La oralización de la escritura en la moderna poesía quechua escrita de Bolivia 1

Julio E. Noriega

Indiana University South Bend - Department of Foreign Languages

Resumen

A partir de la constatación empírica del desplazamiento de Juan Wallparrimachi mito a Juan Wallparrimachi poeta así como del seguimiento cronológico de ciertas variantes en la producción textual, se postula en este trabajo que la moderna composición poética quechua en Bolivia es una técnica o metodología de tradición oral andina, un recurso literario que permite la reactualización constante del texto y la socialización de la escritura.

La oralidad y la escritura son tradiciones que han generado un espacio fluido de intercambios. Dentro de este espacio más imaginario que real, las dos tradiciones no sólo se entrecruzan en un contrapunto de rechazos y atracciones a la vez, sino que, en ciertos casos, hasta llegan a diluirse en un sistema híbrido, cuyos mecanismos complejos de comunicación no siempre siguen rutas previstas ni conocen fronteras bien establecidas.

Los estudios sobre oralidad y escritura están en debate desde hace tres décadas aproximadamente. Tributarios de dos corrientes en pugna — «la teoría continuista» y «la teoría divisionista» 2 —, los investigadores actuales se empeñan en dinamizar divergencias y convergencias entre la tradición oral y la escrita. Para los «continuistas» existe, entre la oralidad y la escritura, una interacción constante de adaptaciones y préstamos que fortalecen más los puntos de contacto ante cualquier brecha de aislamiento o separación. Para los «divisionistas», en cambio, estas dos tradiciones son fenómenos incompatibles y se rigen por un estricto paralelismo de oposiciones que las separa de cualquier intento de mediación. Como resultado global, aunque sólo en la segunda de las dos perspectivas en forma deliberada, todavía se sigue ponderando el poder de la escritura, el de la modernidad occidental. La escritura se ha convertido entonces, mediante una hábil operación ideológica, en sinónimo de gran civilización y la oralidad, por el contrario, en expresión del más absoluto primitivismo cultural. Por eso, indígenas y africanos por igual, ambos disminuidos ante los ojos eurocéntricos, han pasado a ser ahora los depositarios de una memoria amenazada, los «pobrecitos» a quienes se les debía proteger (EILEEN 1992: 13).

Las distintas reflexiones sobre oralidad y escritura en el mundo andino en las últimas décadas también han seguido, con algunas modificaciones, el modelo de convivencia entre la voz nativa y la letra occidental. Sin embargo, algunos investigadores de las ciencias sociales se sirvieron, como lo ha señalado Martin Lienhard, de las manifestaciones del arte verbal como instrumentos en la categorización del comportamiento y el pensamiento indígenas, pero mataron a punta de rigurosos análisis todo el andamiaje artístico y literario de esos textos (LIENHARD 1988: 52). La mayoría de los lingüistas, por su parte, todavía persiste en la búsqueda de un alfabeto perfecto que por arte de magia haga que los indígenas escriban en sus lenguas al margen de una tradición propiamente escrita (Noriega 1993: 295). Y los críticos literarios, en el mejor de los casos, nos hemos limitado a estudiar lo trascendente del discurso oral dentro del escrito o. a un nivel más general, dentro de la moderna tradición escrita.

Es posible, entonces, que la escritura haya cobrado mayores dividendos también en el contexto andino. No es fácil escapar de la letra institucionalizada ni de los mecanismos de poder basados en la escritura. Estamos todavía ante la oralidad como residuo ante un proceso «escritural», de edición o reducción del discurso oral y su natural «hábitat» a los requerimientos y limitaciones del discurso escrito. Es decir, nuestra preocupación central se reduce a tratar de comprender la oralidad como un mecanismo sociocultural en vías de extinción o, por suerte, en proceso de modernización para convertirse muy pronto en tradición escrita. Tal vez la única excepción a esta

¹ «Poesía quechua moderna: un caso de oralización de la escritura en el mundo andino», ponencia que presenté en el XXX Congreso Internacional del Instituto de Literatura lberoamericana (Pittsburgh, junio de 1994), recoge mis primeras reflexiones sobre este proceso quechua de oralización de la escritura occidental.

² «In the attempt to chart the relations between literacy and orality, we contrast two perspectives. On the one hand, the 'continuity theory' argues that orality and literacy are essentially equivalent linguistic means for carrying out similar functions [...]. The 'great-divide theory', on the other hand, argues that orality and literacy, while importantly interactive, really do, after all, allow old functions to be served in new ways and to bring new functions into view [...]. On this view, literacy in Western societies has been an engine of social and psychological change.» (OLSON y TORRANCE 1991: 7)

generalizada tendencia se encuentre en algunos poetas quechuas modernos, quienes sin habérselo imaginado siguiera, han llevado a cabo una tarea más ambiciosa y totalmente radical. Estos poetas, tratando ellos mismos de inscribirse dentro del común proceso de «escriturización» de la oralidad, resultaron alterando el curso y el sentido de la creación literaria propiamente escrita: «oralizaron», transgrediendo normas de la escritura alfabética, de la autoría y de la estabilidad de un texto escrito, tanto la escritura en sí como el ejercicio poético y el texto literario escritos. Esta «oralización» del discurso literario escrito no sólo es singular sino subversiva, porque invierte ingeniosamente la relación de dominación entre escritura y oralidad en el mundo de la literatura contemporánea. Por eso, tanto sus alcances como sus limitaciones merecen una evaluación crítica rigurosa. No obstante, esta ponencia se limitará única y específicamente a examinar el fenómeno literario de la producción de textos poéticos, dejando para otra ocasión otros casos de «oralización», tales como la transgresión de las normas de la escritura y las múltiples versiones de una poesía escrita en quechua, que ya pertenecen al plano del texto literario en sí mismo.

La adopción de un autor mítico-legendario

Juan Wallparrimachi es una figura clave para demostrar la adopción de un autor legendario en la poesía quechua, ya que aceptando al pie de la letra o re-creando las innumerables versiones de una misma levenda se le ha considerado, sin cuestionamiento alguno, un autor individual. El poeta Wallparrimachi de la leyenda es, sin embargo, un personaje legendario, literario, y no histórico en el sentido occidental. Historiadores o críticos literarios interesados en mezclar, como en la leyenda, la figura del poeta con la del guerrero en un solo individuo de carne y hueso necesitan, por un lado, esclarecer las implicancias entre esta leyenda y «el cuento del Indiano», escuchado en España quién sabe desde cuándo 3; y, por otro, tener en cuenta que muchos nombres quechuas son instancias colectivas en permanente reactualización. Wallparrimachi es un nombre indígena, o tal vez hasta un seudónimo, que se realiza como un sujeto colectivo en cada personaje y que se transmite de una generación a otra, muy de acuerdo con la práctica discursiva en la tradición oral quechua. El proceso de su invención en la escritura no sólo fue largo, sino gradual y persistente. Duró casi un siglo y comprometió a distinguidos mestizos de la zona quechua de Bolivia. Se inició en 1871, en la villa imperial de Potosí; y, cuando todo parecía haber llegado a su fin en 1947, Wallparrimachi reapareció como autor de un nuevo poema quechua: esta vez en 1967 y en la ciudad de Cochabamba igual que en la anterior oportunidad.

