

# Poéticas andinas: Willanakuy willanakuy kasqan, Cuento es cuento

---

Gonzalo Espino Relucé<sup>1</sup>

Contacto:

gespino@unmsm.edu.pe

---

<sup>1</sup>Inicialmente esta comunicación fue la conferencia de cierre en el **3º Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís**, organizado por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y el Grupo de Trabalho (GT) de Literatura Oral e Popular de la ANPOLL - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, Porto Alegre (RS), 16 a 19 de setembro de 2013; una segunda versión, fue leída en el **Ier Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad** organizado por la Escuela Nacional de Estudios Superiores (UNAM), Unidad Morelia, Michoacán, del 4 al 7 de junio 2014. Expreso mi gratitud, a las conversaciones y sugerencias de Dante Gonzalez y Mauro Mamani.

Moche, poeta y crítico literario, doctor por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde ejerce la docencia. Investigador adscrito al Instituto de Investigaciones Humanística (IIH) de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Ha publicado La literatura oral o la literatura de tradición oral [2010], su poemario Quinto [2013] y recientemente Atupacha: Memoria y tradición en los andes [2014]. Actualmente es director de la Escuela de Literatura de Universidad de San Marcos y Presidente de la Sociedad Latinoamericana de Estudios sobre América Latina y el Caribe (SOLAR).

**PALABRAS CLAVE:** Poéticas andinas; estrategia discursiva; relatos; tradición oral; cosmovisión indígena.

**RESUMEN:** Este texto se ubica dentro de lo que se conoce como epistemologías del Sur. El enunciado básico que trabajaré será: las formas discursivas andinas están plegadas a la cosmovisión andina. La narración en los Andes está asociada a la manera como la gente concibe y vive su cotidianidad y la expresa como poética andina. La comprensión de esta supone cuatro aspectos mutuamente relacionados: (1) los relatos orales aparecen soldados a la comprensión del ser cultural andino; (2) la naturaleza distintiva del relato corresponde a la dimensión de un discurso que se justifica como ejercicio de la palabra; (3) las estrategias propias del relato andino quechua (aymara o en castellano andino) enmarcan la situación del relato (un tiempo narrativo –sqa– y una manera de validar lo que se dice –s ~ –si); (4) la palabra viene acompañada de un conjunto de lenguajes que hacen posible su realización. La voz no es posible si no va acompañada del cuerpo. En nuestro artículo apelaremos a relatos que actualmente se escuchan y que provienen de la lengua quechua, aymara y del castellano andino.

**KEYWORDS:** Andean poetics; discursive strategies; stories; oral tradition; Andean cosmovision.

**ABSTRACT:** This text relates to what is known as Southern epistemologies. The basic statement activated here is: Andean discursive forms are linked to the Andean cosmovision. This Andean narration is associated to the way people conceive and live their daily lives and express it as an Andean poetic. Its comprehension depends on four aspects mutually related: (1) the oral stories are linked to the Andean cultural being understanding; (2) the distinctive nature of the story corresponds to the dimension of a speech that justifies itself as a word exercise; (3) the particular strategies of Andean Quechua story –either in Aymara or in Andean Spanish– place the story situation (a narrative time –sqa– and a way to validate what is said –s ~ –si); (4) the word is accompanied by a set of languages that make its realization possible. The voice is not possible if it is not accompanied by the body. In the present paper, we will work on currently-heard stories produced in Quechua language, Aymara and Andean Spanish.

Me propongo indagar cómo perciben los narradores aquello que cuentan y si establecen diferencias entre lo que narran y lo que se vive, entre aquello que pertenece al plano del discurso y lo que corresponde a la vida, a la realidad. Si la reflexión en torno al mundo andino está en plena y renovada expansión, el debate sobre la naturaleza del discurso narrativo andino resulta un abordaje en pleno desarrollo. El acercamiento a los procesos culturales que congrega la tradición oral andina tiene en la etnopoética uno de los marcos para su estudio, por lo que estimo oportuno hacer un breve recuento empezando por los artículos que José María Arguedas publicara en *La Prensa* de Buenos Aires (1939-1942) y sus trabajos sobre los procesos de cambio en la comunidad que Ángel Rama recoge en *Hacia una cultura nacional indoamericana* [1977] y Sybila Arredondo en *Indios, señores y mestizos* [1978], recientemente agrupados en su *Obra antropológica* (Arguedas, 2012). A esto agrego el empeño puesto en la materia del discurso en trabajos como *De Adaneva a Inkarrí* [1973] de Alejandro Ortiz Rescaniere o la singularidad de la autobiografía de *Gregorio Condori Mamani* [1977] que recogieran Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez, publicaciones que coinciden con una relectura de la tradición a partir de conceptos como el de cultura popular que ofrece el marxismo de Antonio Gramsci; la de *Comentarios Reales* de Inca Garcilaso de la Vega y la difusión de *Nueva corónica y buen gobierno* de Guama Poma de Ayala en los años 70 del siglo pasado. Estas aproximaciones se enriquecieron con la discusión sobre los discursos andinos emprendida por Juan Carlos Godenzzi, *Tradición oral*

