



DOCUMENTOS

« ES COMO SI OTRO, ANTIGUO, CANTASE A TRAVÉS DE
NUESTRAS VOCES »

Martín Lienhard
Universidad de Zurich

¿Quién o quiénes hablan en los textos de la tradición oral ? Por ejemplo en este *wayno* quechua :

*Waqllay qaqa chaupipis
taytallay churillawarqa
waqllay munti chaupipis
mamallay wachallawarqa
liunpas tigripas
tragarquchun nispa
tigripas liunpas
mikurquchun nispa*

*Tigricha liunchallaqa
manallas mikullawanchu
tigricha liunchallaqa
manas tragallawanchu
distinuykitarraq cumplimuy niwaspa
picaduykitarraq pagamuy niwaspa*

*ima ñuqallay pubri
distinuyta cumplichkayman
ima ñuqallay pubri
pikaduyta pagachkayman
mamallaytaraqchu
ñuqa waqachirqani*

*taytallaytaraqchu
ñuqa waqachirqani¹*

En medio de aquel roquedal
mi padre me engendró
En medio de aquel monte
mi madre me parió
« león y tigre
lo/la traguen » diciendo
« tigre y león
lo/la devoren » diciendo

Tigre y león
comerme no quisieron
Tigre y león
tragarme no quisieron
« Tu destino todavía
cumple » diciendo
« Tu pecado todavía
paga » diciendo

¿Cómo, solito/a y pobre
podría yo cumplir mi destino ?
¿Cómo, solito/a y pobre
podría yo pagar mi pecado ?
¿Mi madre todavía
habré yo hecho llorar?
¿Mi padre todavía
habré yo hecho llorar?

¹ Cantado por Isabel Asto de Damián, oriunda de Isua (provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho, Perú), en Lima, marzo de 1988. Grabación y traducción: M. Lienhard. En un estudio anterior (Lienhard 1993) estudié este *wayno* desde el punto de vista de los paralelismos sintáctico-semánticos.

Se ha dicho y repetido innúmerables veces que los discursos que se conciben, memorizan y difunden en el marco del sistema de la oralidad se caracterizan, al contrario de los discursos escritos, por su índole efímera y su variabilidad. Es cierto que un discurso oral, aunque no pretenda sino retomar una tradición aparentemente fija, es « otro » en cada *performance*. Lo es no sólo porque algunos componentes de la situación comunicativa - lugar, tiempo, público - varían con cada *performance*, sino también porque los ejecutantes tienen la libertad de modificar - dentro de ciertos límites - los textos de la tradición. Los discursos escritos, en cambio, independientemente del lugar y del tiempo de su lectura, siguen siempre « iguales ».

En más de un sentido, los textos orales llevan la huella del presente de la comunidad que los va « performando ». La tradición oral comunitaria o « folklórica », como decía Roman Jakobson (1984 : 83), conserva tan sólo lo que admite la « censura previa » del grupo en cuestión y rechaza lo que le resulta obsoleto. ¿Cómo habrá que imaginarse el funcionamiento de esa « censura » ? En *La doncella sacrificada*, libro dedicado a los mitos de valle del Colca (Arequipa, Perú), los antropólogos cusqueños Carmen Escalante y Ricardo Valderrama ofrecen un interesante ejemplo de transformación de una tradición por la voluntad de uno de sus depositarios. Se trata del drama de la *Muerte de Atawallpa*, espectáculo que se escenifica periódicamente en la comunidad de Maca. Un comunero letrado, Pedro Pablo Quispe Chiwchi, modificó la tradición existente porque según él, « lo que hacían antes no era conforme ». ¿No era conforme con qué ? ¿Con la tradición ? Al contrario : la versión tradicional de este drama no era conforme, según d. Pedro Pablo, con lo que enseñan los libros de historia (Escalante / Valderrama 1997 : 58-63). Había, pues, que « corregirla ». La « censura previa » de la tradición se realizó, en este caso, a partir de los archivos escritos del universo discursivo hegemónico. Desde luego, las tradiciones orales no se modifican

