

ANTHROPOLOGICA N° 11 - ENERO 1994

ANOTACIONES SOBRE LA LITERATURA QUECHUA-AYMARA.

Alejandro Ortiz Rescaniere

En esta breve disertación trataremos de señalar algunas características generales de la literatura quechua-aymara.

El quechua y el aymara son lenguas orales, y sus expresiones que pueden calificarse de literarias, son ante todo orales. Este carácter implica o está en relación con unos rasgos. Adelantemos tres de ellos por ser de los más constantes: las formas literarias orales en lengua indígena andina se dan en contextos sociales precisos; tienen una localización regional y étnica (cada comarca y pueblo utiliza de manera propia y como cosa particular los diferentes modos literarios andinos); finalmente, la memoria, las técnicas memorísticas han condicionado esa literatura.

A partir de la Colonia se desarrolla una literatura escrita en quechua. Fue cultivada por eclesiásticos, por nobles indios, por señores y mestizos. Comparada con la vertiente oral, estas formas -recopilaciones de relatos orales, himnos, cantos, representaciones dramáticas- se manifiestan con una mayor independencia frente a las circunstancias sociales, a los grupos étnicos y regionales. Su temática y formas son también más abiertas y variadas.

La tradición oral y la literatura escrita ulterior están ligadas a dos hechos: los antiguos peruanos no lograron una escritura propia (los quipos, los variados y repetidos motivos de sus telas, cerámica, dibujos, constituyeron o sistemas nemotécnicos o bien emblemas o bien enigmas mágicos, religiosos, al parecer no transmitían discursos literarios; si bien en algunos casos pudieron haber inspirado o recordar a quien los contemplaba, algún relato, plegaria o canto). El otro hecho es la historia colonial. A partir de mediados del siglo XVI el destino de las lenguas indias y de la literatura escrita quechua —su florecimiento, su expansión, modificación y posterior debilitamiento— está estrechamente vinculado con las políticas evangelizadoras, la administración colonial y después republicana. El aymara, pero sobre todo, el quechua, se cristianizan, acceden de manera restringida —pero a veces brillante— a la es-

critura, se expanden gracias a la evangelización y administración colonial; a partir de mediados del siglo XVIII por decisiones políticas declinan a favor del castellano (para ser más precisos, el aymara cede espacio al quechua llamado general, y éste, al castellano). El panorama actual —son lenguas propias de la vida rural y se encuentran en unos casos acantonadas en las comarcas más lejanas o bien retroceden frente al castellano— es sin duda consecuencia de esa compleja dinámica que empezó hace cerca de quinientos años.

Entre la tradición oral y la escrita (como entre las formas e ideas autóctonas y las de origen europeo) se dan constantes interferencias. La literatura escrita quechua y aymara se nutre de la oral, copia y transforma sus expresiones, pero también sigue los patrones y las ideas que empezaron a llegar con los españoles. La literatura oral muestra los valores y las formas más autóctonas, y la escrita, los que vienen de fuera. Pero ambas tradiciones se entremezclan y combinan: un relato contado a viva voz por un anciano indio puede tener formas antiguas pero su contenido ser el de un mesianismo cristiano; y una creencia popular de apariencia católica, entrañar una cosmovisión amerindia. Lo mismo suele ocurrir con las obras cultas.

La tradición oral tiene una marcada inclinación por expresar emociones intensas. Hay cantos que son verdaderos estallidos de alegría triunfal (es el caso de los *haylli*; hay *haylli* de guerra, de amor, de cosecha; los hay en honor a la Virgen de la aldea cuando asoma por el atrio de la iglesia al inicio de la procesión). Otros cantos están cargados de reto y contrapunto (así, el canto y baile del tipo que se conoce en general como *q'achua*, puede ser un imperativo llamado de amor o un clamor que propicia una fértil siembra o un exitosa cacería). Los cantos fúnebres (se les llama *ayarachi*, *wanka*, “llanto”) son tristísimas lamentaciones que entona el deudo dirigiéndose al cadáver, o es el mismo muerto que, en labios de algún familiar, reflexiona sobre su pasado o se enternece ante las lágrimas de los suyos (este género parece ser el antecesor del “pasillo”, que es un delicado lamento amoroso; el “pasillo” es propio de mestizos y criollos ecuatorianos, hoy es el aire musical más representativo y famoso de su nación). ¡Y las quejas de amor, cuán enternecedoras suelen ser! Cada endecha —la separación, un conflicto, un desaire, una pérdida— tiene sus cantos conocidos, que el amante repite como composición propia y muy sentida; son los *harawi*. También hay *harawi* —con ese mismo tono de amor contrariado— religiosos, agrícolas.... Los mestizos y criollos lo cultivaron y así nació el yaraví, “el triste” y en otros países, aún más transformado, tomó el nombre de “triste” y de “habanera”. En las representaciones dramáticas el temperamento de cada personaje es siempre el mismo pero netamente contrastado con el de los demás; o bien, cambia radicalmente se-

