

La metáfora de los amores salvajes en el *Canto kechwa* de José María Arguedas / Alejandro Ortiz Rescaniere

Los inicios amorosos entre los quechuas suelen darse en dos contextos: los pastoriles, asociados a la estación seca; y los de tiempos de lluvia y de carnaval. Los primeros son considerados salvajes, los segundos, bélicos. Aquellos se dan en el marco de una labor; estos, en unas fiestas y luchas rituales. Ambos tienen tipos de cantos distintos. Los unos emplean metáforas bélicas; los otros, recurren más bien a imágenes del mundo silvestre.

Los cantos quechua que tratan de los amores bucólicos utilizan metáforas en que se describe esas aventuras como silvestres. Mi amante es un venado, una vicuña de altas punas, un árbol salvaje; nuestro refugio de amor, un redil de piedra; el rapto se produce mediante medios extraños para la vida cotidiana y campesina: un barco, un avión.

A medida que el vínculo amoroso se afianza y se socializa, aparecen otras metáforas, entre las que destaca *yana* (en los cantos y en el lenguaje coloquial): mi compañera(o) es *yana*. Es decir, negro, complemento (en el trabajo, en los sentimientos...), subordinada(o) (en los sentimientos, socialmente), cooperante, ayudante. Ella (él) es negra-o, oscura, nocturna, con relación a un yo luminoso, diurno, diáfano. La sucesión del día y de la noche, el dominio del primero sobre el segundo representan el mundo actual.

El vínculo afianzado pero contrariado recurre a las mismas metáforas de los amores primeros; con una particular insistencia en un ave silvestre propia de este tipo de situación: la paloma.

Los cuentos sobre amores presentados como anómalos emplean diferentes animales silvestres y temibles, monstruos también: el seductor, raptor y amante es un cóndor, una víbora. Se trata de un forastero, de alguien ajeno del pueblo de la seducida. El amante puede ser también mitad hombre, mitad lagarto o un muerto-viviente. Los amores extraordinarios suelen ser parciales (procuran un solo tipo de placer: el amante le satisface en la comida o en el sexo). Estos amantes son descubiertos y matados por la gente del pueblo (hervidos, despedazados, espantados con la luz).

Los amores extraordinarios de los cuentos podrían ser metáfora del amor primerizo, "salvaje". En las canciones y cuentos, cuando se contrasta el hombre y la mujer: el pretendiente, el amante, es un gavián, una *tulla*, un forastero, un ladrón. Y la amada: un huerto de maíz tierno, un nido, una palomita, una flor, una niña que está en su jaula, en su casa, en el pueblo, bien cuidada por los suyos.

El pretendiente, el amante, se considera enemigo de la familia de la amada. Entonces, él es el enemigo y ella, del Pueblo. Él la invita a reunirse con él, y seguir una vida salvaje o fundar un nuevo mundo.

El pretendiente es pobre; ella, rica. El pretendiente está de paso; ella reside en el lugar.

Quisiera ilustrar y desarrollar algunos de esos rasgos comentando unas canciones de la delicada poesía quechua, con unos cantos propios de los amores bucólicos. Tomaré como punto de partida el hermoso repertorio *Canto kechwa* de José María

Arguedas¹. En su mayor parte son endechas que tratan de los inicios amorosos pastoriles. Empezaré con la canción “¡Ay, flor morada...! Arguedas no indica el lugar ni las circunstancias que la recogió. Pareciera ser apurimeña, pero transcrita en un quechua cuzqueño (una dama andahuaylina me dijo conocer e incluso haber cantado “ese lamento de una muchacha que está enamorada de un desconocido que la hace sufrir”, pero la letra que sabe es un tanto distinta). Como Arguedas solía hacer,

acompaña al texto quechua, una traducción libre y poética al castellano:

La traducción de Arguedas es libre pero no arbitraria. Acomoda las metáforas originales al gusto lírico español; describe los sentimientos que le inspiran, a él, hombre de cultura quechua e hispana, los giros y matices, las virtualidades que el canto entraña. Pero, antes de continuar con esta traducción, intentaré otra, más literal, aunque claro está, sin la belleza del texto libre.

MURADU SISASCHALLAY

*Yak'achu kuyallark'ani
yank'achu wayllullark'ani
¡tantar kichkachallay!
kay runapa churichallanta
kay runapa wawachallanta
¡Tantar kichkachallay!
¡muradu sisaschallay!*

*Jaikak'acha chayamurk'apas
jaikak'acha jamullark'apas
¡Muradu sisaschallay!
Yank'achu kuyaykurk'ani
yank'achu waykurk'ani
¡Tantar kichkachallay!
¡muradu sisaschallay!*

*Mas biencha kuyayman kark'a,
mas biencha waylluyman kark'a
¡tantar kichkachallay!
ork'opi wikuñitasta
k'asapi tarukitasta.
¡Tantar kichkachallay!*

¡AY, FLOR MORADA...!

¡Por qué amé ese desconocido,
por qué de él estuve prendada
no sabiendo ni el nombre de sus padres
ni el camino por donde vino
ni el día en que llegó!
¡Ay espino del monte!
¡Ay flor morada!

Hubiera amado a la vicuña
que llora en la orilla de las lagunas
sobre las cumbres y en las lomas.
Hubiera amado
¡Ay espino del monte!
¡Ay flor morada!
al venado que come
la dulce yerba de los cerros.

La vicuña lloraría mis penas,
el venado me hubiera llevado
a la sombra de sus montes.
No estaría solo
¡Ay flor morada!
no tendría el corazón herido.
¡Ay flor morada!
¡ay espino de los montes!