necesariamente en base a la cultura escrita. El acto de modificarlas, sin embargo, obedece siempre a la voluntad de adecuarlas al presente. En la medida en que no resisten a esa « censura », las formas y los contenidos del pasado desaparecen sin dejar rastros. ¿Significa esto que la memoria colectiva de los grupos que se mueven en un régimen de oralidad es incapaz de conservar discursos de una época pasada? ¿Que esa memoria, en el mejor de los casos, representa una visión remozada de los hechos del pasado? Si fuera así, habría que admitir que existe una diferencia abismal entre memoria oral y escrita, porque la última, como sabemos, no tiene ningún problema para conservar - en el sentido de « archivar » - los discursos del pasado. En lo que sigue, y sin la intención de cuestionar la especificidad respectiva de la memoria oral y de la memoria escrita, me interesa demostrar que la memoria oral, pese a las apariencias, también dispone de mecanismos para conservar voces o discursos del pasado.

¿Qué es y para qué sirve una escritura? Para simplificar, diré que es un sistema de representación que permite archivar elementos de un discurso por medio de signos inscritos en un soporte. Hay escrituras que permiten representar clases de objetos (pictografía), otras que fijan conceptos o palabras (ideografía), y otras todavía por medio de los cuales se transcriben los signos fonéticamente relevantes - fonemas, sílabas - de un discurso verbal (fonografía). Si dejamos de lado los sistemas de notación especializados como los de la musicología o la coreografía, la escritura sólo fija, pues, las palabras de un texto, pero no sus componentes rítmicos, melódicos y gestuales. Los lectores, intérpretes o *performers* de un texto disponen de un margen considerable para « variarlo ». La « variabilidad » no es, por lo tanto, una exclusividad de los textos orales. Aunque de otra manera que los textos orales, los textos escritos también « varían » en cada *performance* o lectura.

¿Y en qué medida « varían » los textos orales de una *performance* a otra ? Jakobson refiere que « uno se pregunta a menudo hasta qué punto el ejecutante tradicional adhiere al sistema tradicional, en qué medida puede improvisar libremente ». Según él, « la respuesta varía en función del género literario, del ambiente, del tipo de rapsoda » (Jakobson 1984 : 83). Esta observación parece certera. En la narración de tipo informal, por ejemplo, los narradores suelen partir de un argumento básico, pero nada les impide variar con mayor o menor libertad los demás elementos del relato. Intuimos, en cambio, que en el caso de un canto religioso, el abanico de lo que el cantante está autorizado a variar queda considerablemente reducido. A los dioses se les habla o canta en un lenguaje rigurosamente codificado - el único que ellos entienden. Aún en un género menos solemne como lo es una canción de amor tradicional, por ejemplo un *wayno* o un carnaval andino, los elementos fijos parecen predominar sobre los que admiten la variación.

Como la ejecución de una obra de teatro o de una ópera en la cultura llamada « erudita », la *performance* oral suele apoyarse, de hecho, en « pautas » relativamente fijas. Citando una vez más a Jakobson, quiero recordar que « la diversidad, la tipología y el desarrollo de las estructuras folklóricas en sus formas externas e internas se rigen por unas leyes mucho más rígidas, nítidas, estables y cristalinas que el campo más complicado de la creación literaria individual » (Jakobson 1984 : 83). Tales « leyes » no están inscritas en un soporte imperecedero, sino en la memoria colectiva del grupo al cual pertenece el « discurso » que se trata de enunciar o - mejor - *poner en escena*.

