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

Dammert, J. L. (1991). *Discurso e ideología en cuatro cantos andinos* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller 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: Discurso e ideología en cuatro cantos andinos

Autor: Juan Luis Dammert Egoaguirre

Año: 1991

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Bachillerato

Palabras claves: José María Arguedas, literatura quechua, poesía quechua, poesía andina oral, discurso poético, la mujer, relación hombre-naturaleza.

Referencia en APA 7ma. ed.

Dammert, J. L. (1991). *Discurso e ideología en cuatro cantos andinos* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis tiene por propósito el análisis de los cantos andinos que forman parte del corpus general de la literatura peruana. En el capítulo uno se habla sobre las cuestiones generales referentes a la literatura quechua, en especial los cantos quechuas o cancioneros que conforman la "poesía" quechua. El capítulo dos presenta el modelo diseñado para la búsqueda de la especificidad del discurso poético encerrado en los cantos a través de la descomposición de los elementos del discurso. En los capítulos del tres al seis se habla de los aspectos presentes en los cantos: *"Puka polleracha"*, *"Carnaval de Tambobamba"*, *"Barrio Piñonate"* y *"Peces del río"*.

Palabras Clave: D Harcourt, Quijada Jara, Gloria y Gabriel Escobar, Juan M. Ossio, José María Arguedas, Gloria Avendaño, Victor Alberto Gil Mallma, literatura quechua, poesía quechua, poesía andina oral, discurso poético, la mujer, relación hombre-naturaleza.

096

Sl. 30,0

Le
041
LT

DISCURSO E IDEOLOGIA
EN CUATRO CANTOS ANDINOS

Tesis para optar el grado
de bachiller en Literatura

Juan Luis Dammert Egoaguirre

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, agosto de 1991

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

para Marisol, Josecito

y Lucas

Univ. Aut. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

INDICE

Introducción.....4

Capítulo uno: cuestiones generales.....5

Capítulo dos: modelo de análisis.....11

Capítulo tres: "Puka pollera cha".....14

Capítulo cuatro: El joven sumergido....22

Capítulo cinco: Piñonate.....31

Capítulo seis: Los peces del río.....41

Conclusiones.....46

Bibliografía.....49

INTRODUCCION

Nos proponemos analizar cantos andinos. Estos forman parte del corpus general de la literatura peruana. Hemos diseñado un modelo de análisis para tal efecto, y nuestra tesis, además del análisis en sí mismo, busca aportar un esquema teórico con el cual se haga posible enfrentar material literario semejante.

En un primer capítulo consideramos cuestiones generales acerca de la problemática de lo oral en las letras peruanas y el uso de dos lenguas en un segmento de lo poético nacional. En un segundo capítulo presentamos brevemente nuestro método de análisis, el cual se verá ejemplificado en los siguientes capítulos. Finalmente, presentamos nuestras conclusiones, que tienen alcances de aplicación para futuras investigaciones nuestras, tomando en cuenta que nuestro interés va más allá de estas líneas introductorias.

Han concurrido a este trabajo no solo nuestro afán académico sino también parte de nuestra experiencia vital, pues en los últimos años quien estas líneas escribe ha desarrollado una labor profesional en el campo de la música popular, no solo como intérprete e investigador sino también como crítico, desde la orilla del periodismo cultural. El fenómeno musical popular es en el Perú también un asunto donde la literatura se ve envuelta, y es desde esta óptica que hemos redactado las siguientes líneas.

CAPITULO UNO: CUESTIONES GENERALES

La bibliografía de la literatura quechua es abundante y desordenada; está desperdigada en diversos soportes provenientes de diferentes épocas, a menudo copias de originales, y a pesar de que hay un buen número de antologías en el fichero, (1) estas son en la mayoría de los casos traducciones al español, cuando no a otras lenguas.

Dentro de esta literatura quechua, estatuida como tal en el transcurso del siglo XX y aceptada a la espera de un estudio global que la reordene, existen diversos factores que conspiran para problematizarla. Dos puntos críticos son, por ejemplo, la vastedad de las fuentes tomadas de la oralidad, y en segundo lugar el problema de los géneros, que incluye el uso que se le da al texto literario en un sistema oral. La gran mayoría de textos no coincide con los estatutos de una literatura escrita, con la cual se le piensa equiparar y tratar con idénticos modelos. Un evidente aspecto de esta problemática es la publicación generalizada de cantos orales como "poesía quechua", difuminando la presencia de un cancionero anónimo, a lo largo de los Andes con existencia autónoma en el siglo XX, que arrastra una tradición oral histórica que guarda sus nexos más lejanos con los tiempos prehispánicos. Existe una continuidad de sistema musical, con escalas sonoras, instrumentos y motivos simbólicos (que podría-

mos llamar "recursos productivos"), como también existe cierta unidad de estilo entre textos de cantos citados por cronistas (Guamán Poma, por ejemplo) y el cancionero folklórico de nuestro siglo, ya que estribillos,giros poéticos y usos del idioma , que se ubican en determinados contextos rituales y profanos, son recurrentes. Como vemos, la "poesía" andina oral no tiene génesis productiva en la escritura, y debe ser vista con ojo y oído suspicaz.

Una particular atención merece en este cancionero un área que ha crecido nitidamente, y es la del intercambio entre tradiciones orales en castellano y quechua, las cuales acarrean ya una perspectiva de tratamiento propia de literaturas bilingues (2). Gracias a la migración urbana, a la intensa movilidad social del siglo XX y al lastre de la historia colonial del país, se puede graficar en la lengua de los cantos populares una huella que el más interesado purista no podría dejar de notar: el intercambio y apropiación de recursos simbólicos y formales provenientes de dos culturas, expresados en lenguas distintas pero comprensibles para un hablante de dos mundos. La música es el vehículo y el soporte de este comercio. Una comparación entre los libros de D Harcourt (1925), Quijada Jara (1957) y Escobar (1981), que reúnen algo más de ochocientos cantos recogidos en zonas campesinas de Qosqo, Huancavelica y el sur andino, nos proporciona la evidencia del profundo cambio sucedido en la lengua popular, ocurrido desde la mitad del siglo XX, y la densidad del sistema de producción del

cancionero, con sus pastores, cantores de aldea, cantoras rituales, conjuntos festivos, poetas urbanos, señores y siervos que tuvieron alguna vez en los labios la versión original de un texto transcrito posteriormente. El sistema literario "escrito" a menudo no posee equivalentes poéticos semejantes, y debemos hacer un esfuerzo por buscarlos y entender el origen de determinadas recurrencias poéticas.

Frente a estos problemas no es nuestro interés el desenredar el embrollo y aclarar el panorama, sino más bien remitirnos a la pequeña célula del cancionero, cuya suma total forma el conjunto, que es el canto. Nos vamos a remitir a cuatro piezas del cantar de nuestros días, que se originan en los modelos andinos, para determinar en primera instancia el carácter de un único texto y desentrañar sus mecanismos de significación, ya que pensamos que no son muchas las variantes discursivas, y éstas reposan además en una misma visión de mundo, por lo cual depende de la particularidad del mismo texto su adscripción a universos simbólicos específicos.

Los textos que hemos escogido para nuestro análisis son muy conocidos, y cualquier aficionado a los cantos andinos podría entonarlos o recitar de memoria siquiera fragmentos de la letra. A su modo, son indicadores de un "gusto" popular, de una valoración textual proporcionada por los usuarios. A través de estos textos develamos los mecanismos de construcción, relacionándolos

también con otras expresiones paralelas. Como veremos, están signados en lo simbólico por un dualismo, que utiliza procedimientos de simetría formal, y se inscribe en el calendario andino del ciclo productivo. Su pulsión fundamental es la de la productividad, como si se tratara de una constante renovación del mundo a través de una acción fertilizadora. Los componentes de una totalidad establecen lazos de reciprocidad o no los llegan a establecer. El dualismo engendra a su vez una idea de repetición, creando un mundo de espejos donde se proyecta la imagen del movimiento del tiempo y la diversidad de los espacios, como sucede en el barroco renacentista europeo o en la literatura china. En muchos cantos quechuas interactúan dos principios opuestos, paradójicamente complementarios, que son los que propician el dualismo y su posterior diversificación. En última instancia, se trata de dos pulsiones de construcción y destrucción que entablan una relación ritual con la naturaleza.