En el mundo andino de las letras, el biógrafo Samuel Velasco Flor fue el primer modelador individual de Juan Wallparrimachi y el folklorista Miguel Angel Quiroga Flores, el último por lo menos hasta el momento ⁴. La primera vez en que VELASCO FLOR (1871: 23-25) fijó la imagen de Wallparrimachi en la página impresa, lo hizo recurriendo a la técnica del

relato biográfico y la de la transcripción del discurso oral. El relato, en versión escrita de Velasco Flor, se presenta a manera de una leyenda oral estilizada y traducida del quechua al español con ciertos arreglos de carácter ideológico en el contenido. No en vano, desde sus primeras líneas, el relato evoca el origen del mestizo en la unión de dos noblezas imperiales:

No es posible olvidar á Juan, el Melgar del Alto Perú, cantor como este, de un amor infortunado, i en cuyas venas corría á torrentes la sangre de dos familias reales de uno i otro mundo: su madre María Sauraura, era ori-jinaria del Cuzco i decendiente directa de los Incas; [su padre...] el gobernador intendente de Potosí, don Francisco de Paula Sanz, hijo bastardo de Cárlos III rey de España, i de una princesa napolitana. (VELASCO FLOR 1871: 23-25)

En la transcripción, en cambio. Velasco Flor reproduce un poema quechua, sin título y sin traducción al español. Este poema no aparece junto con la leyenda, sino en el apéndice número 9 de la publicación, titulado «Poesía de Juan Huallparimachimaita» (VELASCO FLOR 1871: 39-40). Posteriores recopilaciones de poesía oral quechua y casi todas las otras versiones del mencionado poema hacen pensar que este texto, lo mismo que las otras variantes, pertenece más a la tradición oral que a la propiamente escrita, aunque Velasco Flor le haya buscado un padre y lo haya usado para legitimar el contenido legendario de su seudobiografía, en cuyo discurso legendario Wallparrimachi es un vasallo indio que se parecía a «aquellos jóvenes de la Edad Media, trovadores, enamorados i guerreros» (VELASCO FLOR 1871: 25).

Exactamente dos décadas después de la pionera publicación monográfica de Velasco Flor, el «Apóstol Boliviano» Carlos Felipe Beltrán, basándose tanto en el relato como en el poema, elabora una nueva versión monolingüe quechua no sólo del supuesto poema de Wallparrimachi, sino también de algunas otras cuya autoría más tarde se le adjudica al mismo poeta; y, muy preocupado — como acostumbraba ser — de la calidad estética de las poesías quechuas,

- ³ El Duque de Rivas se habría basado también en «el cuento del Indiano» para escribir Don Alvaro o la fuerza del sino (CALDERA 1986: 29-30). Vale recordar que Rivas publicó su obra en 1834, casi medio siglo antes de la publicación de la leyenda Wallparrimachi y sólo una década después de la muerte de este personaje según la misma leyenda. Le agradezco al excelente bibliotecario Rafael Tarragó por sus sugerencias al respecto.
- ⁴ El recuento que en las siguientes líneas presento se limita a la bibliografía que, además de ser básica, establece una asociación explícita entre autor y obra poética. Las referencias sueltas sobre la leyenda sin la transcripción del poema (RAMALLO 1919), así como las creaciones literarias que hacen de Wallparrimachi un personaje en el sentido occidental (GANTIER 1946, ANZOÁTEGUI [1894] y algunos trabajos críticos que después del magnifico libro de LARA (1947) no aportan nada nuevo a este problema (CASTAÑÓN 1979), quedan fuera de los alcances de esta revisión.

le añade además unos comentarios críticos de corte clásico-occidental (Beltrán 1891: 14-17). El cura Beltrán también prefiere, igual que para todas las poesías seleccionadas en su antología quechua profana y sagrada, mantener el poema sin ningún título y cada vez que se refiere a él recurre a la denominación genérica de composición (BELTRÁN 1891: 14). Por último, Beltrán se lamenta de que no hayan quedado más muestras del ingenio creativo de Wallparrimachi (Beltrán 1891: 17). La antología de Beltrán reúne, sin embargo, la versión definitiva de nueve poesías más que, a pesar de ser anónimas y orales según el recopilador (Beltrán 1891: 8-37) 5, pasaron posteriormente a formar parte de la lista de poesías dudosamente escritas por un raro individuo llamado Juan Wallparrimachi. De modo que este libro fundador, el que inaugura el corpus de la poesía quechua boliviana en el sentido occidental, es también una prueba plena para demostrar que al menos esas nueve poesías pertenecen al mundo de la oralidad y que el poeta Wallparrimachi es un personaje míticoliterario, un sujeto de tradición oral inasible en la escritura, y no un simple poeta individual de etiqueta moderna.

Casi en forma simultánea a la antología de Beltrán y anticipando el modelo de una modesta autoclasificación literaria de «informe ensayo», el escritor boliviano Benjamín Rivas publicó, en el segundo de los cinco volúmenes de Crónicas potosinas editadas por Modesto Omiste, otra versión estilizada de la leyenda Wallparrimachi (Rivas [s/f]: 1-6) 6. En lo esencial, esta variante repite, pero con un estilo y un tono muy propios, la misma historia narrada por Velasco Flor. A pesar de que no se menciona ninguna referencia bibliográfica, la metodología de Rivas también es similar a la de Velasco Flor: transcribe al final del «ensayo» — aunque esta vez no como apéndice — un poema titulado «La partida» para probar que Wallparrimachi era esencialmente un poeta (RIVAS [s/f]: 4). Sin embargo, la muestra sólo está en español y no en quechua; pero, algo todavía peor, ni siquiera es de Wallparrimachi sino una «preciosa imitación que de una de ellas [de las poesías de Wallparrimachi] ha hecho nuestro amigo el doctor José A. Méndez» (RIVAS [s/f]: 4). Si al respecto se toleran algunas conieturas, es posible que en la decisión de Rivas haya pesado por lo menos una motivación contradictoria: el prestigio de la escritura en conflicto frente a la vigencia de la memoria oral. Dentro de este contexto, la implicancia de la sustitución del texto quechua por el de la imitación en español también es doble. Por un lado, desplazando la versión quechua completamente fuera del corpus literario andino todavía en construcción, legitima el poder de la escritura, el de la lengua de tradición escrita y el del sujeto escritural; pero, por otro, también le resta autenticidad tanto al «doctor», quien sabe cómo escribir, como a su poesía misma. Recuérdese que la imitación pertenece al «doctor»; por tanto, el «doctor» no es más que un simple imitador. La verdadera poesía en cambio es creación del poeta y, aquí, el poeta es Wallparrimachi.

Otro intento biográfico sobre Wallparrimachi, esta vez el de Luis Subieta Sagárnaga, habría recibido el premio de los juegos florales de Potosí en 1906 (LARA 1947: 137) ⁷. En este nuevo esfuerzo por re-escribir la

levenda, por hacer de la mítica vida de Wallparrimachi una biografía, se transcribía el poema «Kacharpari» junto a la imitación de José A. Méndez. La transcripción quechua del poema, cuyos versos son iquales a los que Velasco Flor dio a conocer, aparece por primera vez con un título en español: «¡ Adiós !». Por el contrario, la versión española o, mejor dicho, la imitación de Méndez no sufre alteración alguna. Haciendo una apresurada evaluación, lo más positivo y valioso de esta selección combinada de textos es, en mi opinión, haber insinuado el carácter plurilingüe de la literatura andina y, sobre todo, haber revelado muy sutilmente la problemática de la traducción literaria. De manera que aquello que para Benjamín Rivas era una «preciosa imitación» se convierte, gracias a la compilación de Luis Subieta, en una «preciosa» traducción, en una versión española literariamente equivalente a la original en quechua y, más que nada, en un proceso de elaboración textual cuya realización no sólo compromete dos lenguas, sino dos culturas y dos tradiciones literarias muy distintas: la oral quechua y la occidental escrita. Entonces, el imitador, el «doctor» José A. Méndez, pasa a ser automáticamente un traductor, quien, como la mayoría de los escritores andinos, no tiene más remedio que traducir la experiencia quechua al español, al mundo occidental.