gún las circunstancias del argumento; y el público que asiste tiende también a seguir esos movimientos de humor. Durante la fiesta patronal de una aldea se representa en la plaza el fin del inca Atahualpa. Cuando en el primer día gana Atahualpa y sus capitanes, el pueblo entero grita, canta y festeja el triunfo, junto con el mismo inca y los suyos; al día siguiente, y luego de una batalla en que los espectadores terminan tomando parte por uno y otro bando, lloran la muerte del monarca; al final, los incas, los conquistadores y el pueblo mismo danzan y cantan juntos el animado pero nostálgico *cacharpari* o “despedida”. Este gusto por las emociones vivas como pasajeras lo encontramos también en la literatura culta quechua. Ese carácter emotivo como pasajero es solidario con la manera de ser de los quechua-aymara. Tal personalidad y sus consecuentes expresiones literarias concuerdan con una cierta concepción de la persona y una cosmovisión antigua aún vigentes: el individuo andino es una persona en la medida que pertenece a una familia, que es marido y padre, mujer y madre; podemos decir que la persona se da en la relación; no se es, se está; de ahí que las circunstancias tengan preeminencia sobre la proyección de uno mismo en el pasado y en el futuro; pareciera así que el andino tiene ante todo un presente, una circunstancia que, por lo mismo, vive con intensidad. Según ciertas tradiciones orales —que la evangelización y el cosmopolitismo no han logrado aún hacer ovidar— este mundo, el nuestro, es pasajero, será destruido con nuestro dios, y otro nuevo vendrá con su propio creador divino. Comentando esas historias los andinos gustan afirmar que este nuestro mundo es “prestado” y que “está marchando a su término”, que no podemos hacer nada para evitar su envejecimiento (si rezamos y nos comportamos bien, de acuerdo con los preceptos de la Iglesia, tal vez retardemos en algo esa futura senilidad y fin de nuestro mundo y de su dios). Como el mundo es prestado y sin un porvenir indefinido para los hombres (a pesar de lo que digan los curas y los maestros) hay que vivir el presente, disfrutando, trabajando nuestro *ahora* y alabando a nuestro dios, que también es mortal. Así, la proyección de uno mismo es secundaria frente a las urgencias del presente de uno, y cada momento tiende a ser vivido y expresado con intensidad singular. La lengua misma contribuye a plasmar ese temperamento: el quechua y el aymara exigen una constante definición afectiva y cognoscitiva del que habla con quien habla y de lo que habla; la lengua india es considerada tan íntima y afectiva que un andino bilingüe difícilmente empleará ese idioma con un desconocido; por eso el castellano tiende a ser utilizado en las relaciones anónimas, impersonales, distantes y la india, para las entrañables.

Cada momento importante de la vida de la persona y de la sociedad, las principales emociones y actividades, tiene su canto, su baile. Es por eso que hay una notable diversidad de géneros de danza y canto. Y es por eso que en-

tre las montañas y los abismos, en la aldea y en la chacra, es frecuente escuchar el eco de una melodía, de un ritmo, de unos cantos. Y según los mismos sabremos que en tal pueblo están cosechando, o sembrando, o que hay un matrimonio, o que alguien convoca a su amada. Esta riqueza de géneros ha pasado a la tradición popular mestiza andina y a su literatura escrita (sólo que las expresiones orales y escritas de los mestizos y señores es más libre con relación a las circunstancias sociales y el ejecutante o artista tiene un mayor margen de recreación individual).

