera posibilidad de su uso, y que estarían por lo tanto en un estadio de la oralidad secundaria (Martínez, 1993).

El relato "Hablar castellano cuesta caro" se inscribe en el marco de una oralidad secundaria, en la línea propuesta por Martínez Pizarro, no porque el castellano usado corresponda al ámbito de la escritura, sino por la retórica asumida por el guardia civil que interroga, retórica que más adelante se reitera en el interrogatorio del juez. Más adelante formularemos una propuesta sobre este punto, por el momento nos interesa para su argumentación continuar con algunas propuestas de Ong.

En principio nuestro autor discrepa radicalmente del uso del término "literatura oral" para designar los discursos provenientes de la oralidad primaria; no se trata únicamente de una cuestión etimológica -letra- que en sí misma encierra ya un problema, en tanto que lo etimológico no se pierde en cualquier uso del término sino más bien arrastra para sí, para la letra a la oralidad involucrándola en su espacio discursivo. La distinción es para Ong mucho más profunda: son dos entidades diferentes. La oralidad corresponde al campo del sonido y del oído. Los mecanismos de interacción discursiva se producen bajo el imperio de ambos sentidos; por el contrario la escritura supone el ámbito de lo visual, que concentra e individualiza. Por tanto, sugiere el uso de términos como vocalidad o en su defecto tradición oral.

Se trata, en efecto, de una distinción impostergable para el caso de la tradición oral andina ficcional, dada la importancia que asume la voz y el sonido en los relatos y canciones quechuas. En el texto que nos interesa, el diálogo grado cero entre el guardia civil y los comuneros enfatiza esta distinción entre letra y oralidad. La voz



que utiliza en su interrogatorio el guardia civil: “¿Quién mató a ese hombre? ¡Hablen! -nisqa (dijo)” es percibida por los huantinos como una demanda agresiva de la ley del otro: “Chaysi wantinukunañaataqsi hawanakusja mancharisca. (Entonces, asustados, los huantinos se miraron entre sí) (subrayado y traducción nuestra). Por cierto, no se trata aquí exclusivamente del tono de la voz usado en el interrogatorio sino de su combinación con la lengua del poder conocida por los comuneros. Sonido que los obliga a utilizar el castellano comprado. Queremos enfatizar aquí que la voz y el sonido, propios de la oralidad, corresponden a una situación comunicativa distinta a la del interrogatorio usado por los representantes de la ley.

Entre la palabra y lo sagrado existen relaciones profundas. Si por un lado la escritura y la oralidad aislan, la fuerza de la vocalidad articula al grupo. La divinidad les habla, no les escribe. La palabra se constituye entonces, por su cualidad de sagrada, en fórmula. Fórmula utilizable en situación de crisis. Esta dimensión de la oralidad es clara en el uso de las palabras compradas por los huantinos. Ante la crisis desatada por la acusación del guardia civil, el castellano aprendido adquiere la característica de valor en sí mismo, equivalente a un objeto de culto. Su aplicación indiferenciada en la situación comunicativa que se plantea en el relato, tanto con el guardia como con el juez, evidencia la distancia absoluta entre oralidad y escritura. El castellano usado por las dos instancias culturales es formulaico, pero el valor de esa fórmula es distinto para cada uno de ellos.

En el relato que analizamos hemos asumido la existencia de un conflicto entre oralidad y escritura, acaso poco visible teniendo en cuenta que tanto los guardias civiles como los comuneros hacen uso oral de sus respectivos lenguajes. ¿En qué medida las palabras usadas por el guardia civil (y por el juez -letrado- suponen una retórica proveniente de la escritura?



Martín Lienhard (1989), al tratar el fetichismo de la letra advierte que:

A partir de 1513 un texto único, concebido especialmente para este objetivo, realizará la tarea de posesión territorial de los españoles en América: el requerimiento. Resulta legítimo subrayar que la realiza (performa) porque la formulación del documento, autoritaria en grado sumo, no admite réplica ni diálogo. Independientemente del consentimiento de los autóctonos, la conquista se realiza a través del simple acto de enunciar el texto del requerimiento (pág. 27).

