

Arte verbal quechua e historiografía literaria en el Perú¹

Martín LIENHARD

1. El problema

En América Latina, los manuales que se autoproclaman «historias de la literatura» se suelen circunscribir, con pocas excepciones (y éstas muy relativas), al registro de la «literatura oficial»: el conjunto de las prácticas artísticas verbales que los «letrados» de los sectores hegemónicos realizan a través del medio de la escritura y a partir de unos cánones de origen básicamente europeo. Ahora, nadie puede ignorar que en un país como el Perú, la mayoría de las prácticas artísticas centradas en la expresión verbal – significado que queremos atribuir aquí, contra el «fetichismo de la escritura», al término de «literatura» – se realizan en una multitud de contextos sociales caracterizados por el predominio de la oralidad: comunidades campesinas de la sierra, comunidades «nativas» amazónicas, pequeños centros urbanos, barrios marginales de las ciudades, etc.

Si nos impusiéramos la tarea, sin duda legítima en nuestra civilización de la escritura, de escribir la parte «oral» – todavía inexistente – de una historia global de las prácticas literarias en el Perú del siglo XX, tropezaríamos inmediatamente con una serie de obstáculos («técnicos» y epistemológicos) mayores. Presentaremos a continuación el agenda de las dificultades más evidentes a partir de un ejemplo de indiscutible significación «nacional», el de la literatura oral en lengua quechua o *runasimi* – el idioma indígena mayoritario en el Perú.

1.1 Oralidad

Se sabe de sobra, pero conviene subrayarlo para los lectores no familiarizados con los «contextos predominantemente orales», que no existe ninguna simetría, ninguna equivalencia, en el *modo de manifestarse*, en la *socialización* de las prácticas literarias escritas y las orales. Si las primeras se concretan a través de la producción, la conservación, la difusión y la recepción (lectura) de unos textos verbales relativamente autosuficientes y – gracias a la escritura – fijos, las segundas se manifiestan en la «ejecución» o *performance* oral, única e irreplicable, de unos textos latentes en la memoria colectiva, actualización efímera que se adapta a las condiciones concretas del auditorio, del lugar y del momento. Por lo general, además, la «literatura oral» no aparece al estado «puro» (en tanto texto verbal autónomo), sino que se suele combinar, en una *performance* (rito, etc.) compleja, con otros «textos» (mímicos, musicales, coreográficos, etc.).

Esa *performance* – múltiple, efímera, inasible – es el «texto original» de la literatura oral.

Su transcripción – doblemente arbitraria – otorga una autonomía ficticia a unos textos verbales difíciles de disociar de su contexto, y fija – «petrifica» – para siempre la que no fue sino una entre la infinidad de las realizaciones posibles.

1.2 Territorio

Si el «modo de existir» del texto en la oralidad es un problema genérico que enfrenta el estudioso de cualquier arte verbal oral, el del *territorio* presenta, según los casos concretos, una mayor especificidad. ¿Cuál es, para la literatura oral quechua, el territorio determinante? Es obvio que éste no coincide con las fronteras del Perú. Los contextos que auspician la aparición de prácticas artísticas verbales en quechua (o quichua, en Ecuador) se dan en un espacio hoy supranacional, algo mayor en su extensión que el del estado incaico en el momento de la conquista. Ahora, para que se pudiera hablar legítimamente de una «literatura quechua» (y no sólo *en* quechua), tendría que existir una colectividad «quechua» con sus instituciones más o menos centralizadas y reconocidas de producción cultural. Tal colectividad, si bien existió en alguna medida – gracias al estado incaico – al final de la época prehispánica, se fue escindiendo regional y socialmente a lo largo de la historia colonial y postcolonial. Los aspectos convergentes que encontramos en la producción verbal quechua/quichua se derivan todavía, por un lado, de la época prehispánica; por otro, del impacto unificador de la cultura colonial, especialmente de la que difundieron los misioneros. Los aspectos divergentes, en cambio, extraen su origen de todo un abanico de factores: áreas étnicas tradicionales (preincas, prehispánicas), integración de la colectividad a la economía y la cultura criollas, patrones poblacionales (aldea, ciudad serrana, periferia de ciudad grande), contextos socio-culturales, etc. ¿Y en qué medida repercutió – o sigue repercutiendo – la experiencia «nacional» en la evolución de las prácticas literarias quechuas/quichuas? La falta de estudios comparativos no permite, a estas alturas, ninguna respuesta definitiva. Se impone la impresión, sin embargo, de que las fronteras «nacionales» no desempeñan sino un papel relativa-

¹ Versión reelaborada del texto de una ponencia que el autor presentó en el marco del Simposio *Textos «auténticos» en lenguas indígenas latinoamericanas*, Berlín 30 de noviembre-3 de diciembre de 1988.



«Situación de oralidad»: fiesta patronal en Isua (Lucanas, Ayacucho). De la izquierda a la derecha: corneta *waqra puku*, grupo de *Inkakuna* («incas» o «pallas»), trono de la Virgen.

mente secundario en la diferenciación de las prácticas literarias quechuas. El patrimonio verbal-artístico de una comunidad altiplánica, por ejemplo, se ve afectado más, sin duda, por la penetración de los valores «occidentales» que por su situación en una u otra orilla de la frontera entre Perú y Bolivia.

En rigor, el territorio directamente pertinente, para cualquier literatura oral, es la colectividad que se reconoce en ella. En nuestro caso, esta colectividad será, según el caso, la comunidad campesina o ganadera (a veces alguno de sus segmentos definido por el sexo o la edad), sus «sucursales» en la ciudad andina o costeña, pero también, los sectores socio-culturales urbanos de los mestizos y *mistis*. Hay otros territorios posibles, entre ellos, las antiguas áreas étnicas: no es difícil reconocer, por ejemplo, la relativa unidad cultural del área chanka (Huancavelica-Ayacucho-Apurímac occidental). Pero los conocimientos actuales no permiten, por ahora, dibujar el mapa de los territorios «literarios» quechuas/quichuas.