1. ARGUEDAS, José María, *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, con dibujos de Alicia Bustamante, Ediciones “Club del libro peruano”, Lima, 1938.

MURADU SISASCHALLAY

*Yak'achu kuyallark'ani
yank'achu wayllullark'ani
¡tantar kichkachallay!
kay runapa churichallanta
kay runapa wawachallanta
¡Tantar kichkachallay!
¡muradu sisaschallay!*

*Jaikak'acha chayamurk'apas
jaikak'acha jamullark'apas
¡Muradu sisaschallay!
Yank'achu kuyaykurk'ani
yank'achu waykurk'ani
¡Tantar kichkachallay!
¡muradu sisaschallay!*

*Mas biencha kuyayman kark'a,
mas biencha waylluyman kark'a
¡tantar kichkachallay!
ork'opi wikuñitasta
k'asapi tarukitasta.
¡Tantar kichkachallay!*

¡AY, MI FLOR MORADA!

¿Por qué sufrí de amor?
¿Por qué de él estuve prendada?
¡Ay, mi espinoso harapiento!
¡Tan sólo hijo de hombre!
¡Tan sólo criatura de hombre!
¡Ay, mi espinoso harapiento!
¡Ay, mi florcilla mora!

¿Cuándo llegará?
¿Cuándo vendrá?
¡Ay, mi florcilla mora!
¿Por qué aún sufro de amor?
¿Por qué aún lo deseo?
¡Ay, mi espino harapiento!
¡Ay, mi florcilla mora!

Mejor hubiese amado,
Mejor hubiese querido,
¡ay, mi dulce espino de jirones vestido!
a la vicuña de la montaña,
al venado de las alturas,
¡ay, mi pobre espino!

La endecha es un lamento de una enamorada. Se queja de su amante y de su propio sentimiento. Pero no dice el motivo; sólo sufre de su amor y de amar a un hombre. Hubiera preferido amar a una vicuña, a un venado de las alturas. En el texto quechua, el estribillo (“¡Ay, espino...”, “¡ay, flor...”), cumple además la función no explícita de ser a quien se dirige la canción; pareciera ser también una invocación al amante, el causante de la pena de amor. El amado no es entonces descrito de una manera explícita. Tan sólo es un hijo, una criatura de hombre; también parece ser un espino, una flor morada. Veamos el primer calificativo.

“¡Tan sólo hijo de hombre!, “¡Tan sólo criatura de hombre!”. Es lo que aproximadamente dice el texto quechua. Arguedas lo traduce por “no sabiendo ni el nombre de sus padres, ni el camino por donde vino”. El enamorado de las primeras aventuras es descrito en otros cantos y relatos, y es percibido por las mismas pretendidas, como

un extraño a la casa de una, como un forastero del pueblo de una. Pues esas primeras aventuras transcurren fuera del alcance de los padres y de la sociedad. Son relaciones silvestres. El pretendiente sólo es un muchacho, sin nombre ni dirección conocida. El nombre y su dirección se conocerán después, si esos amores ciegos maduran y se socializan. Por eso la traducción de Arguedas (“no sabiendo ni el nombre de sus padres, ni el camino por donde vino”) equivale o está implícita en los versos “¡Tan sólo hijo de hombre, ...criatura de mujer!”.

En el canto se dice que es hijo de hombre. En quechua se emplea las voces *runa, warmi*, para decir “hombre, mujer”. En el trato social, uno llama o designa, como hombre o mujer, a la persona del pueblo de uno y de la misma clase sociocultural “india” o *runa, warmi*, que es casada y con hijos. En principio, uno de la clase “mestiza” no es hombre o mujer; tampoco un soltero, un desconocido. Por

extensión, tal vez por influencia del castellano y de la sociedad nacional, el término tiene un sentido genérico como en nuestras lenguas y cultura. Al parecer el canto utiliza esta acepción segunda de *runa* y *warmi*: el amado es hijo de un cualquiera; o es un cualquier hijo de alguien.

El amante es *hijo*. El canto utiliza para ello dos términos: *churi* y *wawa*. El primero es el empleado para referirse o designar al hijo desde el punto de vista del padre; el segundo, para el punto de vista de la madre. El primero tiene un valor más bien solemne, de respeto y obediencia; el segundo es más íntimo y cariñoso. Un padre puede referirse a su hijo como *wawa*, o decirse que su hijo es tal, con ese apelativo, entonces se acentúa así el aspecto afectuoso; es el caso del verso de la canción: “*kay runapa wawachallanta*”.

“Ay, espino del monte”. Así traduce Arguedas “*Tantar kichkachallay*” (a no ser que sea *tankar* o *tanqar* y no *tantar*. *Tankarkichka* es una planta espinosa). *Tantar* quiere decir andrajoso, en harapos; de ese término se pueden construir expresiones como “casa vetusta, ruinoso; ropa vieja”. *Kichka* significa, sí, espino, espinoso. ¿Por qué establece Arguedas una equivalencia entre andrajo y monte? ¿Y por qué ese amado de padres desconocidos, que da dolor, es descrito como un “espino haraposo”? Es verdad que esa metáfora en castellano es más literario decir “espino de los montes” que “espinoso harapiento”. Pero la traducción de Arguedas no traiciona el espíritu de la endecha. En el Cuzco y Andahuaylas, *tantar* es un calificativo negativo, pero también se le emplea como una apelación de cariño: la enamorada puede llamar a su enamorado “harapiento”, *tantar*. El antiguo héroe Huatyaacuri; antes de as-

cender a la parte alta de este mundo, antes de encontrar mujer, de vencer a sus cuñados, a los del rico pueblo de arriba, era pobre, un andrajoso. Un joven sin mujer conocida es, por eso mismo, un “andrajoso, un pordiosero”... de amor y de nueva familia. El enamorado de las primeras aventuras, el amante furtivo de la más tierna mocedad, es como un salvaje, como alguien del monte, pues su amor aún no ha sido cultivado por el pueblo de arriba, por el reconocimiento social.