*andina y amazónica* [1999] y lo que se vive en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de manera especial, en el Seminario de *Tradición Oral y Culturas Peruanas*, que llegó a su tercera versión [2013] y cuyo referente es *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate* [2003]. De hecho, nos aproximamos acaso a una reflexión teórica andina que se estaría configurando en las tesis producidas entre 1990-2013 que expresan dicha tendencia; mencionaré algunas de grado: Manuel Larrú, *Territorio de la Palabra* [1995], Jorge Terán Morveli, *Lo “Misti” análisis e interpretación de dos narraciones orales acomaínas* [2000], Jair Pérez Brañez, *La huida mágica en el Valle del Mantaro* [2009], Tania Pariona, *El sujeto andino de poder en el testimonio de la partera Marcelina Núñez* [2011]; las de maestría: Pablo Landeo Muñoz, *Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna / Seres imaginarios del mundo andino* [2010] y *El tinkaywankay, discurso poético quechua en las comunidades campesinas del distrito de Circa (Abancay-Perú) de Washington Córdova Huamán*. Y, por cierto, las tesis doctorales: Gonzalo Espino Relucé, *Etnopoética quechua: textos y tradición oral quechua* [2007] y *El condenado: peregrinación y expiación entre dos mundos. Voz y memoria quechua en la configuración de la novela Los ríos profundos* de Odi Gonzales Jiménez. Estas coinciden con la malla curricular que se trabaja en la Escuela de Literatura de San Marcos: los cursos de Literaturas orales y étnicas del Perú, Lengua Quechua y de Literatura Quechua, así como el Seminario de Literatura Quechua y Taller de Tradición Oral.

PERTENENCIA: MEMORIA ANDINA

Todas las formas orales son dialógicas y nos recuerdan que corresponden a la memoria entre las culturas tradicionales. Se coparticipa de una manera singular de la comprensión del mundo, su concreción formal es dialógica y se halla en el recuerdo de todos los participantes de la comunidad. Todos saben en qué consiste la historia, nos pueden informar, pero son los sabios de la palabra los que narran con gusto. Las formas narrativas tradicionales se hacen en el tiempo, corresponden a un momento y su vigencia está garantizada por su eficacia en la colectividad y por ser materia del lenguaje: “La tradición es inseparable del lenguaje. La tradición es tradición lingüística y viceversa. De este modo, la tradición deja de ser algo muerto o reliquia del pasado, pues su esencia lingüística hace que se pueda transmitir y que interprete de un modo continuo a través del tiempo.” (Godenzzi, 1999, 275). La literatura de tradición oral no hace sino volver sobre la comunidad que participa en la continuidad del relato. Es decir, estos repertorios, se convierten, afortunadamente, en continuidad, precisamente porque se vuelven a narrar y el saber sugiere a su vez los contornos del relato. De esta manera el dominio del relato pertenece a la memoria que posee la colectividad y como tal aparece como acto continuo.

La última proposición recuerda que la tradición es parte de las prácticas sociales y que su realización resulta una comunidad que siempre supone uno y otro. Lo que se dice se comparte, entre el que escucha y el que habla se producen alternancias, se es parte de ese universo (goza, vive,

revive; inventa, testimonia, etc.). Entre el narrador y el oyente se establece una lógica que supone la activación de la tradición (Godenzzi, 1999, 273 ss.) en una coordenada que propone el ser cultural de ambos lados, el que cuenta (el relato) y el que escucha (el relato que conoce o que conocerá), asunto que se elide cuando se trata de otros contextos en que se fija el relato: “No hay modo, pues, de escaparnos del lenguaje ni de sus condiciones históricas de producción. Habitamos en medio del lenguaje y es dentro de él que interactuamos y comprendemos.” (Godenzzi, 1999, 275).