1.3 Tiempo

Si el problema del territorio existe también, aunque en una medida menor, para la literatura escrita (que no ignora los espacios supra e infranacionales), la articulación con el *tiempo histórico* resulta mucho más difícil de evaluar en el caso de las literaturas orales. Por una parte, las colectividades quechuahablantes, especialmente las comunidades rurales andinas, no se insertan en la misma tempo-

ralidad que la sociedad global o, para decirlo de otro modo, no viven el «mismo» tiempo del mismo modo. Cosa que evidencian, a su modo, las prácticas de la oralidad artística. Si, por ejemplo, la existencia de un «antes» y de un «después» respecto a los movimientos de renovación intelectual de los años 20 (Mariátegui, el socialismo y el indigenismo) es patente en la evolución de la literatura «oficial», es poco probable que encontremos la misma ruptura en las literaturas orales. Pero también – y aquí vamos llegando a un punto decisivo – nadie podría documentar con precisión, aunque existiera, tal ruptura. Por definición, las literaturas orales carecen de archivos. Los textos que se manifiestan gracias a su *performance* o «ejecución» llevan, sin duda alguna, el sello de su tiempo (del tiempo de la colectividad), pero los textos anteriores se hallan como incorporados, fagocitados por el texto nuevo. Ya no están a la vista, porque la colectividad los «olvidó» – los desechó – al concebir el texto actual. No existen, en un momento determinado, sino los textos que ella reconoce como vigentes para la situación que está viviendo. Esto significa que la colectividad oral no se plantea el problema de la historia de su literatura. Sin duda ella no diría, como la literatura oficial, «hace 50 años, decíamos aquello, mientras que ahora decimos esto».

1.4 Archivos

Si nosotros quisiéramos, a pesar del «desinterés» de las colectividades implicadas, escribir la historia de su literatura, tendríamos que apoyarnos



«Situación de oralidad»: fiesta patronal en Isua (Lucanas, Ayacucho). Grupo de danzantes *negrukuna*, negritos.

en los *archivos* de las transcripciones realizadas. Aunque sepamos que el texto oral no tiene la «unidad» del texto escrito, porque sus formas y su significado se modifican con cada *performance*, podríamos – a nivel de las intenciones – tratar de diseñar la evolución de las literaturas orales a partir no de sus archivos inexistentes, sino de los nuestros. ¿Problema resuelto? Nada menos evidente. Desempolvemos un poco estos archivos (v. bibliografía selecta al final) para ver qué tesoros ocultan. En realidad, frente a la riqueza viva del arte oral-verbal quechua, sus archivos parecen un casi desierto. No se ha publicado, por ejemplo, ningún «panorama» de las expresiones artístico-verbales de una colectividad quechua (una comunidad campesina, por ejemplo) en un momento determinado de su historia: no conocemos, por lo tanto, ni para una sola colectividad, el abanico «completo» de los géneros discursivos existentes². Si se descuidó el nivel sincrónico de las prácticas artístico-verbales quechuas, no estamos mejor armados para estudiar su diacronía. No disponemos, para ningún tipo de texto, de transcripciones repetidas (cada 5, 10 o

20 años) en el mismo lugar: exigencia sin duda mínima para apreciar la dinámica de una literatura oral.

Se han publicado, en cambio, bastantes trabajos que ofrecen transcripciones de ejemplos pertenecientes a alguno de los «géneros» conocidos de la literatura quechua; muchos de estos trabajos, sin embargo, adolecen de una definición insuficiente y/o no toman en cuenta las áreas socio-culturales existentes. En otros casos, la mayoría, se nos ofrecen ciertos fragmentos de literatura oral seleccionados por su interés para el debate sobre alguna cuestión específica de la cultura andina. Lejos de querer criticar globalmente los meritorios trabajos de recopilación realizados – casi siempre por personas ajenas a los estudios literarios –, me limito a constatar su índole muy fragmentaria. Sintetizando estas observaciones, se puede afirmar categóricamente que sobre esta escasa base material, no se podría, ni con los múltiples límites inherentes a un propósito de este tipo, escribir la historia de la literatura quechua en el Perú del siglo XX.

² Los cuadernos que llenó, a pedido de J. Lauriault [1958], Salomón Velazco Yáñez, de Coracora, constituyen el embrión de un «panorama» local. Aparentemente, el editor, Lauriault, no se dió cabalmente cuenta de la importancia de los materiales que le entregó su informante, y dejó, lamentablemente, de ampliarlos y organizarlos correctamente. En *Carnival and Coca Leaf*, Gifford [1976] y Hoggarth presentan, a través de un

texto escrito por dos comuneros de una comunidad cusqueña, el repertorio de las «frases hechas» en quechua que se suelen pronunciar en determinados momentos rituales. «Etnografía verbal» única en el área quechua, este texto, sin embargo, deja prácticamente de lado – se transcriben unos pocos cantos vinculados al rito matrimonial – las expresiones propiamente artísticas.

2. Historia de la edición de textos quechuas de origen oral: esbozo de sus etapas

La existencia de un número relativamente elevado de transcripciones publicadas sugiere, en cambio, otro campo de considerable interés para la investigación: la historia de la edición de textos quechuas de origen oral en el Perú. Esta no revelaría sin duda gran cosa acerca de la dinámica de las expresiones artístico-verbales quechuas, pero contribuiría a diseñar la relación cambiante que se da entre determinados grupos de intelectuales (los que participaron de algún modo en estas empresas editoriales) y las colectividades de habla quechua.