Que ese amante sea “espinoso” porque su amor hiere como la espina, es un significado evidente de la metáfora. Pero también es espinoso por otras razones: los espinos son propios del monte; pertenecen al *shapi*, o diablillo, enemigo del Hijo, el Dios actual y dominante². El enamorado que aún no es socialmente reconocido, el de la aventura furtiva, es como un espino, salvaje y fascinante, como lo son las criaturas del *shapi*. La investigadora del quechua, Marie-France Souffez, nos decía que alguien que no tiene pareja estable, que vive solo, es considerado un piojoso, pues no tiene quien le despioje; y que los andinos establecen una analogía entre ser piojoso y ser espinoso: ambos duelen o están dolidos de amor, de un amor no realizado en sociedad. Un piojoso, un andrajoso, un espino del monte, puede ser un monstruo, un diablillo fascinante; pero también puede ser un futuro dios, o un amante que se transformará y será resplandeciente con el matrimonio y la paternidad. Todo esto está sugerido en el verso *¡Tantar kichkachallay!* Por lo demás, esos calificativos están acompañados de unos sufijos diminutivos y de un posesivo afectivos y tiernos. El amigo no es simplemente un harapiento espinoso; sino que también es dulce, entrañable, propio, pequeño, precioso.

2. De la Torre, Ana. *Los dos lados del mundo y del tiempo*, Centro de Investigación, Educación y Desarrollo, Cajamarca, 1986.

"*Muradu sisaschallay*". Es el otro es-
tribillo y evocación que la amante hace de
su enamorado. Arguedas lo traduce de
manera literal "ay flor morada" (dejando
así de lado los mismos sufijos de afecto que
acompañan a la pobre espina). El término
murú designa todo lo mezclado sin concier-
to. Son "las manchas blancas sobre fondo
oscuro, o manchas negras o marrones sobre
fondo blanco"³. La combinación "mora"
indica una mezcla desordenada de colores.
Por ejemplo, una espiga de maíz con gra-
nos de diferente color, sin una disposición.
Ese término quechua es asociado al de moro
castellano. Es una mixtura de colores "mo-
ra", es decir, gentil, endemoniada, no cris-
tiana; también infiel, apasionada. Esa es la
flor por la que sufre quien canta: una flor
mora; y esta flor, claro, es silvestre, no
cultivada.

En lugar de esa dolorosa espina, "me-
jor hubiese amado" "a la vicuña de la mon-
taña, al venado de las alturas". En las en-
dechas de aventuras "moras" el venado, la
vicuña, representa, es, el sufriente y el
amado. Como el espino, son del monte, de

las punas y se equivalen en la canción. Sin
embargo, en la literatura y las valoraciones
de los campesinos notamos matices dife-
rentes entre esos metafóricos amantes: los
dos animalitos son montaraces pero codi-
ciados para la caza; en cambio, el espino
es doloroso y desvalido, del monte tam-
bién, pero aborrecido por los pastores pues
son forraje tan sólo de las cabras; en ciertos
relatos, representan la infertilidad de la
tierra, la pobreza. En la traducción de
Arguedas, se dice en qué sentido sería mejor
haber amado a esos animalitos: la vicuña
lloraría sus penas, el venado la "hubiera
llevado, a la sombra de sus montes". Serían
mejores amantes, mas la pasión es ciega y
gobierna a la sufriente.

En otra canción de amor primero, el
que canta sugiere que su amor es el la hierba
ichu que él ha puesto en llamas. También
sería apurimeña y acomodada a la pronun-
ciación cuzqueña (la misma dama
apurimeña conoce una endecha parecida).
La acompaño con un esbozo de traducción
literal:

ISCHU KAÑASK'AY

*Ork'opi ischu kañask'ay,
k'asapi ischu kañask'ay
¡jinallarak'chus rupachkan
jinallarak'chus raurachkan!*

*Jinalla raurariptink'a,
jinalla rupariptink'a
¡Warma wek'echaykiwan
challaykuy!
¡Warma wek'echaykiwan
tasnuykuy!*

EL ICHO QUE HE ENCENDIDO

En la montaña he quemado ichu
En el abra he prendido el ichu
¡si estará aún ardiendo
si aún estará en llamas!

Si aún está en llamas,
si todavía arde,
¡Criatura, con tus lágrimas
hazlo!
¡Criatura, con tus lágrimas
salpícalo!

3. Antonio CUSIHUAMAN G., *Diccionario quechua: Cuzco-Collao*, Ministerio de Educación, Lima, 1976.

Arguedas comenta que este canto es de difícil traducción. Los cantos quechuas suelen insinuar sentidos; el que canta uno o escucha, da al canto uno, de acuerdo a su propio sentir y experiencia, y a los comentarios que haya escuchado sobre el mismo. La dama apurimeña nos dijo que éste trata de un muchacho que ha encendido la paja icho; le dice a su amiga que mire cómo arde allá en las alturas; que vaya a apagarlo con sus lágrimas de niña. Que se lo pide porque se quieren. Arguedas presenta dos traducciones libres del mismo:

HE PRENDIDO FUEGO...

He prendido fuego en la cumbre,
he incendiado el ischu en la cima de la
montaña.
¡Anda pues!
Apaga el fuego con tus lágrimas,
llora sobre el ischu ardiendo.