Las tramas del discurso amoroso y el sentimiento religioso contienen esta modalidad simbólica, y de hecho constituyen el hilo conductor del sentido profundo de los cantos. En lo ideológico, se caracterizan estas tramas por enlazar una visión productiva del mundo, al cual hay que florecer, sacándole fruto e instándolo a devenir. Si esto sucede en gran parte de la poética quechua, no podemos decir lo mismo de aquellos cantos que provienen de la tradición oral española. Estos textos son más propensos a la tragedia amorosa, como una pérdida del mundo y el objeto

amado, característica muy común en el cancionero trivial de nuestros dias de radio y televisión. Dentro de la tradición andina hay una fuerte corriente bilingue, asentada sobre todo en las zonas donde el castellano reemplazó al quechua como lengua de comercio, asentándose sobre su estructura cultural, caso del valle del Mantaro, que produjo un tipo de canto sentimental, en castellano mezclado con recursos de la cultura quechua, que llegó a adquirir características de mercado en la década de 1960 a partir de su centro productivo en Lima, donde cientos de miles de migrantes andinos se vieron sometidos a una readecuación de sus poéticas tradicionales, frente a los cambios violentos y acelerados de los últimos cincuenta años peruanos. (3)

El caso de los cantos huancas, del valle del Mantaro, encierra esta contradicción de dos sistemas orales.

Tenemos entonces dos sistemas poéticos, dependientes de su lengua de enunciación: quechua y castellano. Se enlazan, influyen y relacionan. Es sintomático que el cancionero de la "poesía quechua" no recoja este avatar de la oralidad, sino tan solo versiones puras, limpias de contaminación histórica. Para nosotros se trata justamente de la "suciedad" del corpus, de su impureza. Pensamos que encierra un gran capítulo de la historia del discurso amoroso en el Perú. Por lo tanto, nos remitiremos a unos cuantos textos y no al conjunto del cancionero. En un futuro no muy lejano, nos ocuparemos de esta tarea.

Notas del capítulo uno

1. Hay libros de recopiladores individuales (D'Harcourt ,1925; Lira ,1956 o Quijada Jara ,1957, entre otros) contemporáneos, de los cuales se nutren las antologías, como elaboran también una selección de la bibliografía de siglos pasados, organizando una continuidad no tomada en cuenta tradicionalmente. Generalmente brindan traducciones al español y no fuentes originales. Dos antologías que merecen una atenta lectura, de acuerdo a sus contextos, son las de Basadre (1938) y Razzeto (1972).

El volumen La sangre de los cerros (1987) es una antología de recopiladores directos, como también de los mismos antologadores, los hermanos Montoya, y puede ser consultada para tener una idea acerca de la densidad del cancionero andino y la problemática de sus fuentes.

Las fuentes en idiomas extranjeros son abundantes, y las conocemos de referencias personales. No hemos tenido acceso a ficheros internacionales.

2. El problema del uso de dos lenguas es muy antiguo en el Perú y los últimos aportes teóricos provienen del campo de la educación bilingüe, que ha empezado a tomar en cuenta las tramas culturales, a partir de experiencias concretas en el campo, con niños hablantes de lenguas nativas. En última instancia, se trata de estructuras de pensamiento implícitas en la lengua. Ver por ejemplo Niños aymara aprenden matemáticas, GTZ, Talleres OCISA,- Lima, 1990, 240 pp.; Las lenguas en la educación bilingüe, Ingrid Jung, L.E. López, GTZ, Lima 1988, 348 pp.; Haku yachaywasiman, Nancy Hornberger, Lima 1989,373 pp.

3.Ver Escobar, Anna María, Los bilingües y el castellano en el Perú, IEP,1990, para un estudio de hablantes limeños de lengua castellana, cuya lengua materna o familiar es el quechua.

CAPITULO DOS: MODELO DE ANALISIS

Nos acercamos a los textos propuestos con un modelo diseñado por nosotros, que buscar dar cuenta de la especificidad del discurso poético encerrado en los cantos. Damos por básico un postulado principal: se trata de un encuentro entre una pareja amorosa, cuyo único fin es establecer una relación, que puede ser productiva o improductiva. Las consecuencias de esta relación marcan el sentido del texto, el cual responde a condicionantes culturales, provenientes del contexto. Lo amoroso entonces, no se presenta como dominante, sino que está envuelto bajo el signo de su horizonte de esterilidad o productividad.

Dentro de este gran movimiento general, descomponemos los siguientes elementos del discurso:

a) Los atributos: que corresponden a las valoraciones, capacidades y potencialidades que los sujetos hegemónicos se atribuyen a sí mismos para el desempeño del evento narrativo, y que los marcan de manera nítida para desenvolverse en las situaciones creadas por el canto.

b) Los actores: que asumen roles activos o pasivos, y arman una relación entre sí de subordinación, hegemonía o reciprocidad. Los actores principales son la famosísima pareja de "tú"y "yo"; o

también su variante más popular: él y ella. Adquieren rasgos de pareja presente o pareja ausente, cuando ambos no intervienen sino uno sólo de los actores. En los cantos, comprobación que puede efectuarse en una lectura general del cancionero, intervienen además actores del entorno configurando una suerte de coro silente, con voz propia, ya sea como interlocutores o detentadores de capacidad discursiva. En este sentido, animales, cerros, lagunas y plantas adquieren contornos de coro.

c) La escena: resume la intervención de los actores narrativos en un espacio simbólico, que se desarrolla a través de una secuencia. El ejemplo característico de este mecanismo puede hallarse en los retablos artesanales andinos, que poseen una marcación del espacio. En la canción andina clásica hay, por ende, un culto a lo visual y descriptivo, que constrasta enormemente con el árido paisaje de la canción amorosa moderna, plagado de desolación y negación de lo espacial. Esta escena o decorado tiene una importancia trascendental, pues el evento narrativo acaece en "lugares símbolo".

d) El desplazamiento simbólico: consideramos que en cada canto se produce un desplazamiento de la significación, y que la manera de efectuarse tiene que ver con los recursos que la propia tradición poética ha establecido en el discurso oral. Podemos hablar de una suerte de religiosidad popular, un vasto campo simbólico común, que detenta ideas respecto al mundo, la naturaleza y el accionar

de los seres. El desplazamiento de una situación inicial a otra final conlleva una carga simbólica, ejecutada por los actores en un espacio codificado. La lengua quechua posee marcaciones particulares para lo que suele llamarse deixis, es decir, un tratamiento propio de las categorías de persona, espacio y tiempo, con huellas en el idioma y en la práctica histórica de la literatura oral.

e) Texto y contexto: ya que tratamos con canciones "tipo", precisamos este nivel como complementario del análisis textual, ya que en el cancionero se siguen unos cuantos esquemas principales, y no encontramos el criterio de originalidad propio de la poesía moderna. Relacionamos aquí el texto con otros que poseen modelos similares. Además abrimos ventanas con respecto a otros textos no literarios que puedan iluminar el sentido general.

La terminología que empleamos es producto de nuestra formación académica, y no creemos basarnos en ningún esquema particular de análisis, sino tan solo en lo que la lengua expresa en los términos que usamos.

CAPITULO TRES: "PUKA POLLERACHA" O LA JOVEN CAZADORA

El carnaval sureño "Puka polleracha" (" Pollerita roja") es muy conocido en el Perú. Su música ha sonado bastante en la televisión, como cortina musical de un programa cómico; es tomado como "alegre". Casi todos los cantores de música andina lo conocen y pueden entonarlo, al menos en sus versos principales. Vamos a trabajar sobre la versión ubicable en Escobar, Gloria y Gabriel, Huaynos del Cusco, (1981:267-269). Respetamos la versión, a pesar de algunas incongruencias formales. La traducción es nuestra y busca ser literal. En el volumen de Escobar se adjunta la siguiente nota explicativa: " (V. Navarro del Aguila 1943. Notas de GEM. Canc. de GCB. 1947. Disco: canta Justino P. Arias. Canc. Cantares del Sur)" que da cuenta de variantes y versiones en cancioneros impresos, cuadernos manuscritos y discos, sin señalar mayor información bibliográfica. Transcribimos el texto.