Cualquier investigador de tradiciones orales comunitarias sabe por experiencia que a menudo, sus « informantes » son incapaces de explicar el sentido de la « letra » de un canto. La repiten porque « así lo exige la costumbre ». Sabemos, por ejemplo, que los cantos litúrgicos de

diversas comunidades afro-americanas se sirven de lenguas - como el yoruba o el bantú americano - que la mayoría de los ejecutantes actuales ya no dominan. La memoria oral almacena y reproduce, pues, formas y contenidos no sólo « antiguos », sino posiblemente obsoletos e ininteligibles. En una *performance* oral, la persona que lleva la « voz cantante » llega a reproducir palabras, sintagmas o ideas que son de otro tiempo, de algún pasado, formas o contenidos que fueron elaborados por alguien con quien el ejecutante no comparte necesariamente todas las referencias culturales, históricas y lingüísticas. Si la escritura permite el acceso a textos cuyos autores han muerto hace tiempo y a tradiciones discursivas que ya se han extinguido, la tradición oral también dispone de mecanismos para « fijar » discursos antiguos que la comunidad, por diferentes motivos, desea preservar.

Así, en la *performance* de una tradición oral, casi como en un libro, podemos percibir el eco de voces extinguidas desde hace tiempo, voces que pertenecieron a grupos o individuos cuyas preocupaciones fueron quizás diferentes de las de la comunidad actual. Mário Braz, miembro de la comunidad afro-brasileña de los *Arturos* (Minas Gerais), le explicó a los antropólogos Núbia Gomes y Edimilson Pereira que cuando se canta en el seno de la comunidad, es « como si otro, antiguo, cantase en nosotros, a través de nosotros » (Gomes 1988 : 109). Puede ser que d. Mário se refiriera a lo que se canta cuando se está en estado de trance, pero lo que aquí nos importa es lo siguiente : el texto enunciado « sabe » cosas que ignoran quienes lo *performan*.

Los *Arturos* son descendientes de esclavos de inocultable procedencia centro-africana (Congo, Angola). En sus cantos resuena, a menudo, una palabra de sentido oscuro para la mayoría de los ejecutantes : *calunga*. En la cosmología congo-angola, *kalunga*, vocablo de origen kimbundu, remite a la entidad cósmica más grande y poderosa que pueda concebirse. Generalmente, esa palabra se traduce por

« océano » (Lienhard 1998). Sin que la mayoría de los *Arturos* tengan conciencia de ello, su tradición oral conserva, pues, el recuerdo de una « divinidad » que es otra que la que ellos dicen venerar². Sus textos « saben », pues, de un pasado - en este caso africano - que ellos mismos no recuerdan sino muy vagamente. Es probable que al archivar tales retazos de una memoria ya bastante oscura, la comunidad desee preservar, por motivos identitarios, un mínimo de contacto con su propia historia. Este pequeño ejemplo demuestra que si la tradición escrita conserva, en sus archivos, las voces del pasado, la tradición oral - « escritura » apoyada en la memoria colectiva - también es capaz, dentro de ciertos límites, de hacerlo.

Lectura arqueológica

Pese a la naturaleza efímera de sus *performances*, la tradición oral constituye, en rigor, un sistema multitemporal. En los discursos que emanan de ella se superponen o se mezclan diferentes estratos que remiten, de una manera u otra, a fases sucesivas de la transformación del universo discursivo de una comunidad. Si se ha insistido mucho, y no sin razón, en la necesidad de explicar el sentido de un texto oral a partir de las condiciones de su *performance*, a partir del presente de la comunidad, cabe también admitir que una lectura « arqueológica » de sus diferentes estratos puede revelar elementos de sentido que pasarían desapercibidos en una lectura meramente sincrónica.

En los relatos quechuas del valle del Colca (Arequipa) que reunieron Carmen Escalante y Ricardo Valderrama, la « estratificación » de la memoria colectiva queda patente. De por sí, en quechua, la narración mítica va acompañada obligatoriamente de la partícula reportativa *-s(i)*, que indica que

² Nótese que en la Cuba actual, los practicantes del *palo monte*, comunidad religiosa de tradición *kongo*, todavía rinden culto a *kalunga*.

el hablante no está sino repitiendo lo que « le contaron ». ¿Quiénes le contaron lo que va diciendo? No se trata, por lo común, de individuos particulares, sino de la « tradición », de un repertorio que remite a voces del pasado reciente o antiguo. Llama la atención, en los cuentos aludidos, que algunos narradores insistan en relacionar la « tradición » con la escritura. Hablando de cómo procedían los Incas para « fijar » su discurso, un narrador de Chivay relata lo siguiente :