Por otro lado, por la vía del folklore, el quechuista v folklorista José María Farfán, en una antología elaborada con la ambiciosa meta de fundar «una biblioteca quechua para posteriores estudios», recoge varios poemas — once en total — relacionados con el caso Wallparrimachi. El origen de estos textos claves merece un mayor esclarecimiento, un estudio filológico que los sitúe mejor, ya sea como se viene diciendo dentro de la producción individual o, más bien, como parte definitiva de una producción colectiva, mezcla densa de oralidad y escritura, que se resiste y todavía renuncia a cualquier forma de autoría individual. De las 117 poesías peruanas, bolivianas y ecuatorianas que J. M. Farfán publicó, diez han sido copiadas directamente de la antología del cura Beltrán y nueve de ellas, sin más alteración que la representación gráfica en la escritura, la adición de un título, y el leve giro de alguna palabra o de uno que otro verso.

⁵ Aparte de la versión completa de un total de diez poesías, también se encuentra en la antología de Beltrán la primera estrofa del poema «Mámay / Mi madre».

⁶ LARA (1947: 135) anota que la crónica de Omiste fue publicada por primera vez en 1885. Sin embargo, ésta se publicó todavía en 1893: «En 1893 apareció la primera parte de esta obra editada en la imprenta del periódico 'El Tiempo' de propiedad del autor [Omiste] y posteriormente se publicaron los restantes cuatro tomos hasta 1896.» (MENDIETA 1992: [5])

Mis empeños por conseguir el libro Juan Huallparrimachi de Luis Subieta Sagárnaga todavía no han dado resultados positivos. Mientras tanto me valgo, sólo para el caso de la transcripción bilingüe de la poesía «Kacharpari (¡Adiós!) / La partida»), de un manuscrito que Jesús Lara había copiado con su puño y letra del libro de Subieta y que, gracias a la generosa colaboración de la familia Lara — en especial su hija Carmen Amelia — encontré en la biblioteca del propio Lara.

han pasado a ser consideradas como poesías escritas por Wallparrimachi; en cambio, de la décima poesía, «Ima phuyun haghay puyu... / ¿ Cuál ?» (FARFÁN 1942: 602), aparece sólo una estrofa, la primera, en el poema «Mámay» supuestamente de Wallparrimachi (LARA 1947: 211) y la sexta estrofa, a pesar de que tanto Beltrán como Farfán le asignan al poema un origen boliviano, todavía sigue siendo cantada actualmente en Ayacucho 8. La última poesía, es decir la onceava, «Rakinakuy / Despedida» (FARFÁN 1942: 582-583), es, aunque algo menos cercana, otra variante de tradición oral avacuchana con ciertas similitudes al poema «Kacharpari», considerado desde Velasco Flor como obra de Wallparrimachi y al que también Farfán, después de transcribirlo de la antología de Beltrán, le da el título de «Cheqaqchu, urpi / Es cierto paloma...» (FARFÁN 1942: 612-614) y le asigna la misma autoría. En conjunto, Farfán, simple y llanamente, se limita en su selección de poesías quechuas a transcribir ya sea todo o parte de las originales poesías recogidas por Beltrán, a acuñarles un título y a traducirlas al español (FARFÁN 1942: 602-619). Con esta metodología de trabajo, aparentemente sencilla pero de una profunda conciencia de lo que significa la recopilación de textos, Farfán hace de su selección de poesías quechuas un verdadero documento, una guía que proporciona datos útiles y fiables para un mejor seguimiento de la huella textual quechua desde la perspectiva de distintas disciplinas.

Jesús Lara fue quien aumentó en forma exagerada el número de poesías escritas por Wallparrimachi. Llegó a adjudicarle hasta un total de doce (LARA 1947: 200-211), cuando a Wallparrimachi se le tenía como autor de un solo poema, el «Kacharpari». Por supuesto, por más que la crítica literaria algo más negligente que acrítica lo haya tomado en serio, el apresuramiento de Lara merece mayor atención. Es justificable y, hasta cierto punto, legítima la adopción de un autor mítico o legendario cuando se trata del ejercicio de la práctica literaria creativa en un mundo como el andino, traspasado por la oralidad y la escritura. Pero el estudio de esos creadores y sus obras, de los arreglistas como todos los mencionados antes, debe realizarse respetando sus propios mecanismos de producción. Al respecto, la actitud crítica de Jesús Lara — tal vez por su misma formación — es ambigua. A veces, Lara parece sentirse ganado por la oralidad y le otorga, en sus investigaciones, mayor peso a los testimonios orales, a informaciones de hombres viejos quienes le contaban lo vivido u oído a través de generaciones, que a fuentes propiamente escritas. Otras veces, en cambio, se esfuerza por hacer de la literatura quechua una literatura homóloga a la producida en español, con textos formalmente similares y con autores individuales. En cuanto a Wallparrimachi, el (des)acierto crítico del purista y apasionado quechuista se debe, en gran parte, a su completo desconocimiento de la antología de Beltrán (1891), que le hizo creer o hacer creer, mediante la escritura y de manera deliberada, a ingenuos letrados del mundo andino en un hallazgo de siglo, el hallazgo de dos colecciones, la de Ismael Vásquez y la de José A. Méndez, ocurrido al mismo tiempo — en 1922 — en Cochabamba. En dichas colecciones, hoy desaparecidas «sin rastro» después de la muerte de ambos coleccionistas y posteriormente de la del propio crítico, según Lara, «[a]parte de los autógrafos [de Wallparrimachi], Méndez poseía otros varios poemas que en su juventud había conseguido y autentificado en Potosí con el testimonio de personajes que los conocieron en los primeros años de la República» (LARA 1947: 138); y, por su parte, Vásquez tenía «ahí el Manchay Puitu, que ya conocíamos, y unos versos de Wallparrimachi, poeta totalmente extraño para nosotros» (LARA 1947: 64). Sin embargo, Lara era muy consciente de que «los fragmentos conservados por Vásquez y Méndez no se halla[ban] respaldados de manera incuestionable, pues no cont[áb]amos con los manuscritos originales» (LARA 1947: 65). Así, ubicado en la encrucijada entre la oralidad y la escritura, Lara cedió en la legitimación de datos a las exigencias de una sociedad que todavía se desenvolvía mediante una práctica comunicativa basada en la tradición oral. En consecuencia, como si buscara la consagración definitiva de esa información de carácter oral, Lara no sólo publicó textos de tradición oral como si fueran escritos, sino que para legitimarlos mejor introdujo un nombre colectivo, mítico y legendario, como si fuera un autor similar al de la tradición escrita (LARA 1947: 200-211). No hay duda que el resultado final traspasó toda expectativa. Wallparrimachi y sus doce poesías en lengua nativa, vistos enteramente a la manera occidental de realización literaria, se canonizaron pronto representando la literatura romántica boliviana (Castañón 1979).