Una historia de este tipo, la de las prácticas de transcripción y edición de fragmentos de la oralidad artístico-verbal quechua, tendría que figurar, sin duda, en cualquier hipotética historia global de las prácticas literarias en el Perú. Aquí, mucho más modestamente, trataré de esbozar, en la medida en que ello se desprende de las publicaciones más representativas, las que me parecen ser las etapas fundamentales de la actividad recopiladora.

2.1 1900-1925

En el siglo XIX, después de un larguísimo período – más de dos siglos – de ocultamiento de las prácticas literarias quechuas, los trabajos de algunos investigadores extranjeros (Tschudi, Middendorf) permiten vislumbrar la existencia de lo que se considera en ese momento como “restos” de un arte verbal incaico – narraciones, cantos – en vías de extinción. Sin adelantar la hipótesis de que las

muestras publicadas podrían formar parte de un sistema cultural vivo, capaz de reproducirse y de adaptarse continuamente a las nuevas coyunturas históricas, se van descubriendo y revelando al azar fragmentos aislados de «literatura incaica».

Los trabajos de Uhle [comienzos del siglo XX/1968], de Vienrich [1905, 1906] o de los esposos d'Harcourt [1925] arrastran todavía, en los primeros decenios del siglo XX, un enfoque similar. Fuera de algunas intuiciones certeras – aunque bastante invalidadas por elucubraciones de tipo racista – en Vienrich [1905], estos autores no se esfuerzan seriamente en saber qué función podrían desempeñar, en medio de las colectividades enfocadas, las narraciones y los cantos consignados, cuál podría ser su vigencia ni cuál podría ser el sistema global de producción textual del cual esos forman parte. Tampoco se toma seriamente en cuenta la procedencia social variable – colectividades campesinas, sectores mestizos o señoriales – de los materiales recogidos.

En Vienrich [1906] predomina la preocupación típicamente positivista de querer asignar a una literatura – que él insiste en llamar «incaica» – un determinado lugar en la evolución de la Literatura con mayúscula, considerada como práctica «universal». Al definir el «género» de las narraciones tar-meñas recogidas por él (*Apólogos quechuas*) con el concepto de «apólogos», forma de la literatura griega preclásica, Vienrich sugiere que los Incas, en su «progreso» artístico, alcanzaron – ni más ni menos – el nivel de los griegos preclásicos: un reconocimiento – limitado – de la capacidad artística de los «Incás» que oculta mal la afirmación de la defi-



«Situación de oralidad»: fiesta patronal en Isua (Lucanas, Ayacucho). Trono de la Virgen en la procesión.

nitiva superioridad cultural de los europeos, que no se quedaron en el período «preclásico».

En su gran trabajo de recopilación, *La musique inca et ses survivances*, los esposos d'Harcourt van buscando los elementos (musicales o verbales) indígenas o «incaicos» que sobreviven en los cantos andinos actuales. Según el «porcentaje» de los elementos ajenos a los hipotéticos cánones prehispánicos, los cantos se clasifican en el eje de un *continuum* que va de lo «indígena» a lo básicamente «europeo», pasando por varios grados de «mestizaje». Ahora, estos criterios no se refieren a las colectividades productoras, sino a los elementos formales de los cantos; su concreta inserción social – que puede contradecir esta clasificación formal – no se toma en cuenta. El título de este trabajo, sólo parcialmente justificado por su contenido concreto, resume sin embargo la actitud básica de toda esta generación de recopiladores: su investigación, en efecto, tiene un objetivo fundamentalmente «arqueológico»; se trata ante todo de descubrir restos («supervivencias»), no un sistema vivo; de revelar el pasado («inca»), no de contribuir a construir un futuro.

2.2 Período de los indigenismos clásicos

A pesar de no ser ningún estudioso de la literatura, el sociólogo Castro Pozo debe ser considerado como quien, pese a los límites de su discurso positivista, intenta fundar socialmente el arte verbal quechua del período republicano. *Nuestra comunidad indígena* [1979, 1ra. ed. 1924], libro pionero sobre la institución mencionada en el título, fue un documento de máxima importancia para Mariáte-

gui, autor de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, y los intelectuales de militancia indigenista del momento. Castro Pozo intenta presentar no sólo el funcionamiento económico, político y social de la comunidad moderna, sino también, a partir de una serie – ciertamente muy modesta – de transcripciones, la cultura verbal de los campesinos quechuas. No se habla ahora de restos o de ruinas de algo que ya se ha desmoronado, sino de una de las expresiones vitales de un sector socio-cultural cuya importancia nacional recién se va descubriendo. En *Nuestra comunidad indígena*, texto destinado a todos los «indigenistas», el interés «literario», cabe advertirlo, se vincula a una preocupación global en cuanto al porvenir de la formación social peruana. Como el movimiento «indigenista» de la época no impulsó sistemáticamente este tipo de trabajos socio-antropológicos (aunque de algún modo los «auspició»), el de Castro Pozo quedó bastante aislado.