Corre y mira la cima de la montaña
si ves fuego, si arde todavía el ischu,
corre a llorar sobre el incendio
¡Apaga el fuego con tus lágrimas!

EL FUEGO QUE HE PRENDIDO...

El fuego que he prendido
en la montaña,
el ischu que he incendiado
estará llameando
estará ardiendo.

Si llamea el fuego
si arde todavía la montaña
¡Anda pues!
apaga las llamas
con tus lágrimas,
con tus lágrimas de niño
llorando sobre el fuego.

Las dos traducciones de Arguedas difieren en cuanto al acomodo literario al castellano, mas no en la interpretación que hace el autor.

El canto sólo precisa que *yo* (que por la labor, incendiar el pasto, es un muchacho) ha encendido la paja icho en las alturas. Y convoca a una criatura (no especifica el género, pero, por la actividad del otro, sería una niña) para que vaya (se supone, donde arde el icho), que con sus lágrimas haga... y que salpique con sus lágrimas (al parecer, al fuego). Lo demás está implícito, insinuado, y dejado al entender del que disfruta de la canción. En todo caso, las lecturas de Arguedas, en los años 30, y la que dio la señora apurimeña, años 90, son similares.

El enamorado (porque eso es, según la señora informante y tal como lo sugiere Arguedas) ha encendido en las alturas la paja icho. ¿Por qué lo ha hecho? y ¿por qué su amada ha de apagarlo con sus lágrimas?, ¿por qué el icho en llamas sería como el corazón enamorado?

La paja icho es quemada en dos ocasiones (aparte, claro está, de las fortuitas). Para preparar el terreno para el cultivo; las cenizas sirven de abono; el humo, se dice, atrae las lluvias. Se quema el icho en el marco de las ceremonias del ganado; pasando unas motas encendidas de icho por los lomos de las reses, éstas se librarían de las enfermedades y se multiplicarían mejor. Ambas tareas son masculinas. La primera, al hombre que tiene su propio hogar; es una actividad placentera, asociada a la prosperidad y a la paz hogareña. La segunda, al pastor; en especial al joven soltero. La actividad del que canta, entonces, sea agrícola o ganadera, es positiva: un fuego que dará frutos, una promesa de paz, unión, salud, reproducción.

Ese buen incendio ha de ser apagado por la amiga. Sus lágrimas son como la lluvia que el incendio provoca, y son, como las califica Arguedas, puras. En quechua hay dos tipos de lágrimas: *waqa* (que son

de dolor, de emoción intensa; son de los adultos) y *wek'a* (es el llanto del nene, del pequeño, son las lágrimas de los infantes). En el canto, el joven incendiario, pide que apague con sus lágrimas (*wek'a*), de criatura... puras.

El amor que sugiere este canto es, entonces, más maduro y logrado que el anterior (“¡Ay, mi flor morada!”). No hay conflicto ni vivo dolor como en “mi flor morada”, el fuego enamorado es prometedo y las lágrimas son tiernas y fértiles como la lluvia. Transcurre en la montaña, en las alturas, son yerba y lágrimas silvestres pero preceden las labores y el bienestar maduros, cultivados. No es ésta, entonces, una endecha, una queja dolida, sino un canto de esperanza, que augura el fin de los amores silvestres, su transformación por el fuego del amante y la lluvia de la amada. Y como es frecuente en los cantos quechuas, el sentido tan sólo se esboza; como los trazos de una pintura que el espectador

completa, que la hace suya según su inclinación y circunstancias. Así este canto es más sugerente que el anterior, y más delicado.

En el mismo cancionero, Arguedas encuentra otro de muy difícil traducción. Se titula “Raki-Raki”. La versión castellana del autor es, en sus palabras, “...una interpretación del tema y del símbolo, porque esos versos son casi intraducibles”. Y es que éste, como el anterior, emplea unas imágenes y metáforas que sugieren mucho y rehúyen lo explícito. Es una inclinación general de la lengua y de la poesía quechuas, sólo que Arguedas, con sus traducciones libres, evidencia tal manera de ser. Y en estos dos poemas, sus traducciones son, quizá, más libres que las otras de la colección. Acompaño a “Raki-Raki”, una versión mía, más literal, y por lo mismo más pobre e insípida que la de Arguedas (que presento luego):

RAKI-RAKI

*¡Ay waytachay wayta!
ñuchku tika wayta,
ñok'a ripuptiyk'a
pillas tikakusunki
pillas waytakusunki.*

*k'asapi raki-raki
kusiñachus kanki,
warmá yanayawan
rakiykuwaspayki
tak'aykuwaspayki.*

*Janay k'ocha patucha
ama wak'amuychu,
k'apark'achask'aykim
sonk'oyta kirinchawan
yanayta yuyachiwan.*

*¡Ay flor mía, mi flor
ñuchku, adorno, penacho!
cuando me marche
¿para quién florecerás?
¿adorno de quién serás?*

*Helecho de las cumbres
tú disfrutas
porque de mi niña amada
me he apartado
me he separado.*

*Patito de alta laguna
deja de llorar
no te lamentos
pues hieres mi corazón
al recordar mi amada.*

Como dice Arguedas, su versión castellana es una aproximación interpretativa (pero sólo en el tercer párrafo):

RAKI-RAKI

¡Ay, mi flor *nuchku*, hermosa flor!
cuando me haya ido
quién te amaré, para quién serás,
¡ay, para quién florecerás
cuando yo me vaya!