Ellos enviaban las cartas desde el Cusco hasta Cajamarca, en hondas. Con un hondazo la piedra corría ardiendo. En esta piedra caminaban una letras inscritas. Cómo harían las letras en esas piedras. No era como ahora que escriben en papeles, ellos escribían en piedras. Entonces la piedra iba ardiendo, volando por lo alto. Uno hondeaba y la piedra caminaba por los aires adonde era destinada y ardiendo llegaba. Las letras de esta piedra leían (Escalante / Valderrama 1997 : 125).

Según este relato, pues, los Incas no sólo no carecían de letras, sino que las inscribían en un soporte particularmente sólido : la piedra. En tanto imagen de la memoria, esta « memoria de piedra » resulta muy expresiva. Es cierto que el narrador admite que esa - imaginaria - tecnología incaica ya se perdió : ni se recuerda, hoy en día, cómo los Incas hacían para grabar las letras en las piedras. Pero al aludirla, el narrador no deja de vincularse, de alguna manera, a esa « memoria de piedra ».

En muchos de estos relatos, la « memoria de piedra » existe realmente, aunque no exactamente en el sentido de los mensajes inscritos por los Incas en una piedra ardiendo. En buena medida, en efecto, la memoria colectiva andina parece apoyarse en las « piedras », particularmente en los *apus* o cerros sagrados. Visibles desde dondequiera, las formas de estas montañas suscitan el recuerdo de relatos quizás muy antiguos. Las historias vinculadas a la vida de los *apus* representan, sin

duda, el estrato más antiguo del universo narrativo de los comuneros actuales del valle del Colca.

En varios relatos se narran las peleas « homéricas » entre diferentes cerros. En el primero de ellos, « Los nevados Qurpuna y Wallka-Wallka » (ibid. : 33-35), la relación entre la configuración del paisaje y los sucesos narrados resulta particularmente clara. Por su altura y su ubicación, el cerro Wallka-Wallka le tapa el sol naciente a su rival Qurpuna. De ahí que según el mito, Qurpuna se decida a desafiar a Wallka-Wallka. El primer *round* le será, sin embargo, desfavorable. Herido por una piedra enorme lanzada por Wallka-Willka, Qurpuna llora sangre. Derrotado pero no vencido, le devuelve tres hondazos a Wallka-Willka. Según el narrador, esas « enormes y temibles piedras », que no lograron alcanzar al cerro mayor, se ven hasta ahora. También se pueden ver las otras piedras que Qurpuna, sin mayor suerte, hondeó en dirección a su contrincante. Todos estos sucesos se pueden « leer » directamente en la « memoria de piedra » del paisaje. Al finalizar su narración, el narrador explica que esas piedras hondeadas por Qurpuna se conocen hoy « con el nombre de las piedras del Inca ». Este relato alude, pues, a tres épocas : el presente del narrador-lector de la « memoria de piedra », el tiempo mítico de la batalla de los *apus* y, como en el medio, la época de los Incas. Éstos, sin embargo, no tienen papel alguno en la historia narrada. Podemos conjeturar, pues, que a la tradición posiblemente preinca de la guerra entre los cerros se sobrepuso, en la época incaica o aún más tarde, una tradición incaica - o de inspiración incaica - que el narrador, al dar la preferencia a la guerra entre *apus*, no transmitió a sus los antropólogos que grabaron su relato. Hay otros indicios para sugerir que los *apus* son las entidades más duraderas en el imaginario de las comunidades andinas, mucho más, por ejemplo, que los Incas. Es verosímil, pues, que « otro, antiguo », habla aquí a través de la voz del narrador actual.

Daré otro ejemplo de la presencia de « voces antiguas » en textos contemporáneos. En el área quechua, desde los años 1950, se han venido recogiendo numerosas versiones del llamado « mito de Inkarrí » (Ossio 1973). Los relatos correspondientes suelen empezar narrando las hazañas de Inca o Inkarrí, mítico fundador de la « civilización andina », para luego evocar su descabezamiento por un héroe intruso, Españarrí. Al final, los narradores evocan el probable o posible « retorno del Inca ».