Puka Polleracha	Pollerita roja
(cantan hombres)	
Yaw yaw puka pulliracha imatan ruwanki saray uxupi? wik'uña punchitu mahtachaykiwan	Oye oye pollerita roja qué haces dentro de mi maíz con tu joven poncho de vicuña?
Imatan ruwanki saray uxupi mamaykimanmi willaykamusah taytaykimanmi willaykamusah saray uxupi rurasqaykita	Qué haces dentro de mi maíz a tu madre le contaré a tu padre le contaré lo que haces dentro de mi maíz

(chaqusqaykita)	(desordenas)
saray uxupi...laray laraylá	al fondo del maíz...
Yaw yaw puka pulliracha	Oye oye pollerita roka
yaw yaw qrusilla ribusu	oye oye reboso de grosella
imatan ruwanki saray uxupi	qué haces en mi maizal
imatan ruwanki chaxray uxupi	qué haces en mi chacra
Mamaykimanmi willaykamusah	A tu madre le contaré
taytaykimanmi willaykamusah	a tu padre le diré
llapa sarallay chaqusqaykita	cómo todo mi maíz lo pisas
(purisqaykita)	(caminas sobre él)
sida pañuylu maht'achaykiwan	con tu joven pañuelo de seda
(cantan mujeres)	
Willaykamuypas, imatah ququwan	Anda cuéntales, qué me importa
willaykamuypas imatas ququwan	anda cuéntales, qué me importa
karnabalispiqa liwris kakuni	en carnavales soy libre
karnawalispiqa purikunallaysi	en carnavales ando dondequiera
Willaykamuypas,imanawanqatah	Cuéntales, qué me importa
willaykamuypas imanawanqatah	cuéntales, qué me importa
karnawalispiqa puxllakunallaysi	en carnavales puedo jugar
sarapas triqupas chaqukunaypah	mezclar el trigo, el maíz
(cantan hombres)	
Yaw yaw puka pulliracha	Oye oye pollerita roja
yaw yaw puka pulliracha	oye oye pollerita roja
imatan ruwanki saray uxupi	qué haces en mi maizal
imatan ruwanki chaxray uxupi	qué haces en mi chacra
Mamaykimanmi willaykamusah	A tu madre le contaré
taytaykimanmi willaykamusah	a tu padre le contaré
saray uxupi ch''ahrusqaykita	como desordenas mi maizal
chaxray uxupi q''uspasqaykita	cómo te revuelcas en mi chacra
(cantan mujeres)	
Willaykamuypas imatah ququwan	Cuéntales qué me importa
willaykamuyá imanawanqatag	diles, qué más me da
(hayk'anawanqatah)	(cuánto me importa)
karnabalispiqa libris kakuni	en carnavales soy libre
wichaypas uraypas pasiyarikunay-	para pasear arriba y abajo
pah.	
(cantan hombres)	
Altun punapi yana wik'ucha	Vicuñita negra de altas punas
chaki chaykiri asirasqachu	ya tus piernas están aceradas?
ñuqahpa ichaqa asirasqachan	las mías ya están aceradas

dusina warak'a chaskikunaypah	para recibir doce latigazos
dusina siq'ullu chaskikunaypah	para recibir doce chicotazos
Kunan timpu kurakuna	Los curas de este tiempo
arriyru hina mulasapa	son como mula de arriero
kunan timpu kurakuna	los curas de este tiempo
arriyru hina mulasapa	son como mula de arriero_

a) Atributos

"Puka polleracha", que significa "Pollerita roja", no es otra que la niña que dejó de ser niña; es la joven casadera, en edad fértil. A diferencia de su equivalente europeo, Caperucita Roja, esta mujer andina lleva el distintivo rojo alrededor del vientre, cubriendo sus muslos hasta las rodillas, mientras que aquella lo lleva en la cabeza. El rojo, como vemos, está más cerca corporalmente al símbolo de la edad fértil: la menstruación, y representa, como el aviso encarnado de las chicherías cuando hay frutillada, la presencia de una cualidad, resaltada además por la expresión grosella rebozo. Se trata de un claro atributo de fertilidad, incentivado por la libertad carnavalesca.

b) Actores

Ella es un personaje activo y parlante, que contesta altaneramente a su interlocutor, pregonando su libertad carnavalesca. En el cortejo amoroso lleva la batuta, pues el manta no habla ni interviene. Podríamos decir que ella es una cazadora, y el joven su presa, pues éste es completamente pasivo. En la versión cantada, hombres y mujeres se reparten el parlamento. La voz

exterior amenaza con hacer pública (es decir, con esparcir la noticia) la conducta sexual de la joven, lo que provoca su inmediata réplica: tengo licencia, estoy en carnavales, no me importa que se enteren . La voz exterior remarca además su carácter de propietario, insistiendo en que el maizal es suyo. Hay entonces una intención de censura y represión, como de respeto a lo privado, desbaratada por una abolición de la censura y lo privado en provecho de lo libre y público.

c) Escena

Como sucede en los tiempos actuales (1) donde el carnaval andino tiene despliegue coreográfico y cuasi teatral, en este caso la escena está construida como un verdadero escenario, marcado espacialmente. El maizal es un lugar símbolo, imagen de la abundancia productiva, donde se realiza a la luz de observadores el acto sexual. La pareja está literalmente en lo profundo del maizal, enredada entre las plantas, en su corazón productivo, y realiza movimientos animados: rueda, pisa, destroza.El propietario está ubicado exteriormente, como un voyeur, denotando una mirada por encima de toda la escena.

d) Desplazamiento simbólico

A nuestro parecer, el texto encierra un modelo clásico de la manera de producción andina, ritual y festiva. Puka Polleracha,

atributo de la fertilidad, hace el amor con el magta en el campo simbólico de la cosecha de maíz. Este modo andino es también público, pues no admite el carácter de privacidad que se le quiere atribuir. El desplazamiento límite está dado por la estrofa final, agregada al motivo del maizal, que recoge la figura de los curas de este tiempo. El sacerdote, representante del modo occidental cristiano, es equiparado con una mula. En la versión de Escobar mula es traducido como "concubina", lo cual puede ser cierto y tener una carga de unión ilegal prostituida, negación clásica de lo sagrado; pero más allá de esta contingencia, mula denota también una carga contra la naturaleza, ya que se trata de un animal no reproductivo, híbrido. El orden productivo público festivo andino, encarnado por la de pollera roja, es entonces el opuesto al occidental cristiano, de espaldas a la naturaleza, improductivo y estéril. Al deslizarse Puka Polleracha por el maizal con su magta, indemne a la censura y la represión sexual, autorizada por la licencia carnavalesca, está ingresando a un plano paralelo al productivo natural. Se podría afirmar que su pulsión erótico productiva es semejante a la del maíz; su contacto directo y desbrozador con el terreno sembrado es simbólico. El atributo de lo rojo-menstruación puede revestir caracteres de fertlización de lo podrido, la función reproductiva por excelencia, grata a las culturas campesinas, y la licencia del carnaval puede estar impregnada de su libertad para llegar a la conquista del placer sin temores. Sin embargo, nos atenemos a la conducta activa y corporal de la joven, que ejemplifica el modo de produc-

ción andino festivo carnavalesco.

Queremos señalar dos cosas evidentes: se trata de una pareja presente, y hay un horizonte de futuro. En los Andes se habla de los "hijos del carnaval", pues nacen nueve meses después de la fiesta. Más allá del folklore, la indicación de futuro productivo nos parece clara.

e) Texto y contexto

La alusión a las piernas aceradas está inscrita en un contexto ritual, donde se da la costumbre de darse latigazos en las piernas hasta arrancarse sangre y que ésta llegue al suelo, a la tierra, señal inconfundible de fertilidad campesina. Sucede así en pueblos del sur andino, donde también hay la costumbre de arrastrar por los sembríos a mujeres menstruando, con la vagina hacia la tierra. (2)

La heroína del carnaval que analizamos tiene también paralelos en la canción andina, como mujer fecundadora y activa. El huayno cuzqueño "Valicha", muy conocido en todo el Perú, guarda esta identidad. Valeriana, cuyo diminutivo es Valicha, es una mujer pícara que se desplaza por diferentes sectores de la ciudad y el bajo pueblo cuzqueño. Roba maqtas, acude a las chicherías donde levanta todo el maíz, ronda los cuarteles de soldados. El interlocutor del texto cantado es un niño, un niñucha, al cual se

le explica que algún dia, cuando crezca, se encontrará con la sexualidad. En última instancia, el huayno en mención representa el florecimiento productivo del pueblo cuzqueño. Como "fuga" del huayno se incluye un texto acerca del florecimiento del maíz y el hervor de este florecimiento.