Volvamos sobre lo dicho: (1) todos conocen el relato, (2) todos pueden informar, y, (3) no todos pueden contar. La proposición que se desprende será: la relación que se establece en el acto de narrar es la de uno y otro, alguien que escucha y alguien que dice. No supone la autoridad vertical del que habla, en todos los casos la relación esboza transacciones respecto al relato toda vez que ambos son copartícipes, herederos y hacedores de su propia cultura. La posición de escucha que solemos imaginar como acto pasivo se convierte en un referente que “da” forma a lo que dice el otro y es que el narrador está siempre atento a su auditorio. Se narra con toda libertad, pero esta se ve condenada a lo que la colectividad maneja como consenso y a la capacidad del narrador para cautivar a su auditorio cuando (re)inventa o crea un relato contemporáneo. Son estos consensos narrativos los que estructuran la tradición oral y procura siempre su carácter dialógico. Bruce Mannhein recuerda que:

La clave para la estructura en los mitos andinos no es una ilusión mítica arquetípica que subyace a la actuación; más

bien la estructura es inmanente a las actuaciones mismas, al mismo tiempo como propiedades emergentes de actuaciones construidas en base al diálogo y componentes de campos discursivos más amplios. (Mannheim, 1999,73)

Los relatos se contextualizan y a la vez son discutidos por los participantes, por lo que se postula el *carácter dialógico* del relato andino – aun cuando Mannheim se refiera a los relatos del Sur.

En nuestras indagaciones recuerdo un relato de Cusco, en el que, a pesar de haber concitado el interés de los participantes, a pesar de la “autorización” que nos daba el “permiso” para “grabar” y el ser amigos de varios de los chicos, no llegábamos al cuento “Saqsayhuaman” (Espino, 2010: 98 ss.); solo con la llegada de “Cavernario”, joven líder, el relato empezaría a fluir y se convertiría en un acto coral donde los narradores se sucedían, se aclaraban y proponían situaciones a partir de lo que cada uno conocía y el diálogo participativo del relato se instaló en una suerte de ir y venir entre el que narraba y los que escuchábamos.

Con todo, me interesa hacer evidente que el relato es una práctica social. Y como tal supone un patrón cuya pertenencia -a un pueblo, a una cultura- permite su continuidad, se vuelve a narrar de generación en generación, con la ayuda de diversos tipos de soportes y se asocia al ser de la comunidad que le habla del pasado, de sus orígenes, de las formas cómo se relacionaban, de las cosas que solían celebrar, de sus sentimientos, de sus sueños de futuro, etc., que, en buena medida, se corresponde con el ahora de la memoria colectiva.

## ENUNCIADOS DE NARRATIVAS ORALES

El acto de narrar se asocia a la creación de un ambiente adecuado para el decir del relato. Su enunciado se contextualiza porque pertenece a la esfera de la vida cotidiana y generalmente tiene que ver con la reunión alrededor del *fogón*, que aquí la utilizo como metáfora. La caminata que hace el campesino, campesina, con su hijo o hija; la cercanía a un espacio sagrado o a referentes significativos para la comunidad (huacas, lagunas, límites de la comunidad, ocurrencia de un hecho histórico, etc.) o el descanso en la jornada o sitios como aquellos que tienen que ver con la noche y el encuentro de todos en el yantar (también, claro está, la inclemencia del tiempo que reúne a la familia en torno a otro tipo de actividades, como tejer), del hacer y hablar, “rimastin ruwastin” (hablando pero haciendo), que Gregorio Condori Mamani sabe describir mejor: “*Kaypitaqmi puskayushalla kaytu asi-yukuspa mana preocupacionniyoq, cuentestero kunaq cuentona uyarispa.* / Aquí seguíamos hilando entre risas y sin preocupaciones, escuchando los cuentos de los cuentasteros.” (Escalante-Valderrama, 1974, 53-54). Enunciado vigente: se narra haciendo o simplemente, se retoma la conversa y se cuenta.

Los giros que usualmente se utilizan convocan un tiempo distinto, se asocia al pasado y se diferencia del actual, del ahora. De esta suerte, un relato puede iniciar con un enunciado como: “*Huk ñawpa pachas*”, tal expresión se distingue porque inmediatamente contextualiza la narración en el tiempo y anuncia qué tipo de relato será el que se va a escuchar. No se contará un relato cercano sino distante, de los ancestros. La traslación literal sería “Un-

antiguo-tiempo-dice”, así la traducción sería “hace tiempo”, “hace mucho tiempo”, “En el tiempo antiguo”, mejor aún: “En el tiempo pasado dice”. En efecto, la expresión indica que lo que viene, lo que se va narrar pertenece al pasado y sugiere en relación al narrador que: (1) se trata de algo que escuchó o le contaron (si ampliamos el circuito, que leyó en la escuela o en algún impreso); (2) el hablante no asume lo que dice, no puede testificar, porque lo suyo es de oídas. En términos de discurso está marcado por un sufijo que indica la relación que establece el sujeto con lo que dice, se trata del validador quechua, *-s - -si (-sh - -shi)* (Cusihuamán, 1976, Cerrón-Palomino 1987), que cuando se traslada al español casi se pierde. El hablante hace evidente su condición de narrador a partir de esta señal que se traduce como “dice que”.