2.3 1938-1965

Los años 40, 50 y 60 se ven dominados – en cuanto al estudio y la publicación de textos quechuas – por la figura no aislada, pero excepcional, de José María Arguedas. Sus trabajos de recopilación, inaugurados en 1938 con *Canto kechwa*, se podrían ver como una profundización imprevisible de los de Castro Pozo. Representante de un sector venido a menos de la clase señorial serrana, formado en un principio a equidistancia del centro de irradiación de las nostalgias incaicas (Cusco) y de la capital neocolonial Lima, Arguedas lleva, en cuanto a fami-



«Situación de oralidad»: *yarqa aspiy* (limpieza de los acueductos) en Isua. Músicos que acompañan el trabajo colectivo.

liaridad con el mundo quechua campesino, una ventaja enorme sobre todos sus predecesores y no pocos de sus sucesores. Ya en su ensayo introductorio a *Canto kechwa*, Arguedas subraya la «capacidad creadora» del «pueblo indio y mestizo», estableciendo así una ruptura total y definitiva con las concepciones arqueológicas de comienzos del siglo. Un aporte decisivo del mismo librito casi clandestino es la formulación, todavía intuitiva, de una «teoría» de la oralidad. En síntesis y con una terminología moderna: el texto, lejos de reducirse a su transcripción, debe ser situado en el contexto de su *performance* — parcialmente determinado por el género discursivo actualizado — que abarca la «puesta en escena» del texto verbal (la música, en este caso), el auditorio presente, el trasfondo social, el momento y el lugar. A partir de esta intuición, Arguedas, en la mayoría de sus trabajos de recopilación, reunirá textos comparables por su «género» (tal tipo de canto, de narración) y el contexto de su enunciación, indicando en la medida de lo posible — véase especialmente su trabajo sobre Puquio [1956] — la puesta en escena correspondiente. Arguedas demuestra, por otra parte, una aguda conciencia de la «estratificación social» (campesinos, mestizos, señores andinos) del arte verbal quechua, y va evaluando el impacto del pasado regional específico (por ejemplo Cusco/área chanka/valle del Mantaro). La insistencia en las cualidades expresivas del quechua (oral) que aparece, constantemente, en los comentarios que acompañan la presentación (siempre bilingüe) de los textos transcritos, indica que Arguedas piensa, en realidad, en un público — fundamentalmente andino o de origen andino — capaz de apreciarlos en su versión original.

Pocas investigaciones contemporáneas parecen haber captado plenamente las propuestas centrales de Arguedas, especialmente la de trabajar con conjuntos social y culturalmente coherentes. Con su recopilación de los cantos de la marcación del ganado (Huancavelica), Quijada Jara [1957], realiza en ese período uno de los escasos trabajos sistemáticos a partir de un enfoque «arguediano». Otro contemporáneo, en cambio, el padre Lira [1956, 1961, 1965, 1974], cusqueño, se sigue debatiendo en medio de unas preocupaciones «incaístas» más tradicionales, que lo llevan a «restaurar», en un sentido «purista» e «incaista», el lenguaje o la temática — «contaminados» por siglos de colonización — de los materiales recogidos³.

2.4. Período contemporáneo

Los mejores de los trabajos mencionados imponen definitivamente una serie de convicciones: los diferentes sectores socio-culturales que se recono-

cen en el uso del idioma quechua siguen produciendo un arte verbal propio, predominantemente oral; éste, si bien «recupera» una serie de elementos que proceden del arte verbal prehispánico (no siempre ni necesariamente «inca»), los adapta y recompone a favor de una expresión que extrae su fuerza y su función de la experiencia colonial y moderna de las colectividades implicadas. Si Arguedas y algunos de sus colegas necesitaron todavía afirmar estas evidencias contra los representantes de la corriente «arqueológica», la irrupción de las masas andinas en los diferentes escenarios nacionales contribuyó en una gran medida a volver obsoletas las especulaciones «incaístas» tradicionales.

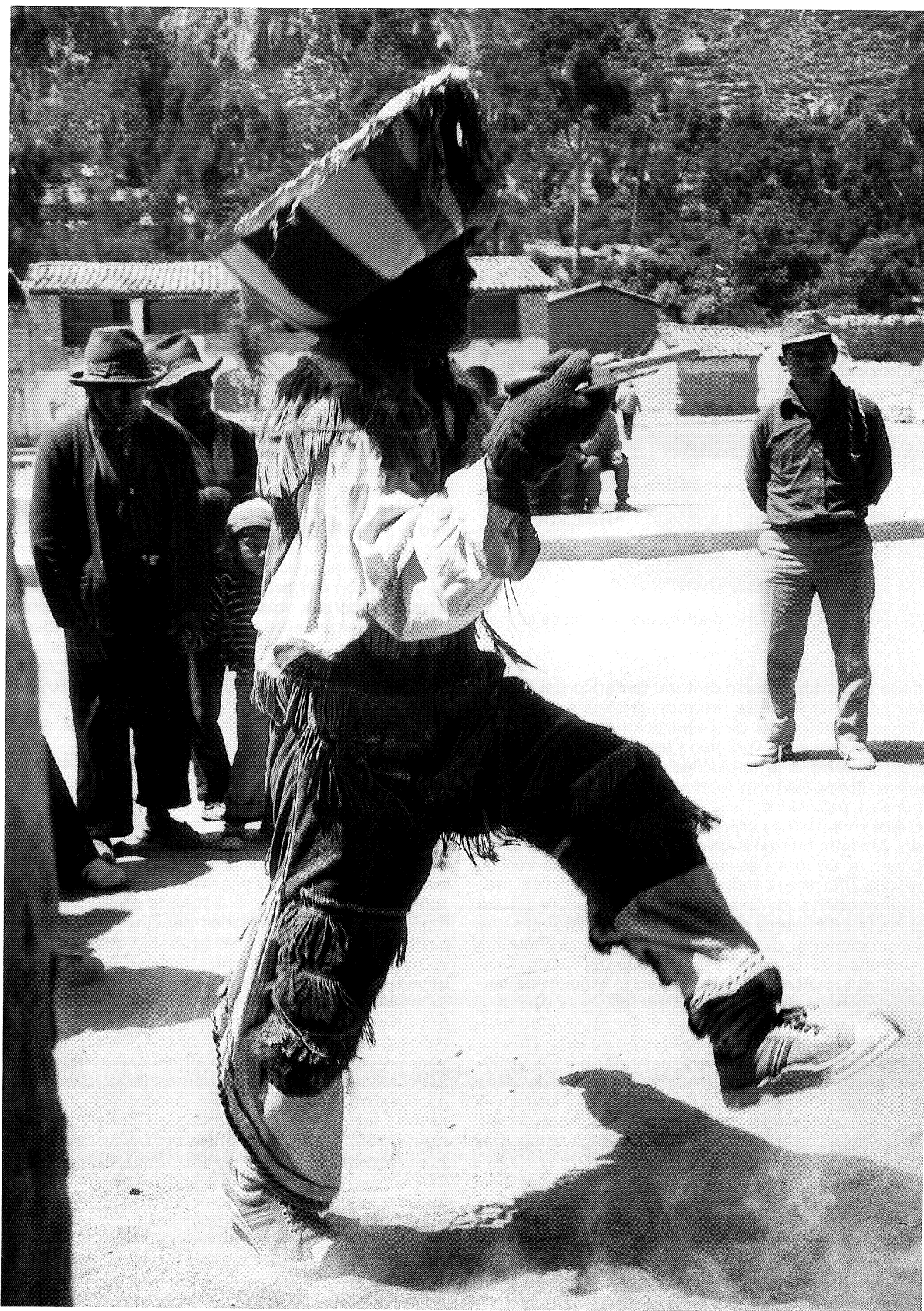
En los últimos decenios, la publicación de textos quechuas de origen oral va alcanzando un ritmo más sostenido que en el pasado. La notoria dispersión editorial de los textos, sin embargo, obstaculiza su difusión y su impacto en la cultura letrada «nacional».