Una variante de este personaje femenino es la producida en contextos urbanos, donde la mujer fértil se vuelve puta o mala mujer, desdeñosa y castigadora. Para tal seguimiento se puede hacer una lectura de las canciones del repertorio de Flor Pucarina, una de las grandes intérpretes de la música huanca, fallecida hace pocos años, y sobre la cual existe una verdadera leyenda popular en elaboración. (3)

Acerca de la importancia del maíz en la cultura campesina, citamos a Juan M. Ossio, quien escribió textos explicativos acerca de cantos que recopila en zonas del sur andino.

> "Para los lugareños esta planta representa el paradigma de la agricultura y de una vida social basada en reciprocidad. Se la concibe como un don de los dioses que puede ser cultivada ininterrumpidamente en un mismo terreno año tras año y como un objeto ceremonial que no puede ser vendido. La semilla se transmite, por lo general, de madres a hijas o de suegras a nueras y se entrega ritualmente en un recipiente especial con ocasión del matrimonio"
>
> (En Música andina, 1987:12)

Podemos graficar lo expuesto hasta ahora, brevemente, para contar con un esquema inicial:

atributos: fecundidad, libertad, color rojo.

actores : femenino activo-cazador, masculino pasivo

escena : amor en el maizal con mirada externa

desplaz. : modo productivo andino-festivo-público versus el modo estéril-occidental-cristiano-híbrido.

Notas al capítulo tres

1. Para una apreciación del carnaval en los últimos años, ver Chayrag, Vásquez y Vergara, CEDAP-Tarea, 1988.396pp., volumen que acompaña información etnográfica, esquemas de danzas, textos de canciones, partituras y material diverso sobre el carnaval de 1987 en Huamanga, Ayacucho.

2. Entrevista con Chalena Vásquez, 1991.

3. Ver: Las mejores canciones de Flor Pucarina, "selección de los mejores huaynos de ayer, hoy y siempre". Editorial Inkari, Lima, sin fecha, sin pie de imprenta.94pp. Precio: 1500 soles.

CAPITULO CUATRO: EL JOVEN SUMERGIDO (o el cazador cazado)

Hemos visto en el capítulo anterior el papel de la joven fértil, aquella que desarrolla un rol activo en la lid amorosa. Vamos ahora a tocar aspectos de otro carnaval, el "Carnaval de Tambobamba" que procede del departamento de Apurímac, y recoge una historia en apariencia trágica, que es cantada con solemnidad y alegría. Texto y música son muy conocidos.

La versión que reproducimos procede del caset José María Arguedas (Ed. Salqantay, Lima, sin fecha), que es una copia del disco que el escritor grabara en Chile, en 1969, con su propia voz. Hemos transcrito directamente de la versión cantada, que está ejecutada al modo campesino, con partes de entonación sobre-aguda. Otras versiones se pueden hallar en Montoya, 1987:273; Escobar,1981:357, con la siguiente nota: "José María Arguedas, Lima, 1954. Dijo haberlo escuchado a E. Delgado Vivanco en el Cusco". En un artículo de 1942 Arguedas publica la traducción castellana. (Compilado en Señores, indios y mestizos ,1985:151) El escritor anota: " yo no conozco otra canción más cruel y hermosa" (: 153)_

Carnaval de Tambobamba

Tambobambino maqtatas
yawar mayu apamun

Dicen que al joven tambobambino
lo arrastra el río de sangre

tambobambino maqtatas	al joven tambobambino
yawar mayu apamun	lo arrastra el agua de sangre
tinyachallañas tuytushkan	sólo su tambor está flotando
qenachallañas tuytushkan	solo su quena está flotando
charangollañas tuytushkan	solo su charango está flotando
wirritillañas tuytushkan	solo su birrete está flotando
wifalitay wifala	
awifala wifala wifala	
awifalalalay wifala	
wifalitay wifala	
Kuyakusqam pasñari	La muchacha que lo ama
waqayllañas waqashian	llora llorando
wayllukusqam pasñari	la muchacha que lo adora
llakiyllañas llakishian	sufre sufriendo
punchitullanta qawaspa	viendo su poncho
charangollanta rikuspa	reconociendo su charango
wirritillanña qawaspa	viendo su birrete
qenachallanta rikuspa	reconociendo su quena
wifalitay wifala	
awifala wifala wifala	
awifala wifala wifala	
wifalitay wifala	
Cundurllañas muyushian	Ya el cóndor revolotea
tambobambino maskaspa	buscando al tambobambino
cundurllañas muyushian	ya el cóndor remolinea
tambobambino maskaspa	buscando al tambobambino
mana punis tarinchu	no podrá encontrarlo
yawar mayus apakun	el río de sangre lo arrastra
mana punis tarinchu	no podrá encontrarlo
yawar unus apakun	el agua de sangre lo arrastra
wifalitay wifala	
awifala wifala wifala	
awifala wifala wifala	
wifalitay wifala.	

a) Atributos

El distintivo maqta implica un hombre joven en edad casade-

ra, un fertilizador, cuyos atributos son simbólicos: la ropa, la música, los instrumentos. Tanto el tejido como la música son las artes andinas más apreciadas por los usuarios. Birrete y poncho denotan un gentilicio por el diseño y el colorido, los signos propios del bordado y la confección, ya que cada pueblo suele tener sus propios diseños, reconocibles así por los que saben acerca de tejidos. Por otro lado, el charango es el instrumento musical de cortejo amoroso por excelencia, propio de un verdadero donjuan andino, soltero y rondador. Como vemos, los atributos del tambobambino son culturales: música y vestimenta, como también reproductivos: es joven, casadero, cortejador. Es un verdadero don Juan andino , sumergido en el agua mas no en el infierno.

b) Actores

Una mansa pasividad cubre a los actores de esta aparente tragedia. El joven es la imagen de lo pasivo, de lo que no puede escapar a la corriente, mientras desciende hacia las profundidades turbulentas. Si bien son una pareja presente, el magta está irremediablemente distanciado de su amada, y no lograrán unirse jamás, configurando una pareja similar a la del Sol y la Luna en su errancia. El rol de la amada, que contempla el devenir ante sus ojos, lo comprueba y funge de testigo ante el lector del texto (es decir, el que escucha el canto). No podemos dejar de anotar el carácter de mero observador con que ha sido signada, sin posibilidad de acción ni consuelo. Se trata de una pareja

distinta a la representada en "Puka polleracha", y ya que también se trata de un tiempo de carnaval, podemos inferir un tono festivo en esta tragedia, que se evidencia sin lugar a dudas en la vitalidad del estribillo musical cantado.

En el texto figuran dos actores narrativos complementarios, que no son humanos, sino están inscritos en el paisaje, como el río, o en el orden animal, como el cóndor. La participación de ambos es decisiva, y se deriva de su papel simbólico. El río está carnavalizado: enloquecido, violento, desmesurado, con las aguas aumentadas. Este factor, recogido en los términos yawar mayu y yawar unu ("río de sangre" y "agua de sangre", respectivamente) denota un amplio espectro ritual. En primer lugar, constatamos que ha aumentado el agua del cauce,mezclándose con el barro, la lluvia y el entorno carnavalesco. La propiedad de aumentar. crecer, de ser más, es uno de los principios activos de lo femenino reproductor, fecundador. Una sed de fertilidad similar a la de la joven cazadora, Puka polleracha, se apodera del río, que prácticamente arrastra al joven consigo, como ella arrastraba al joven pañuelo de seda al maizal, o como Valicha robaba mantas en las calles del Cosqo. El yawar mayu es también, a su manera, signo de lo fértil podrido, pues deposita el limo en las orillas y cumple su papel en el calendario agrario andino, tan vinculado a la celebración ritual del agua.