Es posible también hablar de la conciencia del narrador cuando cuenta una historia; Johnny Payne recuerda cómo Teodora Paliza (69 años), su narradora quechuahablante cusqueña, distinguía entre lo que cuenta y lo que se dice de cotidiano:

Teodora Paliza, por ejemplo, empieza todos sus relatos de la misma manera:

Huk correo kasqa

Huk reysi kasqa

Huk señoras kasqa

El oyente, al escuchar estas palabras, se da cuenta que el habla común y diaria va ser temporariamente embellecido por una dicción más especializada. (Payne, 1984, XV)

El relato mismo revela su estatus. Así ocurre con Marcelino Villalta Solano (Norte Potosí, diciembre 1992) en “*Atuqwan kudurkuwan janapaqpachapi*” relato que escucha Lucy Jemio (2011,4, 62-66): “*Unaymantaña kay willaykuna kan. Atoqwan kudurwan rimaq kanku nin*” (62), que traduce como “Este cuento viene desde tiempos muy antiguos. Dice que el zorro y el cóndor hablaban”. En los siguientes enunciados se podrá apreciar el tratamiento del tiempo que será distante, un tiempo remoto en que los animales hablaban y eran gente como nosotros:

(1) Juc mancamusgej atoctash;

Un zorro que todo lo sabe, dice (Vienrich, 1905, 98,99)

(2) Anteschá kay pacha paqarimuypi riki Diosninchis karan riki sabio, yuyaysapa, Jesucristo. Hinaspa judiokuna riki: Antiguamente, al amanecer del mundo, Dios era un sabio, alguien muy astuto, Jesucristo. Entonces, los judíos estaban resentidos con él: (Itier, 2007, 134-139).

(3) Nayrax kuntur mallkux tiwularuw satayna:

–Machaq mara katuqir sarañäni. –sasa.

En el tiempo antiguo el cóndor le dijo al zorro:

–Vamos a esperar el año nuevo. (Jemio, 2011-2, 59-60).

(5) Karu, karu qipa watapis llaqta llakisqalla-

ña qiparusqa, wasipunkukunapas wichqasqakama.  
Hace mucho mucho tiempo en el pueblo triste todo no-  
más era, las casas andaban cerrada. (Ansión-Zseninki, 1982)

La gramática de estos enunciados no será exclusiva de los andinos. En los 70, Manuel García-Renduelas SJ al trabajar los relatos orales de los awajún advirtió la clave de un enunciado básico sobre el que se configuran los relatos ancestrales, la expresión “*Duik múun*”, es decir, en los tiempos antiguos, y nos recordaba la condición vital del relato, “no el mito ‘narrado’ sino el mito ‘vivido’ en la conciencia colectiva de un pueblo y expresado simbólicamente.” (Chuma-García, 1979, 7)

#### CONFLUENCIA DE LENGUAJES

Corresponde recordar que los actos de habla que acompañan la narración oral van acompañados de un conjunto de lenguajes que hacen posible su realización. Esto lo convierte en evento único pues la relación que establece el narrador con su(s) oyente(s) es exactamente la que este le sugiere, por lo que resulta, inevitablemente, irrepetible. El contrato tácito que acompaña a la palabra en su realización demanda eficacia no solo de la autosuficiencia de la materia del lenguaje sino del cuerpo que acompaña al relato. No solo es la confluencia entre los que narran y los que escuchan, momento y espacio específico, sino también la confluencia de lenguajes que se suceden en el evento.