Quitando los *waynos*, una gran parte — quizás la mayoría — de los textos publicados a lo largo de los últimos años se hallan diseminados en trabajos de índole antropológica, donde figuran como materiales de apoyo para la ilustración o la demostración de determinadas tesis científicas: los textos desaparecen a favor de un discurso científico sobre la cultura quechua. Numerosos textos quechuas [Rescaniere 1973, Szeminski 1982, Müller 1984, etc.] se han publicado ante todo para demostrar la existencia y desentrañar el funcionamiento global del llamado «pensamiento andino»; a menudo, los textos «aprovechados» en este sentido ni se publican, o se ofrecen únicamente en su traducción al español [Ansión 1987]. Ante el telón de fondo de las insurgencias andinas, la preocupación específica de mayor arrastre ha sido — y sigue siendo — la del «mesianismo andino»; su material de base: el mito de Inkarrí y otras narraciones análogas [Ossio 1973 etc.]. Este tipo de propósitos, desde luego, puede resultar perfectamente legítimo, pero no agota ningún modo la significación artístico-verbal de los textos concretos. En la mayoría de los estudios sobre el mesianismo o el pensamiento andino en general, en efecto, se descuida o escamotea — no se puede dejar de advertir que el antepasado directo o lejano de tales estudios «estructuralistas» es Lévi-Strauss — todo lo que «sobra», y más que nada, la existencia concreta, material y social, de los textos.

Otro aspecto de esa «materialidad» de los textos, el de su peculiaridad lingüística (por ejemplo dialectal), suele — con excepciones como la de unas transcripciones de Taylor [1987] — no pasar el «filtro» de la reducción escritural.

Sin duda, el interés por lo propiamente «literario» o comunicativo de las expresiones oral-verbales quechuas ha ido ganando terreno en los últimos tiempos, aunque sin imponerse del todo. La idea de que éstas se han de considerar como parte de la «literatura» que se realiza en el Perú ha dejado de ser una extravagancia. Varias publicaciones más o menos recientes presentan los textos quechuas, en efecto, como expresiones artístico-verbales; es decir, renuncian a imponerles la tarea de ilustrar o demostrar alguna tesis de tipo socio-antropológico. Algunas de ellas toman también la forma «normal» del libro impreso que se dirige a un público lector no específico y no especializado, mayormente —

³ Un ejemplo clamoroso es la versión que da Lira, en *Issicha Puytu*, del conocido motivo de un cura locamente enamorado — hasta más allá de la muerte de su amante — de una muchacha indígena. Fiel a su práctica constante de no tolerar, en sus transcripciones, ningún elemento de marca europea, Lira transforma al cura en *kuraqa*, «señor étnico» en la nomenclatura prehispánica. Este término — como la mayoría de los conceptos sociales prehispánicos — ha dejado de existir, hace tiempo, en la memoria indígena. Su aparición en un cuento supuestamente oral no puede ser, pues, sino el resultado de una manipulación abusiva del texto original. De este modo, lamentablemente, el significado social auténtico de la narración se tergiversa por completo.



« Situación de oralidad » : fiesta de San Isidro Labrador en Isua. *Danzaq*, danzante de tijeras.



«Situación de oralidad»: matrimonio con cantos en Isua (Lucanas, Ayacucho).

dado el contexto socio-cultural genérico del Perú — el de los intelectuales urbanos, criollos o «acriollados». A este tipo de publicaciones subyace sin duda un proyecto «político» (en un sentido amplio) que contempla la necesidad de una vasta alianza entre dichos sectores intelectuales y las capas indígenas y populares. En la línea de este proyecto, un conocimiento más entrañable del «otro» (campesino, serrano, marginal urbano, etc.), imposible sin el buceo en su universo de expresión artístico-verbal, resulta una etapa indispensable. La empresa más representativa de este tipo de orientación es sin duda la «Biblioteca de la tradición oral andina» que va publicando, desde 1976, el Centro de Estudios Andinos «Bartolomé de las Casas» del Cusco. Después del relativo predominio, en la edición de textos quechuas de origen oral, de las áreas central y chanka, el área cusqueña recupera así una presencia mayor. Los trabajos que figuran en esta «Biblioteca» resultan muy variados en cuanto a los sectores socio-culturales implicados; si uno de ellos presenta, por ejemplo, un «panorama» narrativo de una comunidad indígena [Gow/Condori 1976], otro [Payne 1984] ofrece la narrativa quechua más bien «mestiza» de la ciudad del Cusco.