El segundo actor no personal, pero con capacidad narrativa,

es el cóndor de las últimas líneas del canto. Cuando se comprueba y evidencia la muerte del tambobambiño es que se produce el nacimiento narrativo del cóndor. En el mundo religioso andino el cóndor es un emisario del wamani, el dios montaña de donde nace el agua y que tiene un rebaño paralelo de animales al de los humanos: su perro es el zorro, su gato el puma, el cóndor su ave simbólica (1) La aparición de esta ave carnicera es el saludo de otro orden de la naturaleza, un anuncio de la divinidad, y un avance de un posible futuro de fertilidad y abundancia. En muchos pueblos andinos se suele hacer ofrendas al agua y al dios montaña, consistentes en frutos, animales, imágenes de animales o coca, cuando no flores sagradas. Para lo que estamos tratando aquí, nos interesa señalar por el momento el rol de estos agentes intermediarios de fuerzas de la naturaleza, que se ocultan tras la tragedia del tambobambino y su amor de orilla.

c) Escena

El espacio está codificado en términos topográficos con un arriba-abajo y un adentro-afuera. La relación entre estos espacios se da de manera concatenada, como en una película, a la manera de planos de visión.

Una primera secuencia informa del arrastre del joven; una segunda proporciona testigos y una tercera sanciona el alejamiento definitivo y la aparición de extremos espaciales, ya que mien-

tras más se hunde el joven hacia abajo, es que se accede al paisaje del cóndor, hacia arriba en el cielo.

En cuanto a lo figurativo, que se escenifica sonoramente, es la insistencia en una forma de cadena que además de ser propia del baile, como señala Arguedas, (1985:152) está encerrada en el movimiento de los objetos distintivos del tambobambino flotando por el agua, entre adentro-afuera, visible-no visible: tinya, poncho, birrete, charango y quena flotan en sucesión y en distinto orden, mezclándose con el agua, subiendo, bajando, desapareciendo finalmente.El canto las enumera de ese modo, dando la idea de un movimiento ondulante, encerrado precisamente en el verbo quechua tuytuy.

d) Desplazamiento simbólico

En primer lugar, constatamos que una muerte ha producido un nacimiento simbólico, el del cóndor. Se trata entonces de una muerte ritual festiva. Hemos analizado el comportamiento del río carnavalizado, su sed fertilizadora, y el carácter salvajemente pasivo de los actores masculino y femenino. Pensamos que en este caso se trata de un matrimonio entre la divinidad y el maqta, de una apropiación por parte de la naturaleza de sus atributos . El cóndor implica una señal de aceptación , de haber recibido la ofrenda humana, expresada en el lenguaje simbólico quechua. Está velada detrás del texto la insinuación del sacrificio humano, y

de la muerte como parte de un ciclo de renovación y renacimiento, paralelo al ciclo agrario y natural.

El río se vuelve un tambobambino, porque no hace otra cosa que irse con la ropa, la música y los instrumentos del joven, carnavalizado y grande, grotesco,sangriento, bullanguero. El río se vuelve gente, toma cuerpo. La tragedia humana es por eso opacada, porque el joven donjuan , cortejador y charanguero, ha sido al fin cazado. Arrastrado al fondo, sumergido, se pudrirá en las aguas, su sangre regará los campos, se elevará nuevamente hacia arriba, como el cóndor lo anunció.

e) Texto y contexto

José María Arguedas escribió en la década de 1940 artículos sobre folklore, que han sido antologados en Indios, señores y mestizos (1985). Entre estos se encuentra "Carnaval de Tambobamba", que contiene una descripción del contexto apurimeño vivido por el escritor, ya que no llegó precisamente a conocer el pueblo de Tambobamba, sino el valle.

La acepción precisa del término yawar mayu está en el vínculo entre las palabras sangre y río; se suele usar en otras canciones. En la novela Los ríos profundos Arguedas explica el uso conceptual de la expresión. En última instancia, obedece a una antropomorfización de la naturaleza, al atribuir el carácter de

sangre al agua y de venas de la tierra al curso del río, como si se tratara de un organismo vivo. Por esta misma razón, podemos hablar de la relación contraria, una naturalización de lo humano, cierta pertenencia corporal al ritmo de las fuerzas de la naturaleza.

Un comentario sobre la misma melodía, con texto variado, puede hallarse en el artículo de Gloria Avendaño "Tuytunkin o la historia de un walaycho", en la revista editada en el Cosqo, Wifala,número 1,1981:12. La traducción del texto es la siguiente

> Flotaras, flotarás, en un lago de sangre flotarás
> del joven charanguero solo su charango está flotando
> del joven charanguero solo su sombrero está flotando.
>
> Lloras, lloras, de qué nomás lloras
> Con razón debiera yo llorar al no tener madre
> con razón debiera yo sufrir al no tener nadie
>
> Wifalalitay wifala, yo te voy a robar
> wifalalitay wifala yo te voy a llevar.

Para Avendaño, la canción estaría basada en un relato. El cortejador walaycho es un donjuan andino que corteja muchachas con su charango. Hay una muchacha que no logra conquistar, y por ella interviene en una serie de competencias con otros seductores. Al ganar, la muchacha le impone nuevas pruebas. Al culminarlas, es arrastrado al fondo del lago, tras una ciudad sumergida, por un monstruo que no es otro que el padre de la muchacha, expulsada de las profundidades por un desacuerdo. Al cantar con su charango el joven, entristece al padre monstruoso, quien le permite solamente

ir durante las noches de Luna a cantarle a la amada en su orilla. Al día siguiente, como señal del encuentro, un poncho, un sombrero,un charango flotarían en la superficie. El día en que otro walaycho llegue a ver el encuentro y escuche el canto, la muchacha será perdonada y podrá regresar al lago. "Mientras esto no ocurra" escribe Avendaño, " siempre quedará flotando el poncho, el sombrero y el charango. "Tuytunkin", título de esta versión, significa "flotarás".

Podemos graficar lo analizado en el siguiente esquema:

atributos: cortejador fértil, música y cultura textil, juventud

actores : masculino-femenino pasivos, naturaleza activa

escena : arrastrado por el río con marcas espaciales de arriba-abajo y adentro-afuera

desplaz. : la muerte del tambobambino produce un nacimiento simbólico, y el río "regará" los campos con su sedimento. Hay un horizonte de futuro dentro del ciclo productivo.

Notas al capítulo cuatro

1. En Canciones del ganado y pastores (Quijada,1957) podemos hallar una buena descripción de este mundo ritualizado en el que se inspira parte del cancionero. El wamani es el destinatario de los 200 cantos que Quijada recogió en las alturas de Huancavelica y Junín.

2. El artículo de José María Arguedas, "Carnaval de Tambobamba" se puede encontrar en Indios,señores y mestizos, Horizonte, 1985-:151.

CAPITULO CINCO: PIÑONATE (o el cazador frustrado)

Hemos visto hasta ahora en los dos textos que hemos analizado, como la relación con la naturaleza tiene un carácter paralelo. Seres humanos y fenómenos naturales están relacionados y obedecen a mecanismos similares. Los escenarios,los actores y los desplazamientos simbólicos involucrados se ven sometidos a rasgos estructurales bajo el velo del calendario agrícola, el carnaval, la fecundidad y la interacción de lo humano y lo divino.

Veremos a continuación como un cambio de contexto es capaz de modificar el discurso. Las causas de esto las hallamos en los fenómenos de la migración andina hacia las ciudades, el cambio del país en su vida productiva y otros aspectos sociologicos, demostrables en estadisticas y estudios respetables acerca del carácter de la sociedad peruana, pero que en última instancia debemos verlos bajo la coherencia de la vida literaria popular.