Raki-raki, yerba de las cumbres,
una rama a este lado otra rama al otro cielo
¡partida yerba de las cumbres!
Porque no puedes juntar tus brazos
porque no puedes mirar un solo cielo
de mi amada me has separado.
Raki-raki yerba mala ¡ya puedes reír!
ya puedes reír yerba partida.
Una rama a este lado otra rama al otro cielo,
una sola yerba soy con mi amada
una sola yerba soy como *raki-raki*,
ella bajo otro cielo yo mirando otras estrellas
¡Ay, como partida yerba de las cumbres!

Patito de la alta laguna
no llores ya patito,
con la voz de mi amada estás cantando
desde tu nido,
me estás sangrando el corazón.

No he logrado identificar la flor de *nuchku*. Con distinta ortografía –y pronunciación– los diccionarios que he consultado no dan mayores precisiones. Tampoco las dos informantes que consulto en este trabajo; a no ser que es de una planta silvestre. Con lo cual, sin duda, perdemos mucho; porque no podemos comprender cual es la razón por la que la amada es precisamente esa flor. Sólo resta presentar algunas generalidades. Las flores silvestres suelen representar las personas amadas, de primera juventud (las flores de las plantas cultivadas, sirven para expresar otros sentimientos y momentos de la vida). Cada flor silvestre suele servir o estar presente en los diferentes episodios de las aventuras primerizas. La flor de lima-lima (“la habladora”) en-

mudece o hace hablar al tímido amante. Hay flores cuya presencia anuncia la separación o la disputa de la pareja furtiva. Hay flores de los juegos amorosos de las fiestas de Santiago; otras, de las siembras. Cada fiesta tiene su flor. Si el mozo lleva en el sombrero, como un penacho, tal flor, es que ya tiene amiga; aquella se adorna con otro ramillete porque está sola.

En la canción *Raki-Raki* se emplean dos vocablos, o más bien raíces: *wayta*, *t'ika*. Son voces que quieren decir “flor” en general. Según la desinencia que se le agregue, y el contexto en que se dé la frase, querrá decir también adorno, penacho de flores que se ponen en el sombrero, ornamento de plumas. Querrá decir, o insinúa esos y otros sentidos. La flor es la amada de la aventura; es el caso de esta canción. Florecerá para otro; será adorno y penacho de otro sombrero, no del que ahora sufre por ella. Así, en lugar de traducir “para quién florecerás”; Arguedas habría podido evidenciar un sentido inmediato: “¿flor serás de qué sombrero?”; pero en ésta como en la última estrofa, Arguedas prefirió dar una versión más bien literal, y reservarse para la segunda, una versión más libre y literaria (acaso no conocía la flor de la canción, el *nuchku*).

El *raki-raki* es un helecho corriente en la sierra y costa peruanas. Desconozco su nombre científico, daré por eso una descripción de la misma. Cada planta es como un ramo de penachos de hojas pinadas, que apuntan, ramas y hojas, a direcciones opuestas. Bajo cada una de sus hojas lanceoladas se encuentran las esporas, simétricamente dispuestas; así, cuando éstas se desprenden, se dispersan por lugares diferentes. En la segunda estrofa, Arguedas describió esta planta relacionando sus características con la separación de los amantes. Nuestra informante, doña Basilia, nos dijo que cuando un enamorado, o enamorada, la encuen-

tra en su camino tiene, a veces, cierto temor: “¿Como ese helecho, como sus ramas, como sus esporas, nos iremos por lugares diferentes? ¿Se irá con otra? ¿Me iré con otro?”. Es una planta de mal agüero para el joven amante. En el canto, el helecho ha separado al suspirante de su amada; y por eso, la planta se regocija.

Pero no sólo anuncia o propicia las separaciones por la forma de la planta. El nombre mismo, *raki-raki*, también evoca el alejamiento de los enamorados. *Raki* significa división, partición. También, distribuir, repartir; apartar, dividir, unas personas de otras. La repetición de un término, como es el caso del helecho *raki-raki*, señala abundancia, multiplicidad; es entonces un helecho separador por excelencia.

El canto evoca al helecho de la cumbre, *k'asapi*. El término, o su raíz, *k'asa*, indica –o se desprenden de él– palabras y significados como rasgadura, hendidura, roer. *K'asapi*, es, más precisamente que “cumbre”, la hendidura de una montaña, de una colina. Es un lugar partido, dividido, donde se encuentra la planta de la dispersión. También es un sitio silvestre, cuadro de los amores primeros, salvajes, pastoriles; en oposición a los logrados, a los matrimonios que transcurren y están asociados al soto de los valles, a los campos labrados.

Arguedas explica el regocijo del helecho; porque sin conocer el valor semántico y el sentido evocador de la planta, no se entiende esa estrofa; a no ser que uno sea un campesino andino, un quechuahablante.

En la tercera estrofa, el enamorado pide al pato de la alta laguna que no lllore pues lo hiere al hacerle así recordar su amada. El texto quechua emplea el término castellano. Con lo cual el que escucha podrá asociar el canto con el pato en general o con uno que se acomode mejor a sus sentimientos. Porque el quechua distingue

distintos tipos de palmípedos; y utiliza el de pato, en castellano, para no precisar. Como en la flor del primer párrafo, sólo puedo señalar, entonces, algunas generalidades sobre las cualidades atribuidas a los patos silvestres.

Los andinos afirman que los patos silvestres viven en sociedad. En bandadas emigran, de laguna en laguna. Cada adulto tiene su pareja y son muy unidos. Son buenos padres y mejores madres. Así, la *wallata*, un ánsar de plumaje blanco en el abdomen y negro en el dorso, pasa toda su vida adulta con la misma pareja. Si cazan al macho, la hembra se queda en el lugar hasta morir de inanición; si es a la hembra, el macho se suicida estrellándose contra las rocas. Sobre un denominador común, cada palmípedo de las lagunas andinas tiene, entonces, unas cualidades particulares.