Un caso aparte es la «Antología de literatura quechua» que figura en *Huanta en la cultura peruana* [Meneses 1974]. Al presentar un muestrario de todas las expresiones literarias — orales y escritas — de una región andina, este trabajo se basa abiertamente en una concepción regionalista e interclasista de la cultura: los antagonismos sociales se «olvidan» a favor de la reivindicación regional. Por primera vez, por otra parte, una antología de literatura

quechua se dirige exclusivamente, radicalizando en este sentido una propuesta implícita de Arguedas, a los propios dueños de la literatura recopilada (o, más precisamente, a sus representantes «cultos»): los textos se ofrecen exclusivamente en su versión quechua.

El trabajo más ambicioso de recopilación de literatura quechua de los últimos años, *Urqkunapa yawarnin/La sangre de los cerros* [Montoya 1987], puede servir para ilustrar el esfuerzo editorial que todavía exigirá el despegue de los estudios estético-literarios de la textualidad quechua. Esta «Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú», como reza el subtítulo, presenta la «letra», a veces con su partitura, de no menos de 333 cantos. La referencia a la «poesía» demuestra, como el uso del término de «literatura» en la antología huanquina, la voluntad de imponer el estatus «literario» del arte verbal quechua. Sin embargo, como otras antologías anteriores [Vivanco s/f, Escobar 1981], destinadas más bien a fines prácticos (proporcionar textos a los ejecutantes de música cantada), esta colección, pese a su aparato científico, casi no toma en cuenta los contextos de la *performance* ni la especificidad de los «géneros» orales. El criterio temático («Amor», «naturaleza», «familia y orfandad», «desarraigo», etc.) elegido para la clasificación de los textos no permite, en efecto, reconstruir en la imaginación los momentos a los cuales pertenecen, de hecho y de derecho, los cantos antologados. Además, no se tuvo mayormente en cuenta, para el ordenamiento de los materiales, la evidente y altamente significativa «estratificación social» de la poesía cantada. Escasean en esta obra, de todos modos, las transcripciones de lo que constituye el núcleo más exclusivo, más central de la «poesía cantada» en quechua: los cantos vinculados directamente a determinados ritos campesinos.

Lejos de ser exclusiva del trabajo de los hermanos Montoya, tal carencia — relativa en este caso — resulta bastante general. Después de los esfuerzos inaugurales de Arguedas y Quijada Jara [1957, 1985], pocas son las publicaciones que intentan transcodificar — llevar a la escritura — tales ritos en su «globalidad». Si la enorme dificultad técnica de este tipo de empresa — subsanada de algún modo, hoy, por las potencialidades del cine⁴ — explica en parte este «desinterés», es probable que otro motivo contribuya a mantenerlo: la idea — inconsciente, difusa — de que tales *performances* complejas (texto, música, coreografía, baile, disfraces) no presentan un valor artístico comparable, por ejemplo, al del teatro, del ballet o de la ópera. Parece que tan sólo los espectáculos más cercanos al horizonte de expectativas criollo, los «dramas de la conquista» merecieron el privilegio de imprimirse en tanto «obras artísticas»; precedidos en Bolivia por Balmori [1955] y Lara [1957], Mendizábal Losack [1965] y, mucho más tarde, Millones [1988], ofrecen, apoyándose en los guiones preparados por los propios autores-actores, los textos y contextos de sendos «dramas de la conquista del Perú».

El privilegio de que suelen gozar, en términos «artísticos», las narraciones y los *waynos*, «discur-

⁴ Un excelente ejemplo: *Los hijos de Tupaq Amaru* de Luis Figueroa, largometraje que «transcribe» el conjunto de una batalla ritual entre dos comunidades cusqueñas.

«sos» relativamente independientes de los momentos rituales, parece indicar que la actividad recopiladora no se realiza, en la mayoría de los casos, en situaciones auténticas de «oralidad». Tanto mayor resulta, en este sentido, el mérito de los modestos trabajos aislados de Caverio [1985], Oregón Morales [1987] y algunos otros que «complementan» las transcodificaciones escriturales de ritos complejos que se publicaron con anterioridad en el no. 3 [1971] de la revista *Allpanchis*. Una mención especial, todavía, merece el trabajo etnomusicológico de Holzmann [1986] sobre la música de Qero, que presenta no sólo el contexto socio-cultural de los cantos, su transcripción musical y su «letra», sino que ofrece también uno de los pocos análisis pormenorizados del lenguaje musical que se vincula al texto poético. Este trabajo subraya también, caso aislado, la dificultad objetiva de la transcripción verbal de ciertos cantos (voz en falsete), constatación que podría impulsar toda una reflexión acerca de la importancia relativa, en la *performance* global, de la «letra» y de los diferentes códigos musicales y vocales.

Una motivación de tipo parcialmente nuevo, aunque ya presente en algunos de los trabajos aludidos (sobre todo los del Centro Bartolomé de las Casas), determinó la publicación reciente de una serie de textos en quechua: la posibilidad de aprovecharlos, en tanto que materiales didácticos, en los proyectos de educación bilingüe [Proyecto de educación bilingüe/Puno 1983, 1984].