No hace mucho, quizás debido al impacto que motivó el trabajo de Lara, otra poesía quechua, «Miskha choillu / Choclo breva», invadió la página impresa en Cochabamba, también esta vez al amparo de la autoría de Wallparrimachi pero bajo la selección de un folklorista y profesor de quechua, Miguel Angel Quiroga Flores (1967: 28-29). Con esta última, cuya procedencia exacta se desconoce, las poesías atribuidas a Wallparrimachi llegan a trece. Además, no sería raro encontrarse, en cualquier otro intento por rescatar muestras poéticas del arte verbal quechua, con más ejemplos a nombre de este autor legendario, quien se re-encarna eternamente en cada poema quechua de creación colectiva y borra por completo la distancia entre oralidad y escritura en el mundo literario del quechua.

En el mítico poeta Juan Wallparrimachi, y en las varias poesías que supuestamente se le atribuyen, autor, obra y personaje se mezclan en una sola categoría literaria. Este autor-personaje es una parte no sólo interna, sino esencial de un texto poético múltiple. Ambas instancias se deben a una elaboración re-creativa, pero de carácter colectivo y acumulativo. Se inventa un autor de la misma manera en que se crea una obra literaria y, en ella, se le concibe algo

⁸ La canción lleva por título las mismas palabras con las que empieza el primer verso de esa estrofa (*Mauka zapatu*): «Maukka sapatuykis kani / Kkuchu kkuchu wijcchunayki; / Musaq nanachisoqtinri, / Kkuchi kkuchi maskkanayki» (FARFÁN 1942: 602).

así como un personaje central. El autor es, entonces, una parte no sólo interna, sino esencial del texto. pero de un texto múltiple. Fuera de este mundo recreado en distintos momentos y por diversos individuos, su imagen se pierde, desaparece por completo entre vagas referencias biográficas e imprecisas contradicciones de carácter cronológico con las que se busca aprisionarla (Noriega 1991). Los críticos posteriores a Jesús Lara, sin embargo, no sólo reforzaron las seudo-biografías sino que aceptaron, sin cuestionamiento alguno, la extraña manera en que de tiempo en tiempo, de una manera algo mágica, la lista de poemas bajo la autoría de Wallparrimachi iba creciendo y haciéndose más problemático. Así, en el mismo terreno de la escritura, Wallparrimachi se convirtió en algo divino y humano a la vez 9. Su imagen literaria ante los quechuistas devino en la de un autor mágico que, a través de la memoria de numerosas personas y durante largas décadas, seguía escribiendo y re-escribiendo los mismos poemas en innumerables versiones. En otras palabras, el poeta legendario Wallparrimachi es una especie de «archiautor», un gran autor mítico, cuya imagen asume la representación colectiva de muchos poetas individuales. Wallparrimachi es un sujeto oral que ha invadido el campo de la escritura. Viene de ese universo mítico de la tradición oral, cuya historia maravillosa pone en escena todo un mundo más humano y divino que esta tierra, el cielo y el infierno juntos.

La composición como medio de creación colectiva

Aparte de la composición propiamente oral, la composición escrita es en la actualidad una forma colectiva de ejercer la práctica literaria que, desde el siglo pasado, ha tomado mucho arraigo en la literatura quechua. El compositor literario se sirve de la escritura como un simple registro gráfico y le impone, tanto en la producción como en la transmisión de los textos poéticos, los mecanismos establecidos dentro de la tradición oral. El compositor, a diferencia del autor, no crea ni se apropia de ninguna poesía. La recibe como una herencia cultural del pueblo, ya sea por vía oral o escrita; luego, dependiendo por supuesto de cómo la haya recibido, la reactualiza mediante la transcripción arreglada a la escritura si es oral o por medio de la re-escritura si el texto fue previamente escrito. Posteriormente, conservando el nombre de su autor colectivo o si la poesía es anónima inventándole otro de identidad étnica quechua, la pone de nuevo a circular, ya mejor instalada en la escritura, no sólo para ser recreada por otras generaciones sino también para ser legitimada por la cultura letrada. En este sentido, estos compositores, arreglistas, traductores y hasta imitadores letrados pero oralizantes, escribanos irreverentes a la estabilidad de lo escrito en otras palabras, han manipulado a su antojo tanto los textos orales como los anteriormente escritos. Ni el respeto al autor individual ni la censura al plagio, condiciones éticas esenciales en la tradición escrita, parecen haber tenido éxito. La composición escrita quechua tiene su propia ética que viene de la tradición oral. De acuerdo a ella,

todo compositor tiene derecho a poner lo suyo, a hacer arreglos y hasta adaptaciones en el texto, pero lo que no puede es apropiarse como autor ni estamparle el sello de su nombre individual. En síntesis, el texto poético quechua escrito mediante la técnica de la composición se define, contra lo que se entiende en Occidente, como un texto múltiple, de todos y de nadie a la vez.

Si Wallparrimachi es la voz plural de muchas voces, todos y cada uno de los que ocultándose detrás de este nombre transcribieron o re-escribieron el «Kacharpari» han compuesto distintas versiones de un mismo texto y son, obviamente, compositores modernos, letrados de tradición oral en la escritura. Ellos en ningún momento se sintieron autores o poetas. Se limitaron a actualizar el poema, a ponerlo en tono con el momento histórico en que le aplicaban la técnica literaria de la composición. Los textos actualizados denuncian que la autoría en este caso es una máscara, un recurso estratégico para escapar y burlarse de los mecanismos de producción en la tradición escrita. El compromiso principal tanto de estos compositores modernos como de aquellos de tradición oral sigue siendo la transmisión del arte verbal. En los modernos sólo ha cambiado el canal o sea la vía de difusión de los textos. Antes era el lenguaje oral, hoy es el escrito. Cada uno de estos compositores en la escritura pertenece a una generación específica. A la manera de la tradición oral, el compositor de la generación anterior se asegura de tener un sucesor joven y de transmitirle el texto literario, incluyendo la autoría que bajo un nombre metafórico corresponde a todo el pueblo. Juana Azurduv de Padilla entregó el supuesto poema de Wallparrimachi a Mariano Méndez, quien a su vez, antes de morir, lo pasó a su hija, la poeta Sabina Méndez, de quien finalmente lo heredaría José Armando Méndez. Este por su lado, previa recomposición o imitación del texto, se encargó de pasárselo tanto a Subieta como a Lara: «Cuando tocamos la vida de Wallparrimachi, el anciano [Méndez] formuló una serie de rectificaciones y puso en nuestras manos un legajo de manuscritos antiguos muy valiosos, entre los cuales figuraban algunos autógrafos del poeta indio» (LARA 1947: 138). Así es como Lara, también después de hacer sus propios arreglos y seguramente pensando en futuras generaciones, llegó a publicar los doce poemas quechuas en su antología.

Pero, la vía Méndez es sólo uno de los varios caminos que ha seguido la transmisión de estos textos poéticos quechuas. La otra, la más efectiva por lo visto, viene por el lado de Velasco Flor, Beltrán y

⁹ En Potosí, la leyenda Wallparrimachi es parte de una serie de otras historias sobre raptos de mujeres como la bella Floriana y doña Margarita Astete, de apariciones de santos tales como el Señor de la Vera Cruz o el Santo Cristo de Mondragón y de vidas como la de Francisco Gómez de la Rocha que, después de la «danza fantástica de millones y millones, sólo nos queda de aquella época remota una veta inagotable de leyendas y tradiciones, y de la que pueden sacar gran partido poetas y novelistas» (SUBIETA 1928: 22).