En la tercera estrofa, el llanto del pato silvestre es como el del mozo abandonado. No se dice qué tipo de palmípedo es, pero por el sólo hecho de serlo, entendemos que puede haber un lazo que una a un pato y a un hombre que solitarios se quejan de amor. En la versión de Arguedas, el llanto del ave en su nido, es la voz misma de la amada. El que sea desde su nido muestra bien el carácter femenino de la persona amada: en la literatura, y puedo decir que también en la fantasía de los jóvenes enamorados, la cortejada está en su casa y el pretendiente torna al rededor del nido. Por eso el pato que llora en su nido es hembra como lo es su amada; y ambas tienen la misma voz.

El lamento del ánsar hiere el corazón del amante solitario. Se traduce *sonqo* por “corazón”. Pero en quechua puede tener ese significado preciso, como señalar toda la interioridad de uno; es decir, también quiere decir “entrañas”. El abandonado, al escuchar el llanto de ave, escucha la voz de

su amada distante, y le sangra el corazón, las entrañas y las profundidades de su cuerpo. Su dolor es vivo y corporal.

El tema del canto anterior, el *Raki-Raki*, es la separación. Pero también la soledad. En la época de las aventuras furtivas, la soledad es una situación y un sentimiento que se vive con intenso dolor.

En la pasión, el enamorado ha perdido a sus padres, está lejos de su pueblo y la persona amada está ausente. Pues esos amores primeros transcurren al margen de la sociedad, son furtivos, aún salvajes. En otra endecha del cancionero de Arguedas, acompaño al texto quechua una versión literal mía, y luego, la traducción libre del autor:

MANA PIYNILLAYOK'

*Sapay rikukuni
mana piynillayok'
puna wayta jina
llaki llantullayok'*

*Tek'o pinkulluypas
chakañas rikukun
nunaypa kirinta
k'apark'achask'ampi.*

*Imatak' kausayniy
maytatak' ripusak'
maytak' tayta mamay
¡lliysi tukukapun!*

SIN NADIE

Solo me veo
sin nadie
como una flor de la puna
con mi triste sombra.

Mi pincullo de nervios amarrado
ronco lo escucho
(mi alma herida) de tanto que se lamenta
(de tanto que grita) mi alma herida.

¡Qué vida la mía!
sin saber a dónde ir
sin padre ni madre
Así todo termina.

Qué solo me vio,
sin nadie sin nadie.
como flor de la puna,
mi sombra no más tengo.
como flor de puna.

Mi pinkullo también está ronco,
con nervios de toro estaba apretado
¡pero tanto ha llorado
el dolor de mi alma!
Ahora está ronco.

¡Qué es, pues, esta vida!
Sin padre, sin madre,
sin pueblo donde ir.
¡Todo se ha acabado!
Como un ojo ciego
ya no sirvo.
Por gusto sigo en el mundo
como un ojo ciego.

El tiempo de los amores furtivos entraña una amenaza: la soledad. Emocionalmente el joven está lejos de sus padres y de su pueblo. La única compañía es la amada, que es como una flor o un animalito, también solitaria. En esas circunstancias, la pérdida de la pareja acarrea un profundo abandono: el mozo se queda solo, sin padres, pueblo ni amada. El sentimiento es más vivo en el joven, pues la muchacha suele quedarse bajo la protección de los padres luego de un fracaso. Así lo dicen las endechas; pero también la observación de la vida juvenil. La muerte simbólica de los padres y la vida salvaje del mozo suele ser más radical; y por ello, el fracaso más dramático. El desengañado puede huir a una ciudad, internarse en la selva o enrolarse en la milicia. Mientras tanto, la niña dejará que otro la arrebate de los brazos de sus padres, de su pueblo. Será robada para la vida salvaje. Pero si la relación prospera, la “cocción”, la domesticación de ese amor, es más dura para la joven mujer: deberá dejar a los suyos, vivir en casa ajena, donde los padres de su “raptor”, será una intrusa no siempre bien acogida⁴.

El pincullo, la quena, una flauta es la fiel compañera del pastor errante, del joven de los amores salvajes. Desde lejos, con una melodía, convoca a su amiga a escaparse al monte. Ella escucha y reconoce, entre otras, la música de su enamorado, se escapa de casa, acude a la cita furtiva. La flauta expresa los sentimientos de esos amores iniciales. Su melodía reproduce la endecha popular pero que el enamorado la hace suya y personal. Por lo demás, la flauta es para los andinos una manifestación o una representación fálica de su dueño. Cuando el enamorado empieza una nueva vida, la del

amor domesticado, cambiará de flauta, y de melodía.

En el canto que nos ocupa, el pincullo del enamorado solitario está ronco por las quejas de su dueño. Las pitas de nervio de toro que la ajustan y afinan se aflojan por eso. “Tener la flauta desatada”, es decir, desafinada, es una expresión que los muchachos emplean para indicar que algo está fallando en la esfera sexual (en especial, los deseos insatisfechos, desordenados, “desajustados”). Porque los amores furtivos incluyen las relaciones carnales.

Pero la soledad del amante abandonado no suele ser total. El sol, la luna, el río, son sus confidentes. Es el caso de este canto (que acompaño de una traducción libre de Arguedas y otra, más literal, mía):

CILILI WAYTA

*Intillay, killalllay
ama sak'ewaychu,
karurak'mi rinay*

*Sumak' siwar k'enti,
ama jarkawaychu,
mamallaysi maskawan
uñan chinkachik' urpi jina.*

*Cilili, cilili wayta,
k'awachkankim kay vidayta
mayu jina wak'ask'ayta
wayra jina k'aparispa*

CILILI, HERMOSA FLOR...