El guardia civil hace uso de un requerimiento: su interrogatorio: “quién”, “por qué”, y su conclusión, la supuesta verdad hallada, es parte de una fórmula establecida por las ordenanzas. Se trata, el conjunto de sus preguntas, de los aspectos básicos de un parte policial previamente codificado desde la escritura. Esta dimensión se enfatiza casi al final del relato cuando el Juez -sumo funcionario de la ley, del Código- realiza las mismas preguntas que el guardia recibiendo, obviamente, las mismas respuestas de los huantinos. El imperio de la ley escrita se impone sobre la oralidad del quechua a través de 25 años de cárcel por la compra parcial del castellano y su uso incompetente.

Hemos sostenido al inicio de este acercamiento al texto que el emisor del relato es un migrante de la ciudad. Alguien que sí ha aprendido a diferenciar y que por lo tanto puede enunciar el grave error de los actores quechuahablantes. La ironía de su texto no apunta a distinguirse de aquellos que no hablan castellano, en tanto se trata de un relato existente y actuante en muchas modalidades hasta la fecha, no obstante la virtual desaparición de la clase señorial andina. En rigor, se trata de un sujeto



andino moderno que se ocupa del poder. Más allá del eje puntual del relato: la necesidad de aprender a hablar castellano por parte de la comunidad para defender sus tierras ante una ley no quechua, el texto plantea el problema en otro nivel: la incorporación de la escritura a la realidad cultural andina. Allí, en el aprendizaje de la "letra" radica el conflicto y su superación. El tema (y pensamos que de allí su persistencia) se abre a otro ámbito tratado también en la tradición oral andina: el mito de la escuela como lugar posible de aprendizaje del poder y su secuela contemporánea con la cuestión de los sacaojos.



CONCLUSIONES



En la base expositiva del presente trabajo hemos considerado que la literatura quechua constituye un discurso, oral y escrito, de gran complejidad debido al carácter heterogéneo de su textualización, a su dinamismo interno, a su inserción en una tradición cultural que a su vez sufrió procesos varios de aspecto disyuntivo. Este discurso al emitirse en una doble vertiente, oral y escrita, ha implicado tanto la ampliación del corpus de la literatura nacional como también abierto la necesidad de su análisis desde una perspectiva crítica diferencial.

Por ello, hemos considerado necesario plantear los problemas que su recopilación y traducción encierran; el conflicto intercultural que evidencia la cuestión de la traductibilidad teniendo como base dos maneras distintas de abordar la realidad; y la necesidad, por ello, de acuñar conceptos operativos que puedan permitir una lectura crítica más ceñida de los textos andinos.

Estos textos, ponen de relieve el problema de las fronteras culturales en nuestro país, y que en el orden de los estudios literarios involucró una grave incomunicación, revertida sólo en las últimas décadas. Podemos, así, arribar a las siguientes conclusiones:

1. En el capítulo primero, hemos discutido la problemática relacionada con el discurso andino y sus diversas aristas respecto de su relación con la letra, con el canon de la literatura oficial y con la necesidad de su abordaje. Creemos haber demostrado la naturaleza distinta de esta literatura y, por ende, su tratamiento a partir de una lectura crítica que no siga los mismos lineamientos que se aplican para la producida desde la "ciudad letrada".

2. En el capítulo segundo, hemos propuesto la pertinencia de categorías propias del sistema cultural quechua, tales como las nociones de hanan/urin relacionadas



con el tiempo y el espacio; la noción del kausay que unimisma a todos los elementos del mundo natural y cultural; nos ha interesado destacar la problemática que aparece en las traducciones cuando estas toman de base una retórica que termina por transformar el texto en otra cosa. Asimismo, respecto de la traductibilidad, hemos puesto énfasis en la presencia de una cosmovisión que las traducciones dificultosamente rescatan. Creemos, en este punto, haber demostrado la necesidad de la elaboración de conceptos críticos que hagan posible la no distorsión de estos textos al pasar de un sistema cultural a otro.

3. En el capítulo tercero, dedicado a un estudio preliminar del Usca Paucar, obra quechua colonial, hemos puesto en evidencia la manipulación realizada por el emisor textual a fin de ingresar un conjunto de figuras del orden cultural criollo-colonial hacia el orden andino. De este modo, creemos haber relevado la antigüedad de la problemática que atañe a las fronteras culturales.