También las narraciones huancavelicanas que ofrece Oregón Morales en *Kutimanco* [1984] van más allá del «rescate» escrito del arte verbal oral. Si bien, en este y en el caso anterior, los cuentos recopilados son de origen oral (Oregón puntualiza incluso las circunstancias de su transmisión), su uso previsible no es el de textos literarios para solaz de un público genérico. Si los relatos puneños se insertan en un proyecto de alfabetización en quechua (proyecto que auspicia, en definitiva, la posibilidad de una literatura quechua escrita de raigambre popular), el pequeño libro de Oregón se puede considerar como un trabajo literario orgánico en quechua, cuya intencionalidad global (esquemáticamente, revelar la crisis del mundo andino contemporáneo), pertenece por lo menos tanto a su editor como a la informante. El editor, aquí, se va convirtiendo en «autor quechua». *Pongoq mosqoynin/El sueño del pongo*, cuento que Arguedas escribió, sin duda a partir de sus propias preocupaciones, decenios de haberlo escuchado de boca de un



«Situación de oralidad»: *yarqa aspiy* (limpieza de los acueductos) en Isua. Trabajo colectivo.

comunero cusqueño, podría mencionarse como un lejano antecedente de este nuevo tipo de literatura.

El proyecto que subyace a estos y a algunos otros trabajos podría resultar significativo para el porvenir de la expresión literaria en el Perú. Si las recopilaciones de literatura oral quechua suponen, hasta cierto punto, la exclusión de los informantes del nuevo circuito literario (escrito) — especie de «robo» cultural aunque sin fines «delictivos» —, estas publicaciones de tipo nuevo tienden a integrarlos, a ellos o a sus descendientes letrados, en el proceso de producción literaria. El porvenir de la literatura quechua bajo forma impresa pasará posiblemente, en un futuro más o menos próximo, por este y por otro camino paralelo: el de una poesía quechua de concepción «escrita», pero fuertemente arraigado en la oralidad andina [cf. Lienhard 1988].

Bibliografía selecta

AA.VV.

1969 ss. — *Allpanchis* (Cusco/Sicuani), especialmente los n.ºs 3 (1971) y 23 (1984).

1983 ss. — *Revista andina* (Cusco).

ANSIÓN, Juan

1987 — *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho* [textos de las narraciones sólo en esp.], Lima, Gredes.

ARGUEDAS, José María

1938 — *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indígena y mestizo*, Lima, Ediciones «Club del Libro Peruano»; reed. en JMA, *Cantos y cuentos quechuas*, Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986, t. I, Munilibros 12, 11-81.

1949 — *Cantos y cuentos del pueblo quechua*, Lima, Huascarán.

1955 — «Los himnos quechuas católicos cuzqueños. Colección del padre Jorge A. Lira y de J. M. B. Farfán», en *Folklore Americano* (Lima), n.º 3, 121-232.

1956 — «Puquio, una cultura en proceso de cambio», en *Revista del Museo Nacional* (Lima), t. XXV, 184-232, reed. en Arguedas 1975, 34-79.

1960/61 — «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca», en *Folklore Americano* (Lima), n.º 8-9, 142-216.

1965 — *Pongoq mosqoynin / El sueño del pongo*, Lima, Salqantay.

BALMORI, Clemente Hernando (ed.)

1955 — *La conquista de los españoles*, Drama indígena bilingüe quechua-castellano, Tucumán, Univ. Nacional.