Si los participantes -oyentes- autorizan al (la) narrador(a), estas formas a

su vez se ven acompañadas de otros lenguajes. Pienso, por ejemplo, en los que escucharon(mos) a las “escasas” narradoras de la tradición oral andina como Carmen Taripha (quechua), Bertha Villanueva (aymara) (Ayala, 2010) o Nemesia Iparraguirre (moche) (Espino, 1993). Es decir, la experiencia vivida del relato no solo en la cadencia del texto sino en los movimientos del cuerpo, el lenguaje de los lenguajes. En el extenso trabajo de recopilación de relatos y canciones quechuas que el padre Jorge A. Lira escuchó, recogió y transcribió de la palabra quechua aparece la figura de un singular mujer: Carmen Taripha, a la que José María Arguedas le hace un homenaje en *Canto de Amor* [1956]; recuerda que la conoció en 1944, que sus padres “habían sido servidores de un tambo [a] donde los viajeros indios o mestizos” solían llegar y que en las noches, cantaban, hacían adivinanzas, competían en insultos o “contándose cuentos” y que murió a los 30 años de edad. Arguedas recuerda que fue preso “de tanto horror; las palabras y la mímica de Carmen me transmitieron y me dejaron impregnado del tema nefasto del cuento, por días y días”, se refiere al “Cicuaneco negociante en harinas”, del que desprende una de las formas de impacto de la narradora, la de “una intérprete de la literatura que conmueva tanto”. Son los gestos, la imitación de los personajes, las imposturas de la voz, los desplazamientos en el espacio que convertían al relato en vívido. En *El Zorro de Arriba y el zorro de abajo* José María la vuelve a recordar esta vez con una descripción más precisa:

No hablaría así ese García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de Maranganí, Cuzco. Carmen le contaba al

cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y brama igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los Cien Años aunque en Cien años hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin. (Arguedas, 1983, V, 22.

El relato entonces, se vuelve palabra del cuerpo, del espacio y de la voz. Las palabras se juntan con otros lenguajes que vuelven sobre sí mismas. Carmen Taripha las vuelve forma.

TEJIDO TEXTUAL: EFICACIA DEL RELATO

Carmen Taripha cuenta un relato maravilloso de desamor, me refiero a “*Hanaq pachaman wichaq wayna*” que Jaime Pantigozo traduce como “El

joven que subió al cielo” (Lira, 1990, 1-7) que inicia con este enunciado que define la singularidad del relato y, al mismo tiempo, la condicional del mismo: “*Huq ch’ulla churillayuyq runas kasqa, warmi, qhari. Hinas chay, huq kharupi sumaq papata tarpusqa, chaypiqsi sumaqta papaqa wiñasqa*”. El relato narra la historia de un joven campesino que logra, en su tercer intento, capturar a una estrella ladrona de los sembríos de su ayllu y la convierte en su pareja; pasado un tiempo, la joven consigue escapar y subir al pueblo de arriba, el cielo (*hanan pacha*). Él, que la ama, vive una triste y profunda soledad, la busca sin resultados; el cóndor aparece como su ayudante, lo lleva al *hanan pacha* en sacrificado vuelo. Llega, la joven lo reconoce, pero lo esconde; luego de un año, la joven estrella se olvida de él, por lo que el mozo enamorado decide retornar. La voz de Taripha hace un giro en el relato, se introduce en el texto para comentar que el joven decide vivir solo y dice:

Hinasyá kawsakuq, sunqunpi ñakakuspa:  
 ‘Kaychá chay warmi munaq sunquy. Imayman-  
 ta muchuspa purimuni. Hinayá waqasaq...’- nispa.  
 Y así vivió, con esa agonía del corazón. ‘He aquí  
 este corazón que amó tanto a una mujer. He va-  
 gado sufriendo todos los dolores. Y he de entre-  
 garme ahora al llanto. (Lira, 1990, 7. Énfasis mío)

La narradora vuelve sobre la singularidad del relato, ella concluye la historia de un hombre que vive en la agonía de su corazón, “*sunqunpi*

*ñakakuspa*”, un *runa*, una persona, que casi semeja la figura de un condenado: aparece como un hombre solo, casi negando un principio básico de la realización de la comunidad, la constitución de la pareja. Al tiempo que deja expreso los sentimientos, en la metáfora del corazón y, otra vez, volvemos a los rasgos que están en la estructura del relato, el validador (*-s*, *-sh*) y, por otro lado, el manejo del tiempo narrativo (*-sqa*).

Esto último nuevamente nos lleva a detenernos un momento en ambas estructuras del lenguaje quechua –extensivo al aymara y al castellano andino. Cada una de estas modalidades de tiempo están refrendadas en el discurso quechua por sufijos específicos, son estas formas las que configuran la gramática de un relato tradicional. De un lado, comprender cómo en las lenguas andinas aparece la relación entre enunciado y sujeto del enunciado. Este, por lo general, se comporta como declarativo respecto a lo que indica (puede comprometerse o no respecto de lo que dice o transmitir incertidumbre). La del relato será un sujeto que enuncia, que no se compromete con lo que expresa y aparece indicado por la presencia del sufijo validador *-s* –*si* (*-sh* – *-shi*; en aymara *-sa-*), que, como afirma Cusihuamán (1976, 242) “aparece con mayor frecuencia en los relatos orales que en el habla común”. Partícula que se asocia al tiempo narrativo marcado por *-sqa* (*-wa*, para el aymara), cuya noción puede ser asumida como un hecho habitual, como asunto que no concluye o una situación que da la sensación de que aún no culmina. Estas marcas han sido estudiadas por Cusihuamán (1976), Rodolfo Cerrón-Palomino (1987, 1994), Juan Carlos Godenzzi y Janett Vengoa Zúñiga (1996), Gerald Taylor (2001), entre otros, como “pasado narrati-