A la variedad anterior, relacionada con las distintas actividades y sentimientos, existe otra debido a las diferencias por regiones y grupos sociales. En el Perú hay una gran diversidad de microclimas o ecosistemas; y los grupos sociales están especializados en hacer fructificar unos pocos de esos territorios. Los pueblos en los Andes tienen sus especialidades agrícolas, ganaderas, técnicas, religiosas, artísticas. Cada pueblo es una singularidad y la versión peculiar de un fondo común andino. Así, la *q'achua* de la sierra sur ayacuchana es inconfundible, pero también la de tal valle, la de tal pueblo y aun barrio, es distinguible para el lugareño y el especialista. El resultado artístico es entonces como el suelo y los frutos de los Andes, variadísimos. Los cantos y danzas mestizas a la par que siguen esa inclinación tienden sin embargo a una mayor homogeneidad: poseen una vocación más amplia y nacional. La literatura escrita andina sigue un patrón similar, pero es aún mayor su apertura frente al terruño y su espíritu es incluso más nacional.

El estrecho vínculo entre expresión artística, circunstancia social y localidad alienta la creación literaria colectiva. Un canto es entonado por un individuo, lo dice como cosa suya, íntima, le puede dar un tono personal, pero es un canto de su pueblo. Sin embargo, en algunos tipos de cantos y de creencias, sí puede y es aconsejable una cierta inventiva por parte del que los dice: en el llanto ceremonial el deudo, aunque siguiendo ciertas pautas, expresa su dolor, su relación con el muerto, ese lamento sí es una composición, además improvisada, que no será más imitada o repetida (aunque las mismas metáforas y argumentos son retomas que volverán a ser empleadas por otros deudos). Las anécdotas sobre algunas creencias son consideradas más interesantes si el que las cuenta agrega algo de su propia experiencia: una cosa es hablar de las cabezas que se desprenden de la amante prohibida y que vaga en las noches espantando a los caminantes y otra, es contar que uno fue perseguido en una ocasión por una de esas cabezas sin cuerpo. La tradición oral se comunica por medio de una persona que a veces puede o debe agregar algo de personal pero el margen de recreación es pequeño; la obra es considerada anónima aunque haya vibrado por unos instantes y de manera singular en los labios

del narrador. La moza reconoce el tañir de la quena que su enamorado toca a lo lejos: él escogió una melodía para siempre llamarla, es entonces “suya” y de ambos, además le da a la misma una calidad especial. Pero, fuera de ellos dos, esa melodía no pertenece a nadie en particular. La tradición literaria oral mestiza deja un mayor margen de libertad recreadora al ejecutante; esta tendencia es aún mayor en la escrita. Pero en la tradición oral mestiza y hasta en la escrita, la creación personal no parece ser profunda, pues hay constantes plagios, autores supuestos, apropiación de obras anónimas. Este espíritu colectivo dominante concuerda con la concepción de persona andina que mencionamos en otro párrafo.

El quechua y el aymara son lenguas que tienen una gran afición por las metáforas. En la letra de los cantos en lugar de hablar de la amante que uno ha perdido, se describe a una paloma que vuela sola lejos de su nido; la enamorada primeriza será un venadito que traiciona a sus padres; y del mozo que busca amada pero que se siente tímido, se dirá que es una vicuñita extraviada en las alturas pero que al pie de un nevado encontrará una flor de lima-lima (“la flor que habla”, y que ayuda a hablar de amor). Las tradiciones oral mestiza y escrita tienen también esa afición por la metáfora. Este juego literario es concordante con una cosmovisión y un sistema clasificatorio indio: los diferentes órdenes son solidarios entre sí y existen correspondencias entre cada uno de sus términos (los animales, las plantas, los espíritus, son como los hombres; tienen vidas análogas y paralelas).

El verso andino suele ser de metro corto. Son raros los versos de más de ocho sílabas; en cambio abundan los de cinco, tres y cuatro sílabas; suelen haber combinaciones de versos de diferente medida. Esta inclinación, como el pronunciado ritmo del verso, responden al hecho que el poema es en general un canto que se acompaña con instrumentos de música, que se baila o que sirve para marcar la cadencia y el ritmo de una faena; y porque en la música andina predomina la escala pentatónica (aunque también hay escalas de tres a seis sonidos). La música culta tradicional y sobre todo la mestiza siguen en parte estas tendencias de la andina.

Hemos enumerado las características más evidentes de la literatura quechua-aymara; lo hicimos relacionándolas con ciertos aspectos de la sociedad y de la tradición cultural andinas; pero no hemos tratado de establecer unas relaciones causales y deterministas, sólo quisimos mostrar unos lazos, los más evidentes, entre fenómenos que pertenecen a un mismo pueblo, que es indio y mestizo.