El cancionero andino tradicional se modifica al entrar en-contacto con la "modernidad", y aquí se inscribe parte del itinerario sentimental y amoroso de grandes capas de la población. En lo que a nosotros respecta , señalamos que las viejasmodalidades campesinas andinas y señoriales en el presente siglo se trasladaron hacia la urbe cosmopolita tercermundista, compitiendo y

ganando espacios propios. El auge de la discografía nacional está basado en el público andino como su principal pilar de mercado y sostén de la industria (1), ya que desde fines de la década de 1950 y durante la de 1960 se lleva a cabo un desarrollo impresionante de la cultura andina en las ciudades costeras como Lima, y de ciudades del interior. Cientos de cantantes con nombre de flor o de ave, plagados de gentilicios regionales y símbolos provincianos incursionaron en el espectáculo de carpa en un primer momento, volcando el antiguo cancionero regional hacia un público pan andino en el contexto capitalino. Sobre la tradición en castellano, la radio, los teatros y los grandes espectáculos masivos en canchas de fútbol dominicales fueron el medio difusor de la creación contemporánea, que se contactó a su vez con los lugares del interior de donde procedían los artistas.(2)

Analizaremos aquí el texto del huayno estilo huanca "Barrio Piñonate", cuyo autor es Víctor Alberto Gil Mallma, más conocido por su seudónimo de "Picaflor de los Andes", el más popular intérprete de la música huanca en el Perú, que congregara a miles de provincianos andinos tras su voz de tenor. A través de sus canciones podemos adivinar la readecuación modernizada del cancionero tradicional para el nuevo público formado en las ciudades, de base obrera y popular. Sus textos recogen los avatares de la individualidad productiva, de la soledad en la masa y se ubican en un escenario competitivo con respecto a discursos urbanos populares para el consumo masivo, como el argentino o el mexicano

principalmente, que recurrieron a los cantos como expresión favorita. En este periodo además, se da el uso de tecnologías modernas por parte de sectores populares, proyectando una sombra que merecería un estudio más detallado y puntual.

Picaflor de los Andes grabó muy pocos temas en quechua, lengua que conocía, pero utilizó música indígena para cantar sobre ella con palabras castellanas. El desarrollo histórico de la zona del centro andino peruano, estudiado por Arguedas (3) y de la lengua literaria popular, debe verse a la par que el crecimiento del comercio, la construcción del ferrocarril y el papel cumplido por la actividad minera en la creación de individuos libres, económicamente hablando, que no se distanciaron de su origen campesino. De igual manera, las comunidades campesinas del centro son las que mejor se adaptaron al desarrollo capitalista, y podríamos decir, en términos de la canción que nos interesa, que a diferencia del folklore de otras regiones del Perú, el canto huanca es más orgulloso y seguro de sí mismo.

Debemos remarcar, una vez más, que la modalidad poética está ligada a la lengua. Cada lengua posee un trasfondo simbólico, y tanto el quechua como el castellano poseen el suyo propio. En cuanto a la musicalidad, es evidente que durante los siglos de la colonia y la república ha habido un acomodo del verbo popular para la creación poetica y la entonación, pero que en lo esencial cada lengua ha guardado su musicalidad. Al cantarse en castellano

sobre música originada en el modo productivo quechua, se cambia la acentuación y se barbariza el idioma. Los siglos no arreglaron este problema, que aún se arrastra durante el siglo XX. En lo simbólico, la gran mayoría de textos en castellano no tienen paisaje, escena, flores ni mundos paralelos, cosa que sí pudo tener el idioma en sus épocas aurorales y del romancero. El quechua si lo posee y es también un asunto a estudiar más profundamente, como origen de la tragedia amorosa popular y el auge de la mala mujer, el cambio de lo productivo a lo amoroso sentimental individual.

"Barrio Piñonate" es un texto entre dos mundos, ya que conjuga elementos de dos órdenes poéticos, como veremos a continuación.La presente versión está tomada de la grabación cantada por Picaflor, cuyo texto mal transcrito se puede hallar en Alma serrana, s.f. (comprado en 1978) Editorial Goicochea, Lima; también en Vida y canciones de Picaflor de los Andes, editorial Inkari, s.f. (Impreso después de 1972, con seguridad).

Barrio Piñonate

Barrio Piñonate, avenida Alfonso Ugarte
plaza Dos de Mayo tú bien lo sabes
lo que me pasa, lo que me sucede
por una ingrata paisana que poco merece.

Diga cantinero, debajo del puente
quiero que me brindes cerveza bien heladita.
Traigo aquí en mi pecho un dolor muy grande

que está consumiendo toda, toda mi existencia.

(fuga)

Te recordaré yo siempre, Barrio Piñonate,
aquellas horas felices que yo pasaba
te recordaré yo siempre Barrio Piñonate
aquellas noches de Luna que yo pasaba.

a) Atributos

Como observamos, el enunciador del canto es un buscador de lo perdido, de lo ausente. Tiene los atributos de preguntar e interpelar en su camino no solo a las personas sino también a los lugares. Posee el caracter de un perseguidor o un cazador, cargado de soledad y dolor, que se desplaza por ambientes públicos con un problema personal y privado. Sus atributos básicos son entonces los del cazador solitario y adolorido.

b) Actores

La "ingrata paisana que no merece" es el prototipo de todas las malas mujeres de la canción popular, pues su rasgo principal es no estar presente sino ausente (o presente en el recuerdo, en el pasado). De estar presente, la situación cambiaria y no habria ningún destello trágico.

Es en esta situación de ausencia, privilegiada por la lira popular urbana, que el perseguidor sufre y tiene dolor. El comparte ausencia-presencia, pasado amoroso-presente desolado. Su

papel activo es de muerte, pues busca vanamente , indaga y no halla respuesta sino en el sustituto de la cerveza helada.

El entorno ocupa aquí, como es una costumbre quechua, roles de interlocución. Interviene como "otro", como presencia testigo. Es al que se refieren con " tú bien lo sabes".

Tenemos entonces un actor masculino activo hacia la muerte y la desolación, de búsqueda vana. También un actor femenino ausente, que no está por más que se le busque.

c) Escena

El mundo de los objetos adquiere importancia central en el texto. Más aún, el desplazamiento espacial sobre el terreno, a la manera de una serpiente, un cazador o una mirada que se desliza de norte a sur. Volvemos a encontrar el gusto por las locaciones y la totalidad del espacio, ya que el sujeto está ubicado en el escenario urbano de acuerdo a normas topográficas quechuas, y que paradójicamente también están marcadas en el contexto urbano.

Para los criollos limeños, de sectores populares, existen los "barrios altos" y los "barrios bajos". El río los divide en derecha e izquierda, en rio arriba y rio abajo. Piñonate está ubicado en el Rimac. El cazador enamorado se desplaza de abajo hacia arriba, y vuelve sobre sus propios pasos, sobre lugares

existentes en el paisaje urbano real, para ingresar a un mundo subterráneo urbano, que es la cantina, con su diablo-cantinero, la profundidad mágica de la pérdida de la conciencia en brazos del alcohol y la cerveza.

d) Desplazamiento simbólico.

En los textos carnavalescos que hemos visto anteriormente hay una predominancia del mundo natural enfrentado al orden humano, una participación de los objetos y fuerzas de la naturaleza en el devenir humano, con horizonte de futuro. Aquí también se produce un desplazamiento, pero de orden inverso, con mira hacia el pasado. Si bien el mundo real accede a ser interlocutor y fuerza dialogante, éste está bajo el predominio de una oscura situación de ingratitud y desmerecimiento. La costumbre quechua, de hallar en el contexto una respuesta simbólica a la acción humana, encuentra aquí un vacío, por más que se busque y se indague. El cazador frustrado, solitario y doloroso, sin el objeto amado, se sumergirá en una cantina para renacer en el pasado. Es decir, una clara pulsión de muerte.

e) Texto y contexto.

El cancionero popular urbano, creado sobre la tradición andina, esta bajo el influjo del castellano, y ha adquirido modalidades industriales porque tiene mercado. Los cantos para este

mercado fueron escritos por poetas provincianos, lectores de Bécquer, Vallejo y versificadores populares . En entrevistas que hemos realizado a lo largo de diez años, con compositorese intérpretes acerca de sus horizontes textuales, nos hemos dado con la casi nula cultura literaria contemporánea de los autores. Los poetas son, más que los de la escritura, aquellos del canto y la tradición oral.

Desde la década de 1960 en adelante, al crearse el mercado, un tipo de escritura se hizo necesaria: aquella que recogiese una pasión amorosa en tres minutos (espacio de un disco), con música muy alegre y de acuerdo al marketing pasional: lo romántico se vende más, los éxitos son amorosos pasionales. Si bien analizando el vasto espectro de la lira popular moderna notamos que muchos cantos registrados por los recopiladores históricos como D'Harcourt, Lira o Quijada fueron llevados al disco,tenemos a la fecha una gran cantidad de cancioneros en rústica cuyo valor literario es muy escaso. Se dan en castellano, y debemos encontrar en ellos el oro significativo.