vo”, “mítico” o “pasado no-experimentado” (cf. Espino, 2007, 338-347).

No solo es una marca explícita sino también una forma en la que se establece la gramática andina del relato. En el caso de los relatos aymaras, Hardman advirtió que el hablante aymara suele estar presente en lo que dice, tal como lo describe Dedenbach-Salazar (1999, 196): “categorías de conocimiento personal, marcado por el sufijo oracional *-wa*; conocimiento por la lengua, marcado por el tiempo remoto del verbo *sa-*, ‘decir’, juntamente con *-wa*; y el conocimiento indirecto marcado por el tiempo remoto lejano o de reconocimiento indirecto personal”. Ella trabajará con tres relatos, en especial con *Tiwala* y *Qamari* (contado por Gervasio Moya, aymara, 60 años) en los que observa cómo el narrador da señales en la estructura de la lengua respecto de lo que narra. En su exploración explica cómo los narradores en la materia del relato manejan el tiempo, aunque este tiempo siempre aluda al pasado remoto, puede iniciar con una presencia que se actualiza. Existe, en líneas generales, una distinción respecto a lo que se narra, de allí la importancia de los marcadores de tiempo y del no “compromiso” del hablante con lo que fabula. Así dirá que el narrador del *Tiwala* “abre su cuento con el [tiempo] remoto cercano de conocimiento directo (línea 1), un tiempo que normalmente muestra que el hablante ha experimentado personalmente lo que narra. Pero inmediatamente, después cambia al tiempo simple (que en aymara incluye el presente y el pasado)” (1999, 197):

1. *Jichhax, mä tiwulampi, mä wallatampiw parläna.*

Ahora, una zorra y una huallata conversaban.

2. *Qarpa patanakana ukham istu wallataxä;*

Encima de unas rocas así estaba la huallata

3. *qunurayasski wawanakxa.*

Estaba haciendo sentarse en una fila a sus hijos. (Denbach-Salazar, 1999, 201)

Y respecto a *Qamari*, el narrador “emplea el sistema de tiempo y muchos de una manera diferente. [...], emplea la forma *siw(a)*, ‘dice/dicen’, que indica información obtenida de otros” (:117). Cuestión que identifica como “recurso estilístico” y que puede suponer la “combinación de tiempos/modos”:

*Wallatax ukham sarnaqaskatän qutalakan, ukat wawanak anaqnaqaskatayna maysarw maysar, walltän wawanakapax sumanaw suma ch'ixinakaw siw, sumakapiniw siw,uka qamaqix qutalakxar sarxatchi.*

La gansa había estado por las orillas del lago, había estado llevando a sus crías de un lado a otros. Sus crías de la gansa eran lindas, lindas, grises, dice. Bien lindas siempre son dice. Entonces, el zorro le había encontrado por las orillas del lago. (Jemio, 1993, 121,123. Énfasis mío)

Señales que dan cuenta de la idea de continuidad. Las marcas del relato estarán diciendo cómo se va estructurando y aparece a lo largo de todo la

narración, tal como vimos al inicio; en el mismo sentido encontraremos también fórmulas de cierre, como ocurre con el Informe de Isiro: “An... *chaykamalla*” (An... sólo es hasta allí). (Morote Best, 1988, 58-61). No deja de ser revelador la forma en que concluye su relato don Ignacio Quispe (Isla del Sol, 100 años): “Ukhamaw”, es decir, “Así es el cuento” (Jemio, 2011, 1, 92).

#### EVOCACIÓN DEL NARRADOR

Esta última distinción nos lleva a indagar entre el evento del relato y el traslado a formatos fijos. Todo acto narrativo es una interpretación y se convierte en acontecimiento único. Va acompañado de señales paratextuales que configuran el texto y que, por lo general, no se editan. La eficacia del relato está garantizada por las marcas propias del discurso. Esto quiere decir que cuando el narrador vuelve sobre su repertorio también establece lo que el público reclama. Voy a recordar cómo se narra uno de los cuentos donde el cuy se burla del zorro. El narrador asume la postura de ambos personajes para hacer creíble lo que dice, por lo que decide incorporar esas señales al lector, al que escucha:

Así le mintió el cuy. Después, **haciéndose el zonzo**, le dijo:

–Creo que a ti sí te gusta la carne de gallina.