Farfán. En esta larga travesía de encuentros entre la oralidad y la escritura, el biógrafo Velasco Flor, el primero en transcribir el poema hoy conocido con el título de «Kacharpari», fue el punto de partida y, seguramente sin habérselo propuesto, el fundador de la tradición de compositores quechuas en la escritura. Por su parte, el cura Beltrán se ubica en la intersección no sólo de una cadena de compositores sino de la composición tanto por transcripción como por reescritura, ya que por un lado, por ser el más inmediato discípulo de Velasco Flor, re-escribió el poema «Kacharpari», y por otro, comprometido hasta su muerte a trabajar por la cultura indígena, amplió notablemente ese inicial corpus poético quechua a base de nuevas transcripciones. No hay ninguna duda de que Beltrán hava iniciado, con su monumental serie de Civilización del indio, la elaboración de antologías críticas sobre literatura quechua y aymara con sede en el propio territorio andino. En una de estas antologías (Beltran 1891) es donde Farfán encontró la mayoría de los poemas que aparecerían más tarde en la penúltima parte, la que está dedicada a Bolivia, de su selección de poesías quechuas (FARFÁN 1942) y que llevarían a Lara a un callejón sin salida. Sin embargo, Lara salió aparentemente airoso. Inclusive, dueño de un hallazgo de documentos probatorios, se dio el lujo de hacer rectificaciones y precisiones que no solamente cuestionaban el carácter «folklórico» (oral) de esas poesías sino que también le asignaban un autor «indio»: «El meritorio quechuista [Farfán] recogió de fuentes bolivianas un número estimable de composiciones de apariencia folklórica, sin sospechar que tantas pertenecieran al insigne indio [Wallparrimachi]» (LARA 1947: 139). De este modo, el crítico Lara, el más autorizado sobre asuntos de literatura quechua boliviana, prefirió dar crédito al legajo Méndez, cuya autenticidad se respaldaba únicamente en el testimonio oral del propio Méndez, frente a la naciente empresa recopiladora de Farfán. Fascinado con la historia del traspaso generacional del legajo contada por el anciano Méndez, Lara desestimó la selección de Farfán considerándola folklórica y se fue, creyendo que seguía rastros de una tradición escrita, tras los pasos de otra versión tan oral como la anterior. Pero, por aquel entonces, Lara ya no necesitaba ningún descubrimiento. Por lo menos diez de las doce poesías que él publicó como creaciones de Wallparrimachi las había publicado, 56 años antes, el cura Beltrán. Para el quechuista Beltrán como para el biógrafo Velasco Flor, sólo una de estas poesías quechuas pertenecían a Wallparrimachi y las demás «recogida[s], aumentada[s] y enriquecida[s]» por el mismo «Apóstol Boliviano» — venían de la

memoria oral, de las canciones de inspiración popular y anónima. Entonces, después de verificar que tanto en Beltrán como en Lara los diez textos poéticos transcritos son esencialmente los mismos, no queda otra alternativa más que suponer que uno de los Méndez los habría copiado de la antología de Beltrán, dándoles títulos y, en un caso, inclusive dividiendo un solo poema largo en dos poemas separados. Cualquiera que haya sido la suerte que corrieron los poemas hasta llegar a las manos de Lara, es evidente que el otro Wallparrimachi, el de la gran mayoría de los doce poemas, es el «Apóstol Boliviano» Carlos Felipe Beltrán.

De todos los detalles expuestos sobre el proceso de escritura mediante la técnica de la composición, se concluye que cada sucesor en esta práctica literaria puede modificar en algo el contenido del texto, pero no puede asumir la autoría individual ni la condición de poeta. Inclusive le es lícito añadir algunos poemas compuestos por otros a nombre del mismo autor y hacer que él, el poeta mítico legendario, siga proyectando su voz ancestral. Pues, la composición como metodología de escritura literaria colectiva, tal vez una metodología literaria muy andina, les permite a muchos poetas ocultos no sólo poetizar a través de otro gran poeta mítico 10 y asegurar la transmisión escrita de la poesía quechua oral, sino — y sobre todo — oralizar el ejercicio de la práctica literaria escrita en el mundo andino. Porque en estos letrados híbridos, bilingües en quechua y español, en indio y en cristiano, la literatura moderna se está constituyendo como un nuevo tipo de espacio reconstruido esencialmente por la memoria, pero también por la participación instrumental de la escritura (ILLICH 1991: 28).

¹⁰ Isidro Condori en el Perú, cuya identidad es todavía un misterio, también les habría permitido a varios poetas, quienes publicaron poemas en quechua bajo este nombre, ocultarse y diluirse colectivamente en el anonimato. Este dato en investigación se lo debo al prestigioso mariateguista Antonio Melis. Desde otra perspectiva, la de la oralización o mitificación de un sujeto «escritural» en su origen, el caso reciente de usar el nombre de la poeta boliviana Adela Zamudio, como autora de un texto poético quechua, «Wiñáypaj wiñaynin kama», escrito por composición por el padre Pedro Corvera (LARA 1960: 147) o transcrito públicamente de un discurso oral dictado por Carolina Torrico Zamudio a Luis Taborga (TABORGA 1981: 181), es otra prueba de mitificación autoral en el mundo andino quechua.

Apéndice

Documento 1: Juan Huallparimachimaita

No es posible olvidar á Juan, el Melgar del Alto Perú, cantor como este, de un amor infortunado, i en cuyas venas corría á torrentes la sangre de dos familias reales de uno i otro mundo: su madre María Sauraura, era orijinaria del Cuzco i decendiente directa de los Incas; vino á Potosí de 7 años de edad, robada por un portugues Gamboa, minero en el rico Cerro; inútiles fueron las prólijas dilijencias de sus padres para encontrarla; traslada ora á Chuquisaca, ora á Potosí por ese hombre misterioso, rico, en quién los ministros del Santo Oficio pusieron yá los ojos, creció con maravillosa hermosura en una casa de aspecto miserable, recóndita, cerca del Cerro. Tenía Gamboa su injenio en Cantumarca, á media legua de Potosí, i pasaba algunas veladas vijilando el trabajo, pero sin desprenderse de María. No se acertaba á comprender el cariño profundamente respetuoso del portugues por esa niña tan hermosa, tan cargada de las mas valiosas joyas, i que sin embargo vivía en una casa de arrabal distante de la poblacion. Vióla cierto dia el gobernador intendente de Potosí, don Francisco de Paula Sanz, hijo bastardo de Cárlos III rey de España, i de una princesa napolitana; Sanz, jóven, cortesano i bien parecido, cautivó la atencion de María; de estos poéticos amores, nacio en Potosí el 24 de junio de 1793 el malogrado Juan. Gamboa, luego que advirtió la pasion de su protegida perdió el juicio i se ahorcó; por sus papeles se supo que no era portugues, sinó israelita, i su propio nombre Jacob Moses. El doctor Cañete, asesor de Sanz, hizo bautizar al recien nacido, cuya madre murió á poco tiempo, envenenada, se dice en unas Memorias que tengo á la vista, por influencias de cierta condesita prometida de Sanz que tampoco se casó nunca.

Juan, robado á su vez, por unos indios de Macha, recibió una instruccion completa de su lengua incomparable; de las gloriosas tradiciones del imperio de los Incas i de su ruina por Pizarro. Túvose mucho cuidado de hacerlo ignorar siempre su mezcla con sangre española.