Picaflor de los Andes representa un punto de contacto entre el viejo cancionero andino y el moderno. Sus canciones merecen analizarse con detenimiento. Uno de sus más grandes éxitos de venta, "Aguas del río Rímac" (ver Vida y canciones..,s.f.) tiene componentes textuales que se dan tanto en nuestro análisis del "Carnaval de Tambobamba" como en la versión de "Barrio Piñonate".

Lo productivo y lo amoroso se entrelazan, al describir el curso del río Rimac por el valle, desde los Andes, ubicando los lugares donde crecen manzanas, hay abundancia de cabritos, se come a la orilla. Este río no es solo benéfico, sino también destructor, al igual que el de Tambobamba.

Asimismo, debe prestarse atención a la formación de leyendas urbano-campesinas en torno a las estrellas del canto andino moderno. Picaflor lleva ese nombre por equivalencia con el ave que chupa flores, se trata de un galán, un donjuan. Su vida actualmente está en camino de ser mitificada, y he escuchado hablar en los ambientes provincianos acerca de él con abundante fantasía. Si bien se le atribuyen muchos romances e hijos con distintas mujeres, además de grabaciones a dúo con amantes, he escuchado decir que murió por mucho hacer el acto sexual de pie, lo que le malogró los riñones. En verdad murió de una mielitis infecciosa, mientras cantaba en silla de ruedas en un concierto en las zonas mineras del Centro, en 1972.

Podemos citar un paralelo a "Barrio Piñonate" surgido en la misma época, pero desde otra óptica. "La flor de la canela", una canción de Chabuca Granda en versos similares al romance español, recoge un cruce del rio desde otra orilla. En el caso de Picaflor se trata de una mirada menos elegante y señorial; se trata de la mirada de los andinos en Lima y de la apropiación del espacio simbólico de acuerdo a otras tradiciones y visiones de mundo.

Resumiendo, tenemos nuevamente un esquema.

Atributos: cazador solitario, con carga de dolor y soledad capaz de desplazarse e interrogar al contorno.

Actores: un actor masculino activo, un actor femenino ausente, que conforman una pareja improductiva, separada. El coro del paisaje interviene como interlocutor.

Escena: es la del recorrido a través del paisaje urbano, con marcaciones del espacio en términos arriba-abajo y un tiempo presente y pasado, sin futuro.

Desplaz.: La pulsión de muerte, ese dolor que consume la existencia, prefigura una muerte trágica y un regreso al pasado feliz.

Notas al capítulo cinco

1. Basándonos en entrevistas a productores, intérpretes y conocedores del mundo industrial discográfico, como también en nuestra propia experiencia, podemos afirmar que no existen estadísticas confiables acerca del comercio de discos en el Perú, y que el mayor mercado legal y clandestino está en el mercado andino, ya que es el más extendido en el Perú. En un primer momento estuvo dominado por las subsidiarias de compañías trasnacionales, pero luego se independizó formando sus propios sellos. Sucede algo similar con la producción disquera y las imprentas. Un buen editor puede alquilar máquinas y producir sus mismos libros. Lo mismo sucede con los discos. He conocido talleres clandestinos de prensaje de discos en Lima, que tenían negocios con zonas campesinas de Cuzco, mineras del centro y urbano marginales en Lima.

2. Ver al respecto, el volumen de José Antonio Lloréns, Criollos y andinos en Lima, IEP, Lima, 1981.

3. Ver el libro titulado por Angel Rama Formación de una cultura nacional indoamericana, siglo XXI, 1977, que reúne los trabajos etnográficos de José María Arguedas, y en particular "Cambio de cultura en las comunidades indígenas económicamente fuertes". p.29.

CAPITULO SEIS: LOS PECES DEL RIO (y el cazador oculto)

Entre los cantos quechuas hay una especial predilección por la parodia, no solo del tipo cómico, sino también de lo que es doble, paralelo. El recurso del espejo es usado con sus rasgos de simetria, aquel que crea dos mundos susceptibles de reflejarse, y uno ser el revés del otro. Las sirenas, los lagos, el mundo sumergido y el mundo celeste, además de poblar relatos tienen un tratamiento en la canción y analizamos aquí un texto tomado del libro de Sergio Quijada Jara, Canciones del ganado y pastores (1957:110) donde se recoge esta creación poética.

Mayupi challwapas	Peces del rio
Mayupi challwapas manas yachakunchu yakupi challwapas manas musyakunchu sardinas cajapi huichqa rayasqanta portola latapi llaverayasqanta	Los peces del rio no se dan cuenta los peces del agua no malician que en cajas de sardina pueden estar encerrados y en latas de portola pueden estar con llave.
Chaynama ñoqapas manan yachanichu warmaypa sonqompi llaverayanayta chaynama ñoqapas manan musyanichu warmaypa brazumpi wichqarayanayta	Así lo mismo yo no presiento que en el corazón de mi amada puedo estar con llave así lo mismo yo no malicio que en los brazos de mi amada puedo estar encerrado

a) Atributos

El principal atributo del discurso es no maliciar ni presen-

tir el futuro, aunque aparentemente suceda lo contrario. Es presentado, en el caso del actor narrativo, después de haber aparecido como narrador impersonal, a la manera de una ironía, pues se ha carnavalizado y se ha presentado como un pez, cuyo destino se invierte: preso en una lata versus preso en el corazón de la amada. El fulgor irónico deja en suspenso el texto, como una abierta invitación al actuar del contexto.

b)Actores

Los actores son paralelos y pasivos. Pez-yo y caja de sardina-lata de portola se oponen contra corazón y brazos de la amada, produciéndose una inversión de sentido. Un actor narrativo ausente es el que sustrae a los peces y los encierra, el que lleva a yo a su prisión amorosa. A este podemos llamarlo " el cazador oculto", por su carácter silencioso e irónico, semejante al del enunciador.

c) Escena

Los escenarios del río y de la relación amorosa se confunden. La inclusión de los términos portola y caja denotan una mirada burlona de la modernidad inndustrial, capaz de quitar la libertad a los seres. El escenario sentimental atenúa esa carga, trasladando el paso de los peces de mercancía a la relación amorosa, donde no se muere sino mas bien se vive (y se goza, se

da rienda suelta al deseo).

- d) Desplazamiento simbólico

Como si una persona viera a los peces del agua, y a la vez viera reflejada su propia imagen en la superficie, se han superpuesto dos mundos, que oponen lo industrial-mortal-caza a lo subjetivo-personal-cortejo amoroso. Son dos futuros distintos y uno que encierra una paradoja: la vida amorosa. Al repetir el símil de los peces, lo ha modificado, agregándole un sentido humano, de goce y disfrute en oposición a encierro y muerte.

e)Texto y contexto

Ya en Guaman Poma está el concepto:

Unoy rirpo, llullam canqui
yacuy rirpo pallcom canqui
(1980:290)

que significa " como un espejo de agua, eres una ilusión, como un espejo de agua, eres un engaño". Esta simetría invertida funciona a nivel textual y su modo enunciativo más común se recoge en la expresión " así lo mismo", "del mismo modo", "yo igual", etc. Es el símil por excelencia. Da una medida pareja, generalmente, a los versos, engendrando una métrica propia y una estructura sencilla. Hay muchas canciones en los libros de recopiladores que utilizan este recurso.

Comprobamos una vez más la coexistencia de dos mundos paralelos en lo profundo del texto, que indican la persistencia de un modo festivo productivo andino opuesto a un modo moderno industrial desapasionado, la distancia entre vida y muerte, placer y displacer.

Resumiendo, tenemos entonces el siguiente esquema:

Atributos: se trata de un donjuan irónico, un cazador oculto, que tiende un símil destinado a la seducción. Sus atributos son la ironía y un aparente no maliciar ni saber.

Actores: peces y hombres en pareja se ven enfrentados como opuestos complementarios.

Escena: el mundo sumergido con un destino de lata de portola, donde flotan los peces se opone al mundo fuera del agua, con la pareja amorosa y el destino de estar uno en brazos del otro.