El « mito de Inkarrí » no relata la historia de los Incas como los depositarios de la tradición oral se la dictaron a algunos de los primeros cronistas, pero « recuerda » una fe en los Incas que los narradores no parecen compartir del todo. Varias de las versiones de ese relato, en efecto, delatan sus dudas. « ¿Será que Dios autorizará », se preguntan a veces, « el retorno del Inca? » (Arguedas / Ortiz : 220-221). Al expresarse de esta manera, ellos dan a entender que están repitiendo « algo que se suele decir », un discurso antiguo, una tradición cuya vigencia no les parece del todo confirmada. Al sistema de tres tiempos (pasado mítico / presente histórico / futuro utópico) se sobrepone, en algunas versiones cusqueñas (Müller 1984), otro de tradición cristiana medieval (Gioachino da Fiore). En éste, la primera « edad » es la de Dios Padre, la segunda la de Dios Hijo, y la tercera la de Dios Espíritu Santo. El hipotético retorno del Inca llega a coincidir, de esta manera, con el día del Juicio que inaugura el « reino de los seres alados ». A partir de mi hipótesis de base, diría que el sistema temporal joaquinita (cristiano) constituye como el marco en el cual se mueven los narradores, mientras que el otro sistema, basado de hecho en la idea andina de sucesivas « revoluciones cósmico-sociales » (*pachakuti*), manifiesta la presencia, en el texto, de « voces más antiguas ».

Lectura arqueológica de un wayno

Quiero dedicar la tercera y última parte de esta exposición a una lectura « arqueológica » del canto quechua que

la encabeza : un *wayno* contemporáneo del departamento de Ayacucho que permite escuchar, a mi modo de ver, el eco de voces antiguas. Como otros *waynos*, éste se centra en las relaciones entre un yo - indeterminado en cuanto a su sexo - y sus padres. Tema concreto es la « orfandad » que padece ese yo al haber sido abandonado por sus padres. Si la orfandad es un tema recurrente en los *waynos* quechuas (cf. Montoya 1987 : 397-421), el abandono de un hijo por sus padres no suele formar parte, hasta dónde yo sé, del repertorio de situaciones aludidas por este tipo de canciones. Se trata, pues, de un hecho « inaudito » que necesita interpretarse adecuadamente. ¿Quiénes son esos padres ? ¿Qué circunstancias los incitaron a cometer semejante crueldad? ¿A quién representa el yo poético ? ¿Y las fieras?

Un primer elemento de respuesta se halla en las características del espacio donde sucedieron los hechos :

Waqllay qaqqa chaupipis / taytallay churillawarqa
En medio de aquel roquedal / mi padre me engendró
waqllay monte (urqu) chaupipis / mamallay wachallawarqa
En medio de aquel monte / mi madre me parió

La « letra » de los *waynos* se caracteriza, en general, por la repetición con variaciones de cada una o de sus frases sucesivas. La estructura sintáctica de la frase se repite sin modificación alguna, mientras que los nombres y los verbos son reemplazados por otros que cumplen, en la sintaxis fija de la frase, la misma función que los términos sustituidos. Entre los términos « originales » y los términos sustitutivos se observa, en el caso de nuestro *wayno*, una relación de complementaridad. *Tayta* ('padre') y *mama* ('madre') son las dos caras de la pareja paterna-materna ; *churi-* ('engendrar') y *wacha-* ('dar a luz') remiten a dos aspectos de la procreación ;

qaqa ('roca') y *munti* ('monte') aluden, ambos, a cierto tipo de espacio : la naturaleza salvaje e inhabitada.

En numerosos *waynos*, el mero hecho de encontrarse de viaje en otro pueblo se suele evocar como un « exilio » doloroso. La situación de una pareja expulsada del espacio habitado resulta, pues, particularmente trágica. Elíptico, el texto no explicita las circunstancias que la obligaron a abandonar el espacio « civilizado », el de la comunidad (*llaqta* : palabra ausente del texto). Lejos del espacio de los hombres, la pareja expone su retoño a la voracidad de los animales salvajes.