Padilla tomó á su cargo á Juan cuyo corazon noble, sensible, palabra elegante, fácil, imajinacion brillantísima i aspecto verdaderamente seductor, le atraían las simpatías de todos:

Entregó su alma virien, enamorada i pura, á Vicenta Quiros. belleza de diez i seis años, víctima de la codicía de sus padres que la dieron en matrimonio á un viejo andaluz, poderoso minero de Porco. Juan i Vicenta, inespertos, ebriós, locos de amor, no pensaron sinó en su felicidad presente, sin acordarse de los miramientos debidos al mundo, ni de los celos de un marido casi decrépito que los sorprendió cierta noche. Vicenta arrobada en brazos de su amante, que arrodillado besaba sus finas manos, contemplando el fuego vivísimo de sus lindos ojos velados por crespas pestañas i aspirando el aliento perfumado de su boca, rogándole con fervientes lágrimas que nunca le olvidára, por que él amaba como se ama en la vida una vez no más; con ese amor indefinible, celestial i algo mundano tambien, i que forma el encanto de los primeros años de la juventud, para no confundirse con nada, por que tampoco se asemeja á nada, i que ilumina el alma como luz consoladora en noche de tempestad al viajero perdido entre breñales. La poca edad de ambos, los salvó de la furia del andaluz que vió la cosa como uná niñada. Vicenta halló en viva su tumba en un monasterio de Areguipa.

Juan, al lado de Padilla, en las batallas de dia i de noche, quemó constante incienso en aras de su dios perdido. Intrépido como ninguno, buscaba en vano la muerte para curar la honda herida de su alma; hacía versos en quichua creyendo distraer su dolor que se renovaba tenáz, agudo, pero sublime. Cualquiera que haya amado, comprende facilmente las emociones del corazon de Juan.

Muchos yaravis que se cantan son obra de este jóven muerto á los 23, años en holacausto de la libertad. Hoy, nadie ya habla de él, i es por que no saben su vida que es la misma de Padilla; concurió en primera línea á todas sus acciones de guerra; tenía el apellido Huallparimachimaita, en memoria de uno de sus ilustres abuelos; rehusaba el manejo de las armas de fuego, sirviéndose de la honda i la macana por que con esas combatían sus padres. Su ecsistencia corta, llena de aventuras dramáticas, es mui parecida á las de aquellos jóvenes de la Edad Media, trovadores, enamorados i guerreros. A Juan le sobraban cualidades físicas i morales para haber competido con ellos; Dumas ó Gonzales hubieran hecho de él un protagonista de sus mas bellos romances (VELASCO FLOR 1871: 23-25).

Documento 2: Poesía de Juan Huallparimachimaita

Checacho ürpillay Ripusacc ninquy Caruy llacctata Manay cuticna.

Pitam saccenqui Canman tuputa Sinchecc llaquiypy Asuicunaipacc.

Rinaiquy ñanta Ccahuarichihuay, Nauparisispay huecceinillaihuam Chachumuscasac.

Rupaimantary niuaptiquire Samainiicunach Puyu tucuspa Llantuicusinguy.

Yacumantary niuaptiquire Nauillaicunach Puyu tucuspa Upyachisunguy. Aocca, rumip huahuam, Aocca, ccaccap churim, Imanasccatacc Sacceriuanquy.

Ñan ñoccapacca inty tutayan; Yanay chincacctim Muspha purectiy manañam pipas Alau niuanchu.

Irpallaraccmy urpiycarccanquy, Maipacham ñocca Intiuam-jina ñausayarccany Ccahuaicususpa.

Nahuiquicuna; phallallac ccoillor Lliphipipispa Laccay tutapy, illapa jina Mhuspachihuancu.

Ancacc ricranta matharicuspa Huatumuscaiquy Huairahuan cusca phahuanayaiman Huaillusunaipacc Causaininchecctam equipuicurccanchec; Manam huañuipas Thaccahuashuanchu; huiñaihuiñaipacc Ujllami casum

Huañuita mascacc ñoca riscany; Aoccanchecccuna Amuyamccancu pucarancuna Jalatatacctim.

Illarec pacha phuty aiccechec; Maipipas casacc Canllam soncoita pharaccechinquy Causanaicama.

Misty ccajacctim sansatataspa, Yuyaricunquy Maijinatachus ccamraicu chajan Ijma sonccoicca.

(VELASCO FLOR 1871: 39-40)

Documento 3: Poesía de Wallparrimachi

Chekachu urpi Ripusak ningui Caru llaktaman Mana cutekña? Yacumantari Sinchin chaquiguan Niguaktiyquiri Guakayniycuna Para tucuspa Upyachisunka.

Ñagüiyquicuna Pallallak koyllur Lipipipispa Rakra tutapi Illapa jina Muspachiguancu. Munaskay urpi Putiy aykechek Maypipas casak Kanllan sonkoyta Parekechinqui Causanay cama.

Pitan sakengui Kanman tuputa Sinchi Ilaquiypi Asuycunaypak?

Rumekpa guagan Catarek uñan **Imanispatak** Sakeriguanqui?

Ancak ricranta Mañaricuspa Guatumuskaygui Guavraguan kusca Guayllusunaypak Paquamuskayqui.

Misti kajaktin Sansatataspa, Kampi yuyani Maycamañachus Kan raicu chayan Icma sonkoyka.

Rinayqui ñanta Kaguarichiguay Nauparisuspa Guakay nillaguay Chayamuchcakta Suyasunaypak.

Ñan ñokapakka Inti tutavan! Yanay chincaktin Muspay purektin Manañan pipas Alau niguanchu.

Causayninchekta Quipuycurkanchek Mana guañuypas Rakiguasguanchu Ucllaña casun

Nispa nerkanchek.

(BELTBÁN 1891: 14-15)

Maypachan ñanpi, Intin rupaguan Niguaktiyquiri Samayniycunas Puyu tucuspa Llantuycusunqui.

Irpallarakmin Urpiy carkanqui Maypachan ñoka Intiguan jina Nausayarkani Kaguaycususpa.

Documento 4: La partida

Paloma del alma ¿ verdad es que dices Que a tierras lejanas por siempre te vas, Echando al olvido tus horas felices.. Es cierto que nunca jamás volverás ?

¿ A quién, di, me dejas ? En esta honda pena Mis dulces consuelos, a quién implorar, Cual tú me los dabas, hermosa morena? ¡ Ay ! ¿ quién en mi pecho te puede igualar ?

Te ruego me enseñes cuál es el sendero Que tienen ligeros tus pies que tomar, Pues antes que vayas cruzarlo yo quiero Con llanto, de hinojos — por irlo regar.

Si el sol con sus rayos te abrasa o sofoca Y sombra ya buscas en dó reposar, Tendrásla en la nube que desde mi boca Mi aliento amoroso llegará a formar.

Si ansiosa y sedienta por tierra de abrojos A solas ya cruzas un seco arenal, La nube que formen llorando mis ojos Daráte, paloma, su fresco raudal.

¡ Ingrata adorada! ¿ tu pecho es de hielo? Dime, hija de roca, ¿ no tienes piedad ? ¿ Qué haré si me dejas ? Llorar sin consuelo Sin esperanza, cruel soledad...

Muy tierna eras cuando mi pecho a quererte Constante empezara, mi dulce beldad; Sin vista mis ojos pusiéronse al verte ¡ Ay ! cual si mirasen al gran luminar.

Que al ver el reflejo de tus ojos negros Frenético y loco sentía soñar, Pues como en la noche se ven dos luceros Así me alumbraba su dulce mirar.