4. En el capítulo cuarto, hemos analizado un texto quechua contemporáneo. Concluimos con este texto en que el conflicto entre dos modos de vivir la realidad, entre los usuarios de la oralidad y de la letra, persiste. Sin embargo, hemos demostrado que el sujeto enunciatario del texto quechua, "Hablar castellano cuesta caro", no sólo se ocupa de una denuncia social, o de evidenciar las marginaciones sufridas por el mundo andino. Nuestro análisis nos permite concluir que se ocupa del poder. Es decir, de la necesidad del universo quechua de apropiarse de la letra como una estrategia no sólo de supervivencia sino también de control de los espacios del otro.

Esperamos haber contribuido con esta tesis, tanto a señalar la urgencia del estudio de esta literatura con un nuevo aparato crítico, como a evaluar las traducciones en el marco de la elaboración de una historia de la literatura quechua inexistente en nuestra óptica, hasta la fecha.





Castillanu rimayqa ancha carun kasqa

Wantallaqtapis huk una unay watamanta pacha, huk hacindadu comunrunakunapa allpanta hapikuyta munasqa. Chaysi comunrunakuna nisqaku:

—Castillanuta rimaspanmi kay juiciota ganaykuchkanchikña -nispa nisqako.

Chaynatqsi, ¿imatataq ruwarasun? nisqaku.

—¡Mas yari Limata risunchik! nispanku nisqako. Chaysi huk domingo punchawta yuyarisqaku.

Hinaspan kuñataqsi kimsa allin yuyaysapa runakunata aqllasqaku kay Limallaqta castillanu ranti hamunkupaq.

Sapa kama huk castillanu rimayllaytas rantiyta aypanman achkaqa nisiucha valinman. Hinaptinñataqsi nisqaku:

—¿Ima rimaytataq rantichwanchik? —nisqaku.

—¡Noqayko! —ñiqta; ¡huk nintañataq munaspayku! Ñiqta; chaymantañataq.

Chaytam munaniku! Ñiqta.



Chaysi kimsan runakuna hamusqa Limallaqtaman chakillawan

Mejoradakama, Mejoradamantñatas trimpí hamusqaku Limallaqtakama.

Limaman chayaramuspanñataqsi huk wantinumasinman samakamusqaku.

Chayñataqsi kay Limapi kaq wantinuñataq tapusqa:

—¿Imamantaq hamurqanchik? —nisqa.

Chaysi wantamanta hamuqkunañataq nisqa:

—Castellanu ranteqmi hamuchkaniku, wawqicha —nisqa.

—Imapataq castellanuta rantinkichik? nisqa.

Chaysi wantamanta hamuq runakunañataq nisqa:

—Wawqecha, huk haciendadum cumun allpanchikta hichuykuwachakanchikña castellanuta rinaspan chaymi ñoqaykupas hamurqani castellanu rantiq difindikunaykupaq.

Chaysi kaypi wantinuñataq nisqa:

—¿Ima rimaytataq munankichik? —nisqa.

—Kimsallatam munaniku —nisqa.

Chayñataqsi Limapi wantinuñataq nisqa:

—Ñoqaya rantikusqaykichik —nisqa.



Chayñataqsi wakmanta hamuq wantinukunañataq nisqa:

—¿Haykapitaq rantikuwantimanku sapa rimayta? Chaysi Limapi wantinoñataq nisqa:

—Pichqa chunkapi rantikusqayki sapa rimayta —nisqa.

Hinaptinñataqsi hamuy wantinukunañataq nisqa:

—Bajachaykuwya, wawqecha, hlaqtanchikpaqmiki —nisqa.

—Entonces solespi rantikusqayki sapa kamata.

—Chaymi ichaqa, wawquicha —nisqa

—Mayqannikichiktaq rantinkichik primiruta —nisqa.

Chaysi huk nin —nisqa:

—Ñoqallayman primiruta —nisqa.

—¿Ima rimaytataq munanki?