El « tigre » y el « león », representantes de la fauna del « roquedal » y el « monte », corresponden al *uturunqu* ('jaguar') y al *puma*, felinos característicos de la montaña y la selva. Según el famoso cronista quechua Guaman Poma, el *otorongo*, « tigre » del antiguo cuadrante incaico del Antisuyu (selva), forma parte de los « ferós animales que come gente » (Poma de Ayala 1980 : 269 [271]). El *puma*, según el mismo cronista (*ibid.* : 183 [185]), es uno de los animales salvajes que ocupará los espacios - transformados en desiertos - de quienes se atrevan a no cumplir con las « hordenanzas » de los Incas.

Burlando las expectativas del oyente, el « tigre » y el « león » del poema se niegan a devorar al huérfano abandonado por la pareja *tayta / mama*. Las propias fieras se encargan de explicar su actitud sorprendente : al niño abandonado le toca, todavía, « cumplir con su destino » y « pagar sus pecados ». ¿Por qué esas fieras se sirven de un léxico de procedencia española para pronunciar su sentencia ? Si bien no es rara la presencia, en los *waynos* y los cuentos quechuas, de palabras españolas que tienen un equivalente exacto en quechua, como es el caso del « tigre » (*uturunqu*) y del « león » (*puma*), a menudo los hispanismos delatan la interferencia del universo discursivo occidental.

Destino y *pecado*, precisamente, son conceptos sin antecedentes en la cultura andina prehispánica. Ambos, sin lugar a dudas, forman parte del discurso cristiano introducido

qaqa ('roca') y *munti* ('monte') aluden, ambos, a cierto tipo de espacio : la naturaleza salvaje e inhabitada.

En numerosos *waynos*, el mero hecho de encontrarse de viaje en otro pueblo se suele evocar como un « exilio » doloroso. La situación de una pareja expulsada del espacio habitado resulta, pues, particularmente trágica. Elíptico, el texto no explicita las circunstancias que la obligaron a abandonar el espacio « civilizado », el de la comunidad (*llaqta* : palabra ausente del texto). Lejos del espacio de los hombres, la pareja expone su retoño a la voracidad de los animales salvajes.

El « tigre » y el « león », representantes de la fauna del « roquedal » y el « monte », corresponden al *uturunqu* ('jaguar') y al *puma*, felinos característicos de la montaña y la selva. Según el famoso cronista quechua Guaman Poma, el *otorongo*, « tigre » del antiguo cuadrante incaico del Antisuyu (selva), forma parte de los « ferós animales que come gente » (Poma de Ayala 1980 : 269 [271]). El *puma*, según el mismo cronista (*ibid.* : 183 [185]), es uno de los animales salvajes que ocupará los espacios - transformados en desiertos - de quienes se atrevan a no cumplir con las « hordenanzas » de los Incas.

Burlando las expectativas del oyente, el « tigre » y el « león » del poema se niegan a devorar al huérfano abandonado por la pareja *tayta / mama*. Las propias fieras se encargan de explicar su actitud sorprendente : al niño abandonado le toca, todavía, « cumplir con su destino » y « pagar sus pecados ». ¿Por qué esas fieras se sirven de un léxico de procedencia española para pronunciar su sentencia ? Si bien no es rara la presencia, en los *waynos* y los cuentos quechuas, de palabras españolas que tienen un equivalente exacto en quechua, como es el caso del « tigre » (*uturunqu*) y del « león » (*puma*), a menudo los hispanismos delatan la interferencia del universo discursivo occidental.