Desplaz.: se enfrentan dos modos opuestos de destino: el de la productividad festiva amorosa con el industrial de muerte.

Resumimos los esquemas obtenidos después de los análisis en un cuadro totalizador, que abarca los cuatro textos analizados, considerando las variables que hemos tomado en consideración acerca del papel de los actores, sus atributos, el escenario simbólico y el desplazamiento producido en los eventos narrativos implícitos en cada canto.

CUADRO RESUMEN

Canto	Atributos	Actores	Escena	Desplazamiento
Puka P.	fecundidad libertad color rojo (cazadora)	fem. activo masc.pasivo	amor en maizal	productividad festiva vs estéril sacro
Tambob.	donjuan música cultura textil (cazador cazado)	masc.pasivo fem.pasivo naturaleza activa	llevado por el río bajo el cielo	muerte festiva es nacimiento simbólico
Barrio	buscador solitario (cazador frustrado)	masc.pasivo fem.ausente	camino paisaje urbano	muerte trágica es vuelta al pasado
Peces	donjuan irónico (cazador oculto)	peces- pareja amorosa	fondo del río- mundo humano	productividad festiva vs. muerte industrial

CONCLUSIONES

1) Una mirada global del análisis nos indica la existencia de un tramado simbólico en lo profundo de los cantos quechuas, que involucra lo festivo en lo productivo, como distintivos fundamentales de un modo productivo andino. Este puede tener diversas expresiones en el cancionero , y aquí hemos identificado cuatro roles de acuerdo a los actores narrativos, que toman en cuenta el papel de lo femenino y lo masculino en la acción poética. Hemos llamado a estos los de la cazadora, el cazador cazado,el cazador frustrado y el cazador oculto.

2)Las pulsiones básicas del cancionero andino sufren una modificación al ingresar a contextos urbanos modernos, aunque no pierdan necesariamente sus marcaciones clásicas respecto al espacio y el diálogo con el entorno. Se trata de una modificación que tiene a la base una ruptura con el mundo productivo, engendrando la tragedia pasional. En los cantos andinos, por lo tanto, hay una constante de identificación de lo humano con la naturaleza, como dependientes y comunicados,. Esto se entiende por la ancestral carga cultural de una vida campesina y agraria, basada en una carga ritual y una dependencia del calendario.

3)Si bien hemos llegado a determinar estas recurrencias, pensamos que en lo futuro debemos abocarnos a una mayor precisión conceptual, pues el tipo de discurso involucrado así lo demanda. Hemos empezado por ahondar en el sentido profundo de cuatro cantos muy populares, y esperamos que este acercamiento tenga un carácter exploratorio para futuras investigaciones, que tengam como eje el estudio del cancionero andino en cuanto tal y no en cuanto "poesía" o literatura a secas. Es decir, estamos frente a una sección diferenciada de lo literario, oral y popular.

4)En el Perú del siglo XX asistimos a cambios muy profundos; a pesar de ellos en las últimas décadas se puede observar un intercambio de tradiciones muy antiguas con tradiciones modernas. En lo literario, esto significa para nosotros el prestar atención a la formación de las literaturas europeas nacionales y la sección de los romanceros, como también a lo que se conoce como "renacimiento", que no obedece solamente a una periodización de la historia literaria sino a una idea arraigada en la vida de los pueblos. En el mundo andino este concepto no está muy lejos de la práctica y el sentido común de amplios sectores populares, lo que nos motiva a seguir investigando, para emprender una tentativa de resurgimiento de las capacidades culturales,literarias y artísticas, así como sociales, de la nación peruana bajo el nuevo signo de los tiempos presentes, a pocos años de terminar el siglo XX y empezar uno nuevo en un mundo igualmente nuevo. Esperamos

que lo que dejamos entrever en nuestro trabajo, aún balbuceante e inseguro,pero audaz y sugerente, sirva para afirmar una proyección de esta naturaleza.

BIBLIOGRAFIA

ARGUEDAS, José María. Formación de una cultura nacional indoamericana. Selección y prólogo de Angel Rama. SigloXXi, 2a ed., México, 1977,198pp.

Contiene "Cambio de cultura en las comunidades indígenas económicamente fuertes",p.29.

ARGUEDAS, José María. Señores indios y mestizos, Edit. Horizonte,1a ed.Lima 1985, 196pp.

AVENDAñO P., Gloria. "Tuytunkin o la historia de un walaycho",en Wifala, año 1, No.1, Cuzco, dic.1981. pp.14-16.

D'HARCOURT, Raoul y Marguerite. La música de los incas y sus supervivencias. Presentación de L.A. Sánchez. OXY 1990. 1a ed. en español ,traducción de R.Miró Q. [en francés: 1925] Lima, 1990,606pp.

ESCOBAR,Anna María. Los bilingues y el castellano en el Perú. IEP, 1a ed. Lima,1990,238pp.

ESCOBAR, Gloria y Gabriel. Huaynos del Cusco, Edit. Garcilaso,-Cusco 1981,535pp.

Contiene 232 huaynos en quechua, con traducción al español; 111 huaynos en español. Fe de erratas. Recoge cancioneros y fuentes varias desde 1904: cuadernos manuscritos, eds. rústicas, recopilaciones personales, recopilaciones de discos y la radio, etcetera.

GUAMáN POMA. Nueva coronica y buen gobierno, Siglo XXI-IEP,México 1980,tres volúmenes.

GUARDIA MAYORGA,César A. Diccionario kechwa-castellano Eds. Los Andes 5a. ed. corregida y aumentada. Lima 1971,219pp.

LIRA,Jorge A. Canto de amor recogido y traducido por el autor. Lima,1956,248 pp.

Contiene 100 canciones campesinas cuzqueñas. El recopilador corrige el quechua original en aras de una pureza.

MONTOYA, Rodrigo,Edwin y Luis. La sangre de los cerros. Urgukunapa yawarnin, antología de la poesia quechua que se canta en el Perú.CEPES-Mosca Azul editores y UNMSM. Ausonia, Lima, 1987,690pp.

Contiene: prólogo de Rodrigo Montoya y adjunta un volumen con transcripciones musicales. Antologa fuentes previas como Quijada,Lira, D'Harcourt,Aragón,Escobar y otras, como también recopilaciones propias. Incluye 333 cantos en versión

bilingue.

QUIJADA J., Sergio. Canciones del ganado y pastores. Prólogo de Paul Rivet. Talleres Villanueva, Huancayo 1957,334pp.

Contiene 200 cantos de la fiesta del Santiago en Huancavelica y Junín. Incluye algunas transcripciones musicales.

VASQUEZ R., Chalena y VERGARA F., Abilio. !Chayraq!, carnaval ayacuchano. CEDAP-Tarea, Lima 1988, 396 pp.

Acompaña partituras, esquemas coreográficos y descripciones etnográficas.

CANCIONEROS

Siempre Huancayo Huaynos. Picaflor de los Andes. Importadora y distribuidora Navarrete. Sin folio ni pie de imprenta. Incluye huaynos y mulizas de moda, diversos.

Vida y canciones del Picaflor de los Andes. Compilado por Rafael Danós Ledesma. "Vida y canciones del ídolo de las multitudes". Ed. Inkari, s.f. 86 pp. (Impreso después de 1972)

Las mejores canciones de Flor Pucarina. Selección de los mejores huaynos de ayer, hoy y siempre. Ed. Inkari. s.f. Lima, 94pp.

Alma serrana Más de 200 huaynos serranos. Talleres Goicochea, s.f. 224pp.

ANTOLOGIAS

Poesía quechua Prólogo. selección y notas de Mario Razzeto. Casa de las Américas, Cuba, 1972. 276 pp.

Literatura inca. Selección de Jorge Basadre. Biblioteca de Cultura Peruana, volumen 1. Desclee de Brouwer, Paris, 1938. 475 pp.

DISCOS

ARGUEDAS, José María; ROEL P. Josafat; y otros. Música andina del Perú. Serie Archivo de Música Tradicional. PUC. Instituto Riva Aguero. Dos discos 33 RPM con folleto de notas y comentarios de recopiladores de canto y música campesina, fotografías. Lima 1987.