¡Oh Sol, oh Luna, alumbrad mi camino!
No bajés tan temprano Sol, alumbrá todavía.
Tarda un poco, Luna,
es lejos mi destino, tengo miedo a la sombra.

Picaflo*r siwar*, oculta tus alas doradas,
no me atajes, picaflo*r siwar*,

4. La residencia suele empezar siendo patrilocal y termina como neolocal pero del lado de los familiares del padre. Cuando se dan otros casos, la dura prueba por la que pasa la muchacha en casa del novio, no ocurrirá. Pero la joven mujer deberá conocer la maternidad y el rudo y tedioso trabajo de toda casada.

es largo mi camino.
Como paloma que ha perdido a su polluelo
está llorando mi madre:
no me atajes picaflor *siwar*.

Flor de cilili, hermosa flor,
ya ves cómo lloro,
gritando
como el río, como el viento,
cilili, hermosa flor.

La traducción de Arguedas, aunque libre, explora los sentidos tácitos de este lamento. Esto se aprecia dando una versión más literal, y pobre, pues no tiene en cuenta los sobreentendidos:

CILILI FLOR

¡Oh, mi sol, oh luna mía!
no me abandones
en esta mi noche
de recóndito camino.

Bello *siwar* picaflor,
no te lamentes
como la paloma
que a su pequeño ha perdido.

Cilili, cilili flor, adorno,
mira mi destino
como el río llora
como el viento grita.

El sol y la luna, el picaflor *siwar*, la flor *cilili*, son convocados en la desesperación del abandono. Los astros, para que iluminen su largo caminar, que, en verdad, es su destino amoroso, cargado de sombras y de incertidumbre. El picaflor no debe lamentarse como la paloma que ha perdido al pichón. Y la flor *cilili* es testigo de lamento, que es como el río, que es como el viento.

El sol y la luna, presentes en la endecha de un muchacho de incierto camino, su prestancia, lo que evocan, el día y la noche, dan una conmovedora solemnidad a su lamento: su pena es cósmica, rotunda, como lo son la luz y las tinieblas.

El *siwar* es uno de los tantos picaflores andinos. No he podido identificarlo, pero en otro canto, Arguedas lo define en su traducción libre:

CHAYNALLATAK'MI WAK'AN NINKI

*Altun pawak' siwar k'enti
altun pawak' k'ori k'enti,
catachayta apupuway
yanachallayman entregaykuy.*

*Wak'ank'achus
manañachus,
llakink'achus
manañachus.
Wak'aykunk'a chaypachak'a,
chaynallatak'mi wak'aan ninki,
chaynallatak'mi llakin ninki.*

*Altun pawak' siwar k'enti
altun pawak' k'ori k'enti
cartachayta apapuway
yanachallayman entregaykuy.*

DILE QUE HE LLORADO...

Picaflor *siwar*
el que vuela más alto
el de las plumas doradas.
Picaflor *siwar*
que brilla en el sol,
que tiembla en el aire
hincando a las flores.

Quiero darte un encargo:
mi amada está lejos,
picaflor *siwar*,
llévale esta carta.

No sé si llorará todavía
cuando lea mi nombre,
o me habrá olvidado
y ya no llorará.
Pero si se pone triste,
dile que he llorado,
dile que también lloro
recordando a la amada.

Picaflor *siwar*
el que vuela más alto,
el de las plumas doradas.

En general, el picaflor de los cantos es asociado al joven aventurero, que va de flor en flor, de amor en amor, absorbiendo con su agudo pico el néctar de las flores, los dulzores de los amores primeros. Es un amante ligero, inconsecuente, que aún no sabe lo que es el amor permanente. Si se fija, lo hace en el aire y por un instante, para luego lanzarse sobre la flor que se le ofrece. Es una avecilla diurna, juvenil y masculina. El picaflor *siwar*, según los dos últimos cantos que he transcrito, es el ave de los caminos de esos afanes (se le pide que lleve una misiva de amor). Su carácter diurno es resaltado: “el que vuela más alto”; cuyas alas doradas brillan al sol, y de esa manera, su masculinidad (que en este caso, es solar. Pues quien canta es un mozo, y lo diurno está ligado al yo; mientras que el tú es nocturno, sin importar el sexo)⁵. En el canto “Cilili flor” el joven que tiene lejos “su flor”, pide al *siwar* que no se queje como la paloma que ha perdido su pichón; pero él mismo parece ser ese picaflor que está en su camino, en su andar de pasión. Le pide que no lo ataje en su marcha. Y ¿qué puede entretenerlo sino es lo mismo que al picaflor?: revolotear, perder la ruta por una nueva flor.

Tampoco he podido identificar la flor del canto, *cilili*. Según el diccionario de Jorge A. Lira, *silli* es “cierta flor campes- tre”. Para Jesús Lara, *sillkiwa* es una “(Ageratum L). Planta de la familia de las compuestas. Su raíz es laxante”. A partir de

un verbo, *siriy*, *sirina*, echarse, derribar a otro⁶, se desprenden términos como pugilato (que consiste en hacer caer al contendor), luchador (que hace caer a otro), el que pierde. Jesús Lara consigna un término, *sirichi*: “Arco grande engalanado de flores y chafalonía. Debajo de numerosos arcos de éstos transitaba el Inka en las fiestas”. A partir de *siri* o *sili*, tenemos, entonces, sentidos como lucha entre dos hombres, flor, adorno y fiesta; todos, por eso ligados. Los juegos bélicos, las luchas entre mozos, se dan precisamente como preámbulo de los noviazgos. Los ganadores tomarán como trofeo a las hermanas de los vencidos⁷. Los luchadores son como esa flor que evoca el derribar o ser derribado. El mozo de la canción, al lamentarse de su abandono, pareciera sugerir esa “su caída” amorosa, su derrota. O él mismo sería como esa flor de las fiestas del triunfo y de la derrota.