Destino y *pecado*, precisamente, son conceptos sin antecedentes en la cultura andina prehispánica. Ambos, sin lugar a dudas, forman parte del discurso cristiano introducido

por los misioneros desde la conquista. *Pecado* remite obviamente al *pecado original*: ¿qué pecado concreto, en efecto, podría atribuirse al recién nacido abandonado por sus padres? En cuanto al *destino*, se trata de la trayectoria - imposible de conocer - que Dios le traza a cada uno de los hombres. El hecho de que las fieras dejen sobrevivir a este *pubri* (hispanismo para *waqcha*³: 'huérfano') podría hacer pensar, en un primer momento, en el motivo, muy común en el universo de los cuentos milagrosos de Europa y América, de la fiera que salva a un ser humano o que, en vez de devorarlo, lo deja en libertad. Aquí, sin embargo, la aparente moderación de las fieras oculta una actitud muy intransigente. La reacción del yo a sus palabras demuestra que éstas equivalen a una condena. Al parecer, cumplir con su destino es peor que morir: es vivir, fuera de la comunidad, en medio de un espacio absolutamente inhumano y hostil. Una perspectiva que el yo narrante evoca con enorme angustia y una pregunta: ¿qué les he hecho yo a mis padres para merecer todo esto?

Desde luego no se trata, en este *wayno*, de la narrativa de un suceso concreto, del abandono de un recién nacido por unos padres irresponsables y crueles. La situación evocada, en efecto, no ofrece ningún tipo de referencia a personas o hechos reales. El texto construye, más bien, el paradigma abstracto de una « situación » que no ofrece condiciones para la reproducción de la sociedad humana.

Ahora, ¿a quién le está hablando el yo poético? ¿A quién le expone su angustia? El narratario (la instancia a la cual se dirige el texto) no tiene nombre ni presencia tangible en

³ Arguedas y Ortiz (1973 : 235) dan una definición de *waqcha* que contribuye a explicar la situación de los protagonistas de nuestro *wayno*: « La condición humana plena está determinada por la posesión de la tierra. Comunero que pierde la tierra sufre una mutilación, deja de ser hombre cabal; cae en la indignación y humillación; se convierte en *wakcha* ».

el texto. Todo concurre a pensar que se trata de « nadie » o, para decirlo de otra manera, de un « Dios » remoto e inalcanzable, algo semejante a la divinidad que invocan las plegarias supuestamente incaicas que transcribió Cristóbal de Molina (1916) al comienzo de la época colonial. No se trata del « Dios » de los misioneros cristianos. De todas maneras, al no mostrarse dispuesto o capaz de acogerse a la fe cristiana - la única que le permitiría aceptar y asumir su « destino » y su « pecado » - el yo no habla « en cristiano ». Si se dirige a ese « Dios » lejano, ausente y quizás inexistente, es porque su soledad absoluta no le ofrece ninguna alternativa.

¿Quién, en los Andes centrales, puede haber formulado - o formulado por primera vez - una visión tan radicalmente desesperanzada del mundo? Si la difícil situación vivida por quienes entonan este wayno - los comuneros de una aldea de la provincia de Lucanas (Ayacucho) - no da lugar, para decir poco, a grandes esperanzas, los *waynos* locales no suelen ir tan lejos en la expresión de la soledad del individuo. De hecho, el discurso del yo poético que se expresa en este texto parece referirse a un momento de ruptura absoluta y traumática. Quiero aventurar, pues, la hipótesis de que en el poema discutido está hablando « otro, antiguo »: alguien que experimentó el derrumbe radical de su sociedad, la expulsión de su mundo ancestral, la pérdida de la fe en sus dioses ; más concretamente, alguien que sufrió la intrusión de los europeos y la consecutiva desestructuración del mundo andino. En este contexto, el discurso de las fieras representa el implacable mensaje difundido por los misioneros católicos, encargados de obtener la sumisión ideológica de los nativos. Lejos de recibirlo como una consolación, el yo que se expresa en este *wayno* lo presenta como una condena - y lo rechaza.

De ser cierta la hipótesis que estoy planteando, estaríamos escuchando aquí el eco de una voz del siglo XVI. Conste, para evitar malentendidos, que no estoy sugiriendo que este *wayno*, tal como se canta actualmente, sea del siglo XVI,

sino tan sólo que la visión del mundo que transmite habrá sido formulada, por primera vez, bajo la impresión de la conquista. Visión que la comunidad, al « autorizar » su reproducción o su recreación, parece seguir considerando vigente.