Hoy veo eclipsado mi sol tan radiante De dicha inefable, de dicha sin par-Estoy delirando, perdida mi amante Ya nadie me mira con tierna piedad.

Quisiera prestarme del cóndor el vuelo O en leve insectillo quisiera tornar, Para ir a buscarte, mi grato consuelo, Besar tus mejillas, tu faz contemplar.

Veloz como el viento volar ya quisiera Para ir a halagarte con todo mi afán, Así como arrulla la brisa ligera Las hojas del mole suave al pasar.

Pues enlazamos nuestras dos vidas Ya ni la muerte las cortará, Y nuestras almas, sí, confundidas Hará sólo *una* la eternidad.

Mientras yo viva por donde quiera Que pueda hallarme ; oh ! harás latir Sola mi pecho tú, hasta que muera, Pues mi alma sólo vive por ti.

Cuando al gran Misti veas ardiendo ¡ Ay ! piensa entonces en el volcán Que aquí en mi pecho dejara hirviendo Tu bello encanto, con tierno afán.

Marcho sin juicio, mi bien, por verte Entre mil breñas que nadie holló, Y a veces busco sólo la muerte Llorando loco mi pobre amor.

Mas nadie escucha mi triste llanto Ni compadece tanta aflicción; Nadie se duele de mi quebranto Y errante vago sin dirección.

Sólo responden: bosque profundo, Fuentes y sierras a mi clamor; Nadie comprende ya sobre el mundo ¡ Ay ! mi quebranto ni mi dolor !

(RIVAS [s/f]: 4)

Documento 5: ¡ Adiós !

¿ Cheqachu urpilay, Ripúsaj ninki Karu llajta Manan kutijña ?

Pitan saqenki Kanman tuputa Sinchej Ilakiypi Asuykunáypaj?

Rinayki ñanta Qhawarichíway; Nauparisuspa waqaynillaywan Cchachumusqásaj

Ruphaymantari, niwajtiykiri Samayniykunash Phuyu tukuspa Llanthuykusunga.

Yakumantari, niwajtiykiri, Nawillaykunash Phuyu tukuspa Ujyachisunga. j Auqa rúmij wawan ! j Auqa qáqaj churin ! ¿ Imanasqátaj Saqeriwanki ?

Irpallarajmin, úrpiy, karqanki Maypachan ñoqa Intiwan jina ñausayarqani Qhawaykususpa.

Nawiykikuna phallállaj qóyllur Lliphipipispa, Láqhay tutapi illapa jina Musphachiwanki.

Ñan ñoqapajqa inti tutayan Yánay chinkajtin, Muspha puréjtiy manañan pipas i Alau! niwanchu.

Ankaj rijranta mantturikuspa Llanthumusqayki; Wayrawan qhuska phawanayayman Wayllusunáypaj. Kausayninchejtan khipuykuqánchej Manam wañuypis Ttaqawasunchu; wíñay wiñáypaj Ujllamin kasun.

Wañuyta máskkaj ñoqa risqani; Auqanchejkuna Jamullanqanku pukarankuna Jalatatajtin.

Illárej pacha, phúty ayqechij, Maypipas kásaj Qanllan sonqoyta pharaqechinki Kausánay kama

Misti kkajajtin sansatataspa Yuyarikunki May jinatachus qanrayku kkajan Ijma songoyga.

(Subjeta 1906, cf. Manuscrito Lara)

Documento 6a: Cheqaqchu, urpi

Cheqaqchu, urpi Ripusaq ninki Karu Ilaqtaman Mana kuteqña?

Pitan saqenki Qanman tuputa, Sinchi Ilakiypi Asuykunaypaq?

Rinayki ñanta Qhawarichiway, Nauparikuspa, Waqaynillaway Chayamuskaqta Suyasunaypaq.

Maypachan ñampi Intin ruphawan, Niwaqtiykiri Samayniykunas Phuyu tukuspa Llanthuykusunki.

Yakumantari Sinchin cchakiwan Niwaqtiykiri Waqayniykuna Para tukuspa Uphyachisunki.

Rumeqpa wawan, Katareq uñan, Imanispataq Saqeriwanki?

Ñan ñuqapajqa Inti tutayan, Yanay chinkaqtin Musphay pureqtin; Manañan pipas Alau niwanchu! Irpallaraqmi Urpiy karqanki Maypacha ñuqa Intiwan hina Ñausayarqani Qhawaykukuspa.

Nawikiykuna Phallallaq qoyllur Lliphipipirqa; Raqra tutapi Illapa hina Musphachiwanku.

Ankaq rijranta Mañarikuspa Watumusqayki; Wayrawan kuska Wayllukunaypaq Phawamuskayki.

Kausayninchista Khipuykurqanchis, Manam wañuypas Rakiwaswanchu; Ujllana kasun, Nispa nirqanchis.

Munasqay urpi, Phutiy ayqecheq Maypipas kasaq, Qanllan sunqoyta Paqarichinki Kausanaykama.

Misti kkhajtin Sansatataspa, Qampi yuyani; Maykamañachus Qanrayku chayan Ijma sunqoyqa ? (FARFÁN 1942: 612-614)

Documento 6b: Es cierto, paloma...

¿ Es cierto, paloma Que intentas irte A extrañas tierras A no volver ?

¿ A quién dejas en tu lugar, Para en mis penas acurrucarme?

De tu viaje La vía muéstrame Que adelantado, Con mis lágrimas, pueda yo allí Esperarte.

Si el calor Del camino Te fatigara, Con mis respiros, Cual frío vapor, Te refrescaré.

Si el agua Te faltara, Yo pronto Con mis lágrimas, Cual Iluvia fría, Te mitigaré.

Mas, roca dura, Hija de víbora, ¿ Por qué tú Me abandonas ?

Para mí No hay más sol; Perdido el amor, Atribulado voy; ¡ Nadie por mí Siente piedad! Aun muy tierna Fuiste mi paloma, Cuando yo, en tus reflejos, Gozaba Contemplándote.

Esos tus ojos Alegres estrellas Reflejaban; En noche lóbrega Cual relámpago Me desvarían.

Sus alas el gavilán Me prestará Para buscarte; Junto al viento, Para amarte, He de correr.

Nuestras vidas Bien unimos, Que ni la muerte Podría separarnos; Unidos siempre, Nos dijimos.

Paloma amada, La que destierras Todas mis penas, Tú sola renuevas Y confortas A mi corazón.

Si del blanco truena La cólera Pienso en ti; ¿ Hasta dónde Mi corazón huérfano Por ti vagará ? (FARFÁN 1942: 612-614)

Documento 7a: Kacharpari

¿ Cheqachu, urpi Ripúsaj ninki, Karu llajtaman Mana kutimuj ?

¿ Pitan saqenki Qanpa tupupi, Sinchi Ilakiypi Asuykunáypaj ?

Rinayki ñanta Qhawarichíway Nauparisuspa, Waqaynillaywan Cchajchumusqásaj Sarunaykita

Maypachan ñanpi «Inti ruphawan^a Niwajtiykiri, Samayniykuna Phuyu tukuspa Llanthuykusunki.

Yakumantari «Sinchi cchakiwan» Ñiwajtiykiri Waqayniykuna, Para tukuspa Ujyachisunki. Rumejpa wawan, Katárij uñan ¿ Imanispátaj Saqeriwanki ?

Ñan ñuqapajqa Inti tutayan Yánay chinkajtin, Músphay puréjtiy, Manañan pipas «¡ Ayau !» niwanchu.