- BENDEZÚ AYBAR, Edmundo (ed.)
1980 – *Literatura quechua* [sólo en esp.], Caracas, Bibl. Ayacucho, n.º 78.
- CASTRO POZO, Hildebrando
1979 – *Nuestra comunidad indígena* [1924], prólogo Rodrigo Montoya, Lima, H. Castro Pozo C., 2.ª ed.
- CAVERO, Jesús Armando
1985 – «El qarawi y su función social», en *Allpanchis* (Cusco), n.º 25, vol. XXI, 233-270.
- CHONATI, Irma; CERNA, José; LÓPEZ, Santiago; RODRÍGUEZ, Angel
1978 – *Tradición oral peruana, I: Hemerografía (1896-1976)*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, Cuadernos del INC 2.
- D'HARCOURT, R. et M.
1925 – *La musique des Incas et ses survivances*, Paris, Geuthner [acaba de salir una trad. al español, *La música de los Incas y sus supervivencias*, Lima, Occidental Petroleum Company, 1990].
- ESCOBAR, Gloria y Gabriel (comp.)
1981 – *Huaynos del Cusco*, Cusco, Garcilaso.
- FARFÁN, J. M. B.
1947/51 – «Colección de textos quechuas del Perú central», en *Revista del Museo Nacional* (Lima), n.ºs XVI, 1947, 85-121, XVII, 1948, 120-150, XVIII, 1949, 121-166, XIX/XX, 1950-1951, 191-269.
- 1963 – «Colección de textos quechuas del Perú. Runa kawsay», en *Revista del Museo Nacional* (Lima), n.º XXX, 253-263.
- GIFFORD, Douglas; HOGGARTH, Pauline (eds.)
1976 – *Carnival and Coca Leaf. Some Traditions of the Quechua Ayllu* [testimonio de los comuneros Aurelio Flores y Saturnino Valeriano; versión bilingüe español-quechua/inglés], Edinburgh, Scottish Academic Press.
- GOW, Rosalind; CONDORI, Bernabé (eds.)
1976 – *Kay pacha*, versión bilingüe quechua/español, Cusco, Centro de estudios rurales andinos «Bartolomé de las Casas», 1976.
- HOLZMANN, Rodolfo
s/f – *Panorama de la música tradicional del Perú*, colab. de J. M. Arguedas, Lima, Casa Mozart (1966).
- LARA, Jesús (ed.)
1957 – *Tragedia del fin de Atawallpa* [Atau huallpac puchuca-cuiniña huacan], texto bilingüe quechua/español, ms. de Chayanta, 1877, Cochabamba, Imprenta Universitaria.
- 1959 – *Volksdichtung der Ketschua*, ed. H. Trimborn y L. Flachskampf, Berlin, Reimer.
- LAURIAULT, Jaime (ed.)
1958 – «Textos quechuas», en *Tradición*, Rev. peruana de cultura (Cusco), n.º 21, 1-66.
- LIENHARD, Martin
1988 – «Pachakutiy taki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo», en *Allpanchis* (Cusco), n.º 32, 165-192; una versión ampliada del mismo trabajo se halla en M. L., *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*, Hannover (USA), Ediciones del Norte, en prensa, cap. XII.
- LIRA, Jorge (ed.)
1956 – *Canto de amor*, Cusco.
- 1974 – *Issicha Puytu. Drama quechua anónimo*, Lima, Mila Batres.
- LIRA, Jorge A.; ARGUEDAS, José María
1961 – «Kunturpa munaskkan sipasmanta (De la amante del cóndor)», en *Revista del Museo Nacional* (Lima), n.º XXX, 41-55.
- 1961 – «Chihchimanta (El granizo)», *ibid.*, 56-59.
- 1965 – «El joven que subió al cielo», en *Folklore Americano* (Lima), año XIII, n.º 13, 127-140.
- MARTÍNEZ PARRA, Reynaldo
1985 – *Paremiología quechua (área de Parinacochas y Chaviña)*, Lima, Chaviña.
- MENDIZÁBAL LOSACK, Emilio (ed.)
1965 – «La fiesta en Pachitea andina» [incluye transcripción del drama], en *Folklore Americano*, Lima, n.º 13, 141-227.
- MENESES, Porfirio y Teodoro; RONDINEL, Víctor
1974 – *Huanta en la literatura peruana*, Lima, Nueva Educación.
- MENESES, Teodoro
1954 – *Canciones quechuas de Ayacucho*, Lima, UNMSM.
- 1954 – *Cuentos quechuas de Ayacucho*, Lima, UNMSM.
- MILLONES, Luis
1988 – *El Inca por la Coya*, Lima, Fundación Friedrich Ebert.
- MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis (eds.)
1987 – *La sangre de los cerros/Urqukunapa yawarnin*, Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú, Lima, CEPES-Mosca Azul-UNMSM, 1987.
- MÜLLER, Thomas y Helga
1984 – «Mito de Inkarrí-Qollari (cuatro narraciones)», en *Allpanchis* (Cusco), n.º 23, vol. XX, 125-143.
- OREGÓN MORALES, José
1984 – *Kutimanco y otros cuentos*, Huancayo, Tuky, 1984.
- 1987 – «Ancosay y Santiago», en *Santiago, Revista del trabajo en provincias del grupo Kachkanirajmi* (Lima), n.º 1/2, 81-85.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro
1973 – *De Adaneva a Inkarrí. Una visión indígena del Perú*, Lima, Retablo de Papel.
- OSSIO, Juan M.
1973 – *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Prado Pastor, 2.ª ed.
- PAYNE, Johnny
1984 – *Cuentos cusqueños*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, Biblioteca de la Tradición Oral Andina 5.
- PROYECTO DE EDUCACIÓN BILINGÜE/PUNO
1983 – *Unay pachas... Qheswa simipi qollasuyu aranwaykuna*, Lima, Ministerio de Educación, 1983, vol. I.
- 1984 – *Unay pachas... Qhiswa simipi qullasuyu awariykuna*, Cusco, Centro de Estudios Andinos «Bartolomé de las Casas», 1984, Cuaderno de capacitación campesina n.º 17.
- QUIJADA JARA, Sergio (ed.)
1957 – *Canciones del ganado y pastores*, Huancayo.
- 1985 – *Estampas huancavelicanas. Temas folklóricos*, Lima, Dugrafis, 2.ª ed. corregida y aumentada.
- RICALDI, Herminio
1988 – «Prisión, rescate y muerte del Inca Atahualpa», en Luis Millones, *El Inca por la Coya*, Lima, Fundación Friedrich Ebert, 81-93.
- SZEMINSKI, Jan; ANSIÓN, Juan
1982 – «Dioses y hombres de Huamanga», *Allpanchis* (Cusco), n.º 19, 187-233.
- TAYLOR, Gerald
1987 – «ATUQ. Relatos quechuas de Laraos, Lincha, Huangáscar y Madeá, provincia de Yauyos», *Allpanchis* (Sicuani-Cusco), n.ºs 29/30, año XIX, 249-266.
- UHLE, Max; KELM, Antje (eds.)
1968 – *Vom Kondor und vom Fuchs. Hirtenmärchen aus den Bergen Perus*, Berlin, Mann.
- VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo; ESCALANTE GU-TIÉRREZ, Carmen
1977 – *Gregorio Condori Mamani*. Autobiografía, texto bilingüe quechua y español, Cusco, Centro de estudios rurales andinos «Bartolomé de las Casas».
- VALENCIA ESPINOSA, Abraham
s/f – «Las batallas de Rumitque» y «Movimientos campesinos de 1921 en Canas», en Jorge Flores Ochoa y A. Valencia E., *Rebeliones indígenas quechuas y aymaras*, Cusco, Centro de Estudios Andinos.
- VIENRICH, Adolfo
1905 – *Azucenas quechuas*, Tarma; reed. Huancayo, Casa de la Cultura de Junín, s/f.
- 1906 – *Apólogos quechuas por unos parias*, Tarma, Tar-mapap Pachahuarainin/La Aurora de Tarma; reed. Lima, Lux, 1961, con el título «Fábulas quechuas».
- VIVANCO, Alejandro
s/f – *Cantares de Ayacucho*, Lima, Ediciones Folklore.
- YARANGA VALDERRAMA, Abdón (ed.)
1989 – «Littérature orale quechua» [antología bilingüe quechua-francés], en CREER dans une langue minorisée, Cahiers de Recherche «Langues et Cultures opprimées et minorisées», Université de Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis, 76-248.