—¡Ñoqayku! —ñiqta

Chayñataqsi Limapi wantinu nisqa:

—¡*Nosotros!* Chaynatam nin chay rimayqa —nisqa

Huk ninñataq nisqa:

—Ñoqallaymannataq —nisqa chaysi Limapi wantinu:



—Inatataq munanki qampa —nisqa chaysi wantinuqa nisqa:

—Munaspayku —ñiqta. Chaysi Limapi wantinuñataq rantikusqa kay rimayta:

—¡Porque queremos!

Chayñataqsi Limapi wantinu nisqa huk ninku:

—Qamqa, imatataq munanki —.Nispan chaysi ultimu wantinuñataq nisqa:

—Ñoqallaymanqa, ¡Chaytam munaspaykum! —nisqata.

Chaysi kimsan wantinukuna rantiruspanku yacharusqaku. Chaysi yacharuspanku kutisqaku llaqtankuta trimpi Mejoradakaman, chaymanta chakillawan. Chaysi richkaspanku urqopi runa wañusqata tarirusqaku friscuchallata yawarnipas suturichkaqta.

Chaysi wantinukunaqa tariruspanku nisqaku:

—¡Imay sonqollata pi aqaruayraq kayta sipirullarqa! —nispan.

Ñichkaptinkus kimsa guardiacivilkuna cawallupi sillasqakama hamuchkasqaku:

—¿Quién mató a este hombre? ¡Hablen! ¡Hablen! —nisqa.

Chaysi wantinukunañataqsi hawanakusqa mancharisqa. Hinaspansi nisqaku:



—Usuchiwachkanchikmi castillanuta rimaspan —nisqaku. Chaysi ñoqanchikpas castellanu rantisqanchikqa kachkanmi difinkunanchikpaq nispan ninku. Chaysi guardia civil castillanupi kaman ñisqa. Hinaptinsi:

—Qamriki primiruta rantirqanki, qamya cuntistay —nisqa.

Chaysi chay primiru castillanu ranti wantinu kutichikusqa guardia civilta:

—*¿Quién mató a este hombre?* —nispa nispayaptin.

¡Nosotros! —nispan.

Chaysi guardiañataq nisqa:

—*¿Por qué lo mataron?* —nispan.

Chaysi wantinukunañataq nisqa:

—Hamñataqyá.

Chaysi segundo castillanu rantiqñataq kutichikusqa guardia civilqa:

—*¿Por qué lo mataron?* —nisqa nispan.

—*¡Porque queremos!* —nispan

Chaysi guardiaqa nisqa:

—*Pues ahora van presos* —nisqa nispa.

Chaysi ultimu kaqñataq nisqa:



—*Eso queremos*—nispan.

Chaysi guardia pasachiptin nisqaku:

—Seguro premiawananchikpaqmi kayqa pusawacllkanchik, justisiaqa allinmi —nisqako.

Chaysi juezmaña chayspankupas juiz castillanuwán tapusqa.

Chaysi wantinukunaqa qawanakusqa.

—Castillanutaqa ran tinchik difindikunapaqmi. —Nispanku.

Chaysi juiz tapusqa:

—*¿Quién de ustedes mató a este individuo?* —nispa.

Chaysi primiru castillanu rantiq wantinu qallaykusqa juiz, tapuptin:

—*¿Quién lo mató?* —niptinsi.

—*¡Nosotros!* —nisqa.

—*¿Por qué lo mataron?* —niptinñataqsi nisqa.

—*¡Porque queremos!* —nispan.

—*¡Entonces los condeno a veinticinco años de cárcel!*

—*¡Eso queremos!* —nisqaku.

Chaysi kunankama wantinukuna prisu tiachkanku. Qankuna yachankichikñam paykunapa.



HABLAR CASTELLANO CUESTA CARO

(Traducción)

Desde hace años, un hacendado quería apoderarse de las tierras de la comunidad. Un domingo se reunieron los hombres de Huanta:

—Hablando castellano, el hacendado nos está ganando el juicio. ¿Qué podemos hacer? Será mejor ir a Lima.