Conclusiones

Aunque resulte bastante hipotético lo que acabo de exponer, me parece evidente que la tradición oral, contrariamente a lo que se suele suponer, es capaz, por lo menos en ciertas situaciones, de conservar y de recrear discursos antiguos ; discursos que no se explican del todo a partir del presente de la comunidad. Lo que sugieren los casos aludidos es que la memoria colectiva, si no conserva el recuerdo de sucesos precisos ni, tampoco, las maneras de hablar de un pasado lejano, « se acuerda » de maneras de pensar que no son necesariamente de su tiempo.

Desde luego, la presencia de ecos de « voces antiguas » forma parte de cualquier tradición. La tradición vive, en efecto, de la actualización de lo que se dijo en algún momento anterior. Por eso mismo, en varias culturas, « tradición » es sinónimo de « palabra antigua » o « palabra de los antiguos ». En una tradición caracterizada por la continuidad, la palabra antigua es la enunciación de los fundamentos ideológicos en los cuales se basa la vida de la comunidad actual. En los casos aludidos, la tradición conserva o recrea esa palabra antigua, pero manifiesta, de una manera u otra, la distancia que existe entre ella y el discurso del presente. « Citada » pero no asumida en su totalidad, la palabra antigua ya no parece poder ofrecer pautas ideológicas incuestionables.

Estamos aquí, no hay que olvidarlo, ante tradiciones caracterizadas no por su continuidad, sino por sus rupturas. Sus portadores, unas comunidades « escarmentadas » por la historia vivida, no ignoran que el tiempo - la historia - tiende a debilitar, aunque no a borrar del todo, la vigencia de las voces antiguas. Una frase como la que inaugura esta exposición - « es

como si otro, antiguo, cantase en nosotros, a través de nosotros » - puede entenderse, entonces, como una manera de expresar una toma de conciencia respecto a las rupturas que el tiempo - una historia injusta y adversa - ha venido introduciendo en la vida de la comunidad.

Bibliografía

- Arguedas, José María y Ortiz Rescaniere, Alejandro, « Tres versiones del mito de Inkarrí », en Ossio 1973 : 217-236
- Escalante, Carmen y Valderrama, Ricardo, 1997. **La doncella sacrificada - Mitos del valle del Colca**, edición bilingüe quechua y castellano, prólogo de M. Lienhard, Arequipa, Universidad de San Agustín; Lima, Instituto francés de estudios andinos.
- Gomes, Núbia Pereira de Magalhães e Pereira, Edimilson de Almeida, 1988. **Negras raízes mineiras : os Arturos**, Juiz de Fora, Ministério da Cultura, Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Jakobson, Roman, 1984. **Une vie dans le langage - Autoportrait d'un savant**, Paris, Minuit.
- Lienhard, Martín, « La cosmología poética en los waynos quechuas actuales », **Revista de crítica literaria latinoamericana**, año XIX, no. 37, Lima, 1er. semestre de 1993, 87-103
- Lienhard, Martin, 1998. **O mar e o mato - Histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe)**, Salvador da Bahia, CEAO-UFBA,
- Molina, Cristóbal de, 1916. **Relación de las fábulas y ritos de los Incas** (1575), edición de H. H. Urteaga y C. A. Romero, Lima, San Martí
- Montoya, Rodrigo, Edwin y Luis, 1987. **La sangre de los cerros / Urqkunapa yawarnin**, Lima, CEPES.
- Müller, Thomas, « Mito de Inkarrí-Qollari », en **Allpanchis** (Cusco), no. 23, año XIV, vol. XX, 125-143

Ossio, Juan M. (ed.), 1973. **Ideología mesiánica del mundo andino**, Lima, Ignacio Prado Pastor.

Poma de Ayala, Felipe Guaman, 1980. **La primera nueva crónica y buen gobierno**, ed. crítica de Rolena Adorno y John Murra, México, Siglo XXI, 3 vols.