–A veces– le dijo el zorro, **también haciéndose el zonzo**.

–¿Por qué entonces no me desatas y te pone en mi lugar? Así

te casarás con una joven gorda y comerás carne de gallina.  
–Te haré el favor, compadre– le dijo el zorro. (Ayala, 1987,  
61. Énfasis mío)

El narrador se toma la licencia de recordarnos qué piensa cada uno de los personajes que participan en este diálogo, esto ya en la versión de Rufino Chuquimamani Valer. El cuy ha sido atrapado por sus fechorías, el zorro llega, le cuenta su “aventura”; la charla deja entrever la desconfianza que ambos se tienen, el tono resulta humorístico y los dos se comportan como sospechosos. “Así le mintió el cuy. Después, *haciéndose el zonzo*, le dijo:”, no le basta calificar la actitud del cuy y con esta misma teje la eficacia dialógica, una suerte de puesta en escena para convencer al zorro “haciéndose el zonzo”. Esta misma actitud tiene el zorro en relación al cuy. Lo ha escuchado, pero su actitud caricaturiza la propia situación: “–Creo que a ti sí te gusta la carne de gallina. / –A veces– le dijo el zorro, *también haciéndose el zonzo*.”

Gregorio Condori Mamani suele hacer incursiones en el texto, es decir, deja entrever la voz del que narra, sea como comentario, como afirmación, como suposición, como especulación:

*–Apoqa [Ausangate] aceptasqa. Chhayna puririmusqaku  
contento huk llamacha suegron qosqnapi cargachayoq. Se-  
guro cargaba hun'ta qolqe karan. Warmi qhari hina pu-  
rispa chayamusqaklu Qosqoman, lluy pureq hina sayk'usqa,  
ch'akimanta chayqa qharin nispa:*

–*Aqhata tomasuchis.*

El Apu [Ausangate] había aceptado. Así habían partido contentos, con carguita de una llama que le dio su suegro. **Seguro que la carga estaba llena de plata.** Caminando como marido y mujer, habían llegado al Cusco, como todos los caminantes, cansados y sedientos. Entonces, el marido había dicho:

–Tomaremos chicha. (Valderrama-Escalante, 1977, 54. Énfasis mío)

En la línea de comprensión de Condori Mamani, el Apu establece relaciones de reciprocidad con la familia, por eso, como narrador, aun cuando él no lo haya escuchado, siente el imperativo de agregar una inflexión que prolonga la presencia de la deidad en la letra, no solo una llama, sino hace que el Apu le ofrezca un elemento básico (dinero) para moverse en la ciudad (Cusco).

Estas, a su vez, dejan entrever los gestos y las resonancias de la forma como los lenguajes han ingresado al texto e insisten en el carácter dialógico del relato. César Itier (2007, 29-31) recoge en quechua “El fin de los gentiles según Agustín Thupa”, en la puna alta de la comunidad de Usi (Cusco):

–*Yasta timpunchis tukukapunqañan. Yayaq timpun kunanqa, huqmi timpu paqarimunqa. Qarwa ruphaymi llusqsimunqa. Manañan kawsasunñachu -nispa nishanku riki.*

–Ya está, nuestra época se va acabar. Ahora es la época de Dios Padre, pero otra época va empezar. Va a salir un calor dorado. Nuestra existencia se acaba –decían. (Itier, 2007, 30-31)

La expresión tal como hace Itier es transparente para el que escucha el relato en quechua. No ocurre lo mismo con el que lo escucha y lee castellano. Para el quechuahablante, para el bilingüe, que escucha/ lee/ quechua hay algo más, el enunciado interpela al investigador. No solo es “decían” sino que también “te das cuenta”, “ves” o más precisamente “¿entiendes?, dice”. Y es que la expresión *nishanku riki* supone (1) así le decía (en el pasado, mejor, *nispas*: “diciendo le decía, dice”), (2) el sujeto del enunciado puede ser identificado *-n-ku* como el que cuenta, el que sabe del pasado del que cuenta, y la forma inacabada de la misma marcada por *-ku*. Es decir, otra vez volvemos sobre las poéticas de la lengua, o la materia del lenguaje que hace a la cultura.