Irpallarajmi, Urpiy, karqanki Maypacha ñoqa Intiwan jina Nausayarqani Qhawaykususpa.

Ñawiykikuna Phallállaj qóyllur Lliphipirerqa; Rajra tutapi Illapa jina Musphachiwarqa. Ankaj rijranta Mañarikuspa Watumusqayki. Wayrawan khuska Wayllukunáypaj Phawamusqayki.

Kausayninchijta Khipuykurqanchis. «Manan wañuypas Rakkiwasunchu, Ujllaña kasun, Ujlla» nirganchis.

Munásqay urpi, Phutiy ayqéchij, Mapipas kásaj, Qanllan sunqoyta Paqarinchinki Kausánay kama.

Misti kkajajtin Yuyáway, ñuqan Yuyasqasqayki. May kamañachus Qanrayku chayan Ijma sunqoyqa.

(LARA 1947: 201-203)

Documento 7b: Despedida

¿ Cierto es, paloma mía, Que te has de ir A un país muy lejano Para no retornar ?

¿ A quién has de dejar En tu nidal, Y en mi tristeza a quién He de acudir ?

Enséñame el camino Que has de tomar. Partiré antes que tú y con mis lágrimas He de regar la tierra Que has de pisar.

Y cuando sientas Que en el camino Te quema el sol, Se volverá nube mi aliento Y la frescura de su sombra Te irá a prestar.

Y cuando sientas La mordedura De la sed, Se volverá lluvia mi llanto Y te dará de beber. Criatura hecha de piedra, Como la víbora, cruel, ¿ Tendrás, para dejarme, Corazón ?

El sol se apaga Ya para mí. Porque mi amada para siempre Se va, Ya nadie siente por mí un poco De piedad.

Eras muy tierna aún Paloma mía, Aquella vez Que al descubrirte quedé ciego Como si hubiese contemplado De frente al sol.

Como estrellas caudales Me inundaron tus ojos De su esplendor Y cual centellas en la noche Me hicieron mi camino Torcer. Me prestaré el poder De las alas del águila Para irte a ver Y junto con el viento A regalarte entre mis brazos Volaré.

En fuerte nudo nuestras vidas Atamos ya, Para que ni la muerte nos pudiera Separar. Creímos que por siempre formaríamos Un solo ser.

Paloma mía, que sabías Mi dolor ahuyentar, Doquiera me halle mientras viva Serás tú La única aurora que ilumíne Mi corazón.

Cuando se encienda el Misti Piensa en mí, porque yo Siempre estaré pensando en ti. ¿ Por tu amor, hasta dónde Ya habrá llegado mi viudo Corazón ?

(LARA 1947: 201-203)

Bibliografía

ANZOÁTEGUI DE CAMPERO Lindaura

[s/f] Huallparrimachi.- La Paz: Ediciones Puerta del Sol.

[1894]

BAQUERIZO Manuel

1993 «La transición de la visión india a la visión mestiza en

la poesía quechua oral» - Revista de Crítica Literaria

Latinoamericana 37: 117-124.

BELTRAN Carlos Felipe

1891 Civilización del indio: Antología quichua dividida en

dos partes, profana y sagrada, recogida, aumentada y enriquecida con varias composiciones orginales.-

Oruro: Tipografía El Progreso.

CALDERA Ermanno

1986 «Estudio preliminar», in: RIVAS Duque de, Don Alvaro

o la fuerza del sino de Angel de Saavedra.- Madrid: Taurus Ediciones.

Castañón Carlos

1979 La poesía de Wallparrimachi y otras páginas de ensayo

y evocación.- La Paz: Empresa Editora Universo.

GANTIER Joaquín

1946 Doña Juana Azurduy de Padilla.- Buenos Aires:

Imprenta López.

EILEEN Julien

1992 African Novels and the Question of Orality.- Indiana:

Indiana University Press.

Farrán José María

1942 Poesía folklórica quechua. Sobretiro de la Revista

del Instituto Nacional de Antropología.- Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

HAVELOCK Eric

1986 The Muse Learns to Write.- New Haven: Yale Univer-

sity Press.

1991 «The Oral Literature Equation: A Formula for the Modern Mind», in: OLSON David y Nancy TORRANCE

(eds.), *Literacy and Orality*, pp. 11-27.- Cambridge: Cambridge University Press.

ILLICH Ivan

1991 «A Plea for Research on Lay Literacy», in: OLSON David y Nancy TORRANCE (eds.), Literacy and Orality,

pp. 28-46.- Cambridge: Cambridge University Press.

Lara Jesús

1947 La poesía quechua. Ensayo y antología.- Cocha-

bamba: Universidad Mayor de San Simón.

1960 La literatura de los quechuas.- Cochabamba: Edito-

rial Canelas.

LIENHARD Martin

1988 «Arte verbal quechua e historiografía literaria en el

Perú».- Bulletin de la Société Suisse des América-

nistes 52: 47-56.

MENDIETA PACHECO Wilson

1992 «Presentación», in: Omiste Modesto, Crónicas poto-

sinas, vol. II.- Potosi: Distribuidora Cultural.

Noriega Julio

1991 «Wallparrimachi: transición y problematización en la

poesía quechua».- Revista de Crítica Literaria Lati-

noamericana 33: 209-225.

1993 «El quechua: voz y letra en el mundo andino».Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 37: 279-

.

OLSON David y Nancy TORRANCE

1991 «Introduction», in: Olson David y Nancy TORRANCE (eds.), Literacy and Orality, pp. 1-7.- Cambridge:

Cambridge University Press.

ORTIZ RESCANIERE Alejandro

1994 «La literatura quechua y aymara», in: Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura

Iberoamericana, vol. I, pp. 205-209.- Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitàrias.

QUIROGA FLORES Miguel Angel

1967 Colección de compendios: Tawantinsuyu inkayku:

Poesía quechua de Bolivia.- Cochabamba: [s/e].

RAMALLO Miguel

1919 Guerrilleros de la Independencia: Los esposos

Padilla.- La Paz: González Medina Editores.

Rivas Benjamín de

[s/f] «Huallparrimachi o un descendiente de reyes», in: González Medina y Modesto Omiste (comp.), Cróni-

cas potosinas (vol. II).- La Paz. [s/e]. [1893-1896]

Subieta Sagárnaga Luis

1928 Potosí antiguo y moderno.- Potosí: [s/e].

[Primera entrega]

TABORGA DE VILLARROEL Gabriela

1981 La verdadera Adela Zamudio.- Cochabamba: Editorial

Canelas.

VELASCO FLOR Samuel

1781 Vidas de bolivianos célebres.- Potosí: Tipografía del

Progreso. [Segunda entrega]

Résumé

Partant du constat empirique du déplacement de Juan Wallparrimachi-mythe à Juan Wallparrimachi-poète, ainsi que de la succession chronologique de certaines variantes dans la production textuelle, on postule dans ce travail que la composition poétique moderne en langue quechua, en Bolivie, est une technique ou méthodologie de tradition orale andine, un recours littéraire qui permet la réactualisation constante du texte et la socialisation de l'écriture.

Summary

After the empirical corroboration of the displacement of the Juan Wallparrimachi-myth into the Juan Wallparrimachi-poet and the demonstration of the chronological succession of certain varieties in textual production, this article claims that modern poetic composition in Quechua in Bolivia is a technique or a method of the Andean oral tradition, a literary resource that permits a constant reactualization of the text and the socialization of writing.