Escogieron a tres hombres de buena memoria para que fueran a Lima a comprar castellano. Cada uno, sólo podría alcanzar a comprar una palabra castellana, porque varias valdrían caro: Pero ¿qué palabras comprar? Que sea: ¡Nosotros! La otra palabra: ¡Porque queremos! ¿Qué otra palabra? Que sea: ¡Eso es lo que queremos!

Partieron los tres hombres a Lima. Fueron a pie a La Mejorada. Allí tomaron el tren hasta Lima. Al llegar, se alojaron donde un huantino. El les preguntó:

—¿A qué han venido?

—A comprar castellano, hermanito.

—¿Para que?



—Hermanito porque hablando castellano, un hacendado nos está quitando nuestra tierra. Para defendernos hemos venido a comprar castellano.

—¿Cuántas palabras quieren?

—Sólo queremos tres.

—Yo se las podría vender.

—¿A cómo nos las venderías?

—A cincuenta soles la palabra.

—Haznos una rebaja, hermanito, es para nuestro pueblo que también es el tuyo.

(En español) —*Entonces sesenta soles cada una.*

—Ahora sí, de acuerdo, hermanito.

—¿Cuál de ustedes va a comprar primero?

—Yo.

—¿Qué palabra quieres?

—Di “Nosotros”

¡Nosotros! Eso es lo que quiere decir esa palabra.

Otro de los huantinos dijo:



—Ahora es mi turno.

—Tu ¿qué palabra quieres?

—Di “Porque queremos”.

Entonces el huantino de Lima vendió la frase “Porque queremos”.

—Y tú ¿cuál palabra quieres?

—Quiero “Eso es lo que queremos”.

Luego de comprar, los huantinos supieron castellano.

Regresaron en tren hasta La Mejorada y luego continuaron su viaje a pie. En una puna encontraron a un hombre recién muerto, hasta su sangre aún goteaba.

Los huantinos exclamaron:

—¿Qué corazón maldito lo ha podido matar!

Cuando así comentaban, aparecieron a caballo tres guardias civiles:

—*¿Quién mató a este hombre? ¡Hablen! ¡Hablen!*

Asombrados, los huantinos se miraron entre sí:

—Nos está humillando porque habla castellano, pero, para defendernos, tenemos el castellano que hemos comprado. El guardia civil seguía hablándoles en castellano:



—¿Quién mató a este hombre?

—Tu fuiste el primero en comprar. Contesta.

El primero que había comprado respondió al guardia civil con la palabra que conocía:

—¡Nosotros!

—¿Por qué lo mataron?

El segundo de los huantinos respondió con la frase que había comprado:

—*Por que queremos*

—Pues ahora van presos.

El último de ellos respondió:

—¡Eso es lo que queremos!

Mientras el guardia civil se los llevaba, comentaban entre sí:

—Seguro nos está llevando para premiarnos. ¡Qué buena es la justicia!

Llegaron donde el juez. Les interrogó en castellano. Asombrados, los huantinos se miraron:

—Hemos comprado castellano para defendernos dijeron.

El juez preguntó:



—¿Quién de ustedes mató a este hombre? ¿Quién lo mató?

—¡Nosotros! dijo el primero de los huantinos que compró castellano.

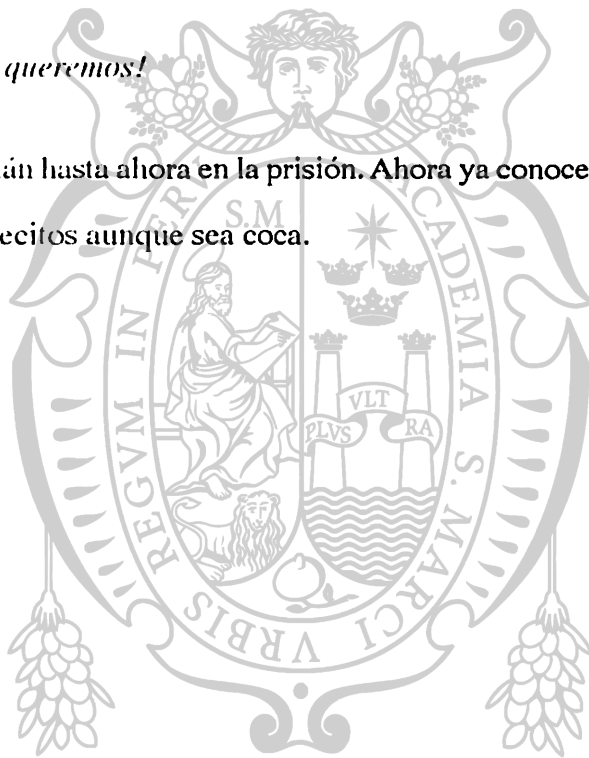
—¿Por que lo mataron?