#### POÉTICAS DEL RELATO

Si, como vengo diciendo, el enunciado de un relato es siempre una práctica social que supone el horizonte de la memoria y la identidad, volvamos sobre el asunto sugerido al inicio: la pregunta si existe o no una reflexión sobre el relato y si podemos hablar de una poética del relato andino. En mi niñez y adolescencia, entre los braceros del valle Chicama escuché un relato

que después leí contado por Simón Robles, uno de los narradores de la narrativa contemporánea del Perú, que llevó a la letra Ciro Alegría en su novela *Los perros hambrientos* (1938), contador como él, casi ninguno:

–Que se llaman así, pue hay una historia, yesta es quiuna viejita tenía dos perros: el uno se llamaba Güeso y el otro Pellejo. Y jué quiun día la vieja salió e su casa con los perros, yentón llegó un ladrón y se metió bajo e la cama. Golvió la señora po la noche y se puso a acostarse. El ladrón taba calladito ay esperando quella se durmiera pa augala silencito sin que lo sintieran los perros y pescar las llaves diun cajón con plata. Y velay que la vieja al agacharse pa pescar la bacenica, le vio las patas ondel ladrón. Y como toda vieja es sabida, ésa también era. Yentón se puso a lamentarse como quien no quiere la cosa: “Yastoy muy vieja; ay, yastoy muy vieja y muy flaca; güeso y pellejo no más estoy”. Y repetía cada vez más juerte como admirada: “¡güeso y pellejo!, ¡güeso y pellejo!”. Yeneso, pue oyeron los perros y vinieron corriendo. Ella les hizo una señita y los perros se jueron control ladrón haciéndolo leña...Velay que puese ta jüeno questos se llamen tamién Güeso y Pellejo. (Alegría, [1938]1970, 28)

Si “La historia fue celebrada y los nombres, desde luego, aceptados”, si la novela deja entrever la aceptación del auditorio, al mismo tiempo desliza

también el contrapunto, un auditorio exigente; una de sus hijas, comenta “–Pero, ¿cómo pa que adivine la vieja lo quiba a pasar y les ponga así?” (1970, 29), a lo que Robles explica que, sí pues, se trata de la “casualidad” y que “Asiés en todo”. Pero el más riguroso de su público, su hijo, cuestiona la historia; “escuchemos”:

Y el Timoteo, arriesgando evidentemente el respeto lleno de medida debido al padre, argumentó:  
–Lo que es yo, digo que la vieja era muy diotra laya, po que no trancaba su puerta. Dinó, no bieran podido dentrar los perros cuando llamaba. Y sies que los perros estaban dentro y no veían ondel ladrón, eran unos perros po demás zonzos... (1970, 29)

Un comentario como este resulta aguafiesta, desconcierta porque vuelve sobre la lógica y la explicación, etc. “El encanto de la historia había quedado roto. Hasta en torno del fogón, donde la simplicidad es tan natural como masticar el trigo, la lógica se entromete para enrevesar y desencantar al hombre”. La respuesta la da nuestro narrador, la que define las poéticas andinas del relato, Simón Robles responde: **–Cuento es cuento.** (Alegría, 1970, 29. Énfasis mío).

Tal afirmación vuelve sobre un tópico que establece la diferencia entre lo que se narra y lo que ocurre en la vida, la distinción entre el discurso y la vida que aquí cobra relevancia. Esta respuesta que, como dije, la escuchamos

en el valle Chicama, aparece en otros contextos en los que recientemente me he visto involucrado. Don Mauro de la Cruz un narrador oral de mi pueblo, con quien en el verano de 2010 nos sentábamos a escuchar sus relatos, en una ocasión me contó un cuento maravilloso, de villanos, de raptos y diablos; mientras iba narrando, yo me quedé perplejo y asombrado más por la forma como él seguía el relato con eficacia discursiva. En ese contexto, el héroe tiene que cumplir su cometido, sube a un avión, llega y salva a la doncella. Yo, en medio del relato, dije “¿Qué va ser?” y don Mauro continuó hasta concluir el relato, al final, agradecido por el cuento, volví sobre lo ocurrido y le pregunté:

-Oiga don Mauro, ¿cómo que un avión?

Me mira, me examina, y me dice con paciencia extrema:

-Oiga Espino, ¿no ve? Cuento es cuento.

Volví nuevamente,

-¿Qué va a ser?

La inclusión de este tipo de elemento está asociada a la mayor eficacia del relato. Si existen demonios y diablos, ¿por qué el héroe no utilizaría un avión para llegar a salvar a la joven? No interesa si en esos lares existe un aeropuerto, lo que importa es la simbología y la