El camino es un tema central en “Cilili flor”. El camino y lo que entraña: viaje, ausencia y separación. El camino es el “destino”, según la traducción de Arguedas. En este tipo de cantos, el camino, el viaje, están relacionados con el vagabundeo juvenil, con el “destino” azaroso que corren entonces los muchachos, con sus separaciones, soledades, “caídas”, sus “cartas”, “mensajeros” como el picaflor *siwar* o testigos como la flor de cilili. Tal es destino o camino de los jóvenes en busca de amores:⁸

-
5. A propósito del carácter diurno de uno frente a su pareja, ver ORTIZ RESCANIERE, Alejandro, *La pareja y el mito*.
 6. En la región de donde al parecer provienen los cantos, Ayacucho, la letra ere se convierte en ele. La ele puede ser intercambiable con la elle.
 7. Idem. “La pareja y el mito”.
 8. Nota sobre el camino como metáfora del destino en el Ollantay.

AMAYA TARILLACHUNCHU

*Ork'opi wikuña, k'asapi taruka
tapurikullask'ayki:
kainintachus pasallark'a
yanallan sak'erik' urpi.*

*Kayk'aya sak'erk'ullawan,
kayk'aya dejark'ullawan
ñawillay junta wek'entinta
sonk'ollay junta llakintinta.*

*Yanan sak'erik' urpi
¡amaya tarillachunchu!
wayllay ischupa sullantapas
yakunayaptin suk'uykunampak'.*

En la versión castellana de Arguedas la idea de camino como metáfora de los trajines y de la suerte de los amores iniciales es más explícita; también la relación de éstos con los animales silvestres:

QUE NO ENCUENTRE NI EL ROCÍO...

Vicuña de los cerros, venado de los montes: decidme si pasó por aquí la ingrata paloma, la paloma que dejó su nido, que dejó a su amado, decidme si pasó la paloma que olvidó a su amado.

Vicuña de los cerros, *taruka* de los montes, venid a ver cómo lloran mis ojos; así me dejó, con los ojos llorando, así me dejó, con el corazón herido.

¡Oh, que tenga sed en el camino!
y que no encuentre ni la escarcha en los pajonales,
que no encuentre ni el rocío en las yerbas.
¡Que tenga sed en todos los caminos
la paloma que olvidó a su amado!

En este canto los animales silvestres —la vicuña y el venado— no son mensajeros, pero son testigos del sufrimiento del abandonado y del deseo de que ella tenga sed en el camino. “Una muchacha que está mayor y no tiene enamorado dicen que está de sed. Todo depende cómo se cante... La gente es maliciosa”, nos comentó doña Basilia cuando le leímos el canto y le preguntamos sobre por qué el despechado le

QUE NO ENCUENTRE

Vicuña de la montaña, venado del abra de gracia. decidme:
¿no ha pasado
la que se marchó, la amante paloma?

Ella me abandonó,
así me dejó
con mis ojos llenos de lágrimas
con mi corazón pleno de tristeza.

La amada paloma ausente
que el rocío de la yerba icho
y el agua de beber
no encuentre, no.

desea que no encuentre agua. Y a nuestra pregunta sobre el camino nos respondió que cada muchacho tiene su camino que nadie conoce; salvo sus amigos y la novia. “Una muchacha se mete en el camino de él. Pero ellas también saben andar solas”. A veces el agua es asociada a la presencia fértil del hombre. Existe la creencia de que si una mujer se acuesta y duerme con sed, su cabeza puede desprenderse y vagar por la noche. Este descabezamiento está relacionado con otra idea: cuando la mujer duerme con un amante incestuoso también su cabeza vaga solitaria mientras ella duerme. La sed es pues reveladora de un des-arreglo próximo al sexual. La sed del canto podría evocar, entonces, el deseo de que la infiel no encuentre compañero en su camino, y que por ello sufra.

El agua de lluvia suele relacionarse con la fertilidad masculina. El aguacero, con la turbulencia juvenil; el rocío, con la ternura de la adolescencia (pero otras veces, como en el canto “El fuego que he prendido...”, el rocío es como la pureza de las niñas que despiertan al amor). El agua de las fuentes y la de los canales de regadío tienen asociaciones más complejas: tal presa es la manifestación de un hombre mítico, que la construyó para su pretendida; pero ahora tiene una dueña misteriosa; y esa

acequia tiene una pareja de “dueños”. Los ríos de la época de lluvias vienen revueltos y desbordantes como los amores de esa estación; el río exánime del estío es como el anciano. La laguna encierra una sirena que ata a un toro negro; suele representar el poder seductor de las mujeres. Así, cada manifestación de las aguas puede ser relacionada con la sexualidad humana. Pero esos valores no son estables, tampoco unívocos: unas veces se narra que ese lago fue originado por tal héroe mítico; otras, que es propiedad de tal dueña fabulosa. Y

los ríos cargados no sólo ni siempre evocan el desborde de los mozos...

El ambiente pastoril de estas endechas quechuas, y en este canto, la pregunta a los animales por la persona amada, recuerdan al “Cantar de los cantares” y San Juan de la Cruz. Se puede tratar de un préstamo o más bien de una coincidencia. El joven pastor solo con su redil, añorando la persona amada, son figuras propias de una actividad ancestral en España y los Andes centrales: la ganadería.