—¡Porque queremos!

—Pues entonces los condeno a veinticinco años de cárcel.

—¡Eso es lo que queremos!

Los huantinos están hasta ahora en la prisión. Ahora ya conocen su vida, llévenles a los pobrecitos aunque sea coca.



BIBLIOGRAFIA



- AGUILAR PAEZ, Rafael *Gramática quechua y vocabulario* (adaptación de la obra de Antonio Ricardo, 1586), Lima, UNMSM, 1970.
- ALBERTI, Giorgio [y] Enrique MAYER *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruano*. Lima, IEP, 1974.
- ALTUNA, Elena "Escritura y violencia en tres cronistas de Indias", en *A quinientos años de la Conquista de América*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán, Vol. I, 1990, pp.17-31.
- ANSION, Juan (Ed.) *Pishtacos. De verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea, 1989.
- ANSION, Juan *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima, GREDES, 1987.
- ARGUEDAS, José María "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca". En: *Folklore Americano*, N° 5, Lima, 1960-61.
- "El mito de Inkari". En: *Revista de Folklore Americano*, Año IV, N° 4, Lima, 1956.
- *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima, Huascarán, 1949.



-
- Canto kechwa*. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística dle pueblo indio y mestizo. Lima, Club dellibro peruano, 1938.
- AVILA, Francisco *Dioses y hombres de Huarochirí* (1598?). Trad. de José María Arguedas. Lima, IEP, 1966.
- BALLON AGUIRRE, Enrique "Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el corpus", en *Dispositio*. Revista Hispánica de semiótica literaria, XXII, 30-32, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages, 1987, 65-82.
- BASADRE, Jorge *Literatura Inca (Antología)*. Paris, Biblioteca de la Cultura Peruana, Vol. I, Desclee de Brouwer, 1938.
- BENDEZU, Edmundo *La otra literatura peruana*. México, FCE, 1986.
-
- Literatura quechua*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- BEYERSDORFF, Margot "La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura". En *Revista Andina*, Año IV, N° 1, Cusco, 1986.
- CATALAN, Diego "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral", en *Romance Philology*, N° 24, 1970.71.
- CHANG-RODRIGUEZ, Raquel *El discurso disidente. Ensayos de Literatura Colonial Peruana*, Lima, PUC, 1991.
- CHASCA, Edmundo de "Composición escrita y oral en el Poema del Cid", en *Filología*, N° 12, Madrid, 1966-67.



- el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca* (1608), Lima UNMSM, 1989.
- GONZALEZ PRADA, Manuel *Páginas libres*, Lima, Páginas de oro del Perú, 1966.
- GOODY, Jack *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.
- *La raison graphique*, Editions du Minuit, París, 1982.
- GOW, Rosalind [y] Bernabé CONDORI *Kay Pacha*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1982.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe *El primer nueva coronica y buen gobierno*. México, Siglo XXI, 1980.
- GUSHIKEN, José *El violín de Isua*. Lima, UNMSM, 1979.
- HALLPIKE, G.R. *Fundamentos del pensamiento primitivo*, México, FCE, 1986.
- HUAMAN, Miguel Angel *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*, Lima, Horizonte, 1994.
- HUSSON, Jean-Phillipe "La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas a través de los poemas transcritos por Guaman Puma de Ayala", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIX, N° 37, Lima, 1993.
- ITIER, César (Comp.) *Del siglo de Oro al siglo de las luces*. Cusco, CERA "Bartolomé de las Casas", 1995.
- LAVAQUE, Olinda "La memoria como escritura del otro", en *A quinientos años de la Conquista de*



- MONTOYA, Rodrigo, Luis y Edwin *Urqkunapa Yawarnin. La sangre de los cerros. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú.* Lima, Mosca Azul-UNMSM, 1987.
- MONTOYA, Rodrigo *La cultura quechua hoy.* Lima, Hueso Húmero, 1987.
- MOROTE BEST, Efraín *Aldeas sumergidas. Cultra popular y sociedad en los Andes.* Cusco, CERA "Bartolomé de lasCasas", 1989.
- NORIEGA, Julio *Poesía quechua escrita en el Perú (Antología),* Lima, CEP, 1993.
- ONG, Walter *Oralidad y escritura. La tecnología de la Spalabra,* México, FCE, 1987.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro *De Adaneva a Inkarrí.* Lima, INC, 1973.
- OSSIO, Juan (Ed.) *Ideología mesiánica del mundo andino,* Lima, PradoPastor, 1973.
- PAYNE, Jhonny (Ed.) *Cuentos cusqueños,* Cusco, CERA "Bartolomé de las Casas", 1984.
- PAZ, Octavio *La centena (poemas 1935-1968).* Barcelona, Barral, 1972.
- PEREZ CORTES, Sergio "La escritura y la experiencia de sí", en *Signos, Anuario,* 1989, T. II, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, pp.327-343.
- PERILLI, Carmen "Escritura y autonomía en Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad", en *A quinientos años de la Conquista de América,* Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán, Vol. IV, 1990, pp.14-31.



- PERROUD, Clemente *Diccionario castellano-kechwa, kechwa-castellano.* Lima, Seminario San Alfonso: Padres Redentoristas, 1970.
- QUIJADA JARA, Sergio *Canciones de ganado y pastores.* Huancaayo, 1957.
- RAMA, Angel *La ciudad letrada,* Hanover, Del Norte, 1986.
- *Transculturación narrativa en América Latina.* México, Siglo XXI, 1985.
- ROSTWOROWSKI, María *Estructuras andinas del poder.* Lima, IEP, 1983.
- SANTA CRUZ PACHACUTI, Joan *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú (1613).* Estudio etnohistórico y lingüístico de Pietre Duviols y César Itier. Cusco, CERA "Bartolomé de las Casas", 1993.
- SHELLY, Kathlee y Grinor ROJO "El teatro hispanoamericano colonial", en *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* (Comp. de Luis Inigo Madrigal), Madrid, Cátedra, 1982.
- STASTNY, Francisco "Dimensión histórica del arte popular", en *Historia y Cultura,* N° 12, Lima, Museo Nacional de Historia, 1981.
- TITU CUSI YUPANQUI *Relación de la conquista del Perú.* Lima, Biblioteca Universitaria, 1973.
- TURNER, V. *La selva de los símbolos,* México, Siglo XXI, 1980.
- VALCARCEL, Luis E. "Noticias sobre un nuevo texto quechua del Usca Paucar", en *XXVII Congreso Internacional de Americanistas,* (1939). Lima, 1942.



VALDERRAMA, Ricardo

[y] Carmen ESCALANTE

Gregorio Condori Mamani. Autobiografía. Cusco, CERA "Bartolomé de las Casas", 1977.

Nosotros los humanos. Ñuqanchis Runakuna. Testimonio de los quechuas del siglo XX. Cusco, CERA "Bartolomé de las Casas", 1992.

VARGAS UGARTE, Rubén

De nuestro antiguo teatro. Lima, Milla Batres, 1974.

VASCO DE CONTRERAS

[Y] VALVERDE

Relación de la ciudad del Cusco (1649). Cusco, COSITUC, 1982.

VIENRICH, Adolfo

Apólogos quechuas. Tarma, La Aurora, 1906.

Azucenas quechuas. Tarma, La Aurora, 1906.

YATES, Frances

L'art de la Memoire, Gallimard, Paris, 1975.

ZUIDEMA, Thom

Reyes y guerreros. Lima, FONSCIENCIAS, 1989.

ZUMTHOR, Paul

Introducción a la poesía oral, Madrid, Taurus, 1986.



UNMSM-FLCH
BIBLIOTECA
INVENTARIO 1997

UNMSM-FLCH
BIBLIOTECA
INVENTARIO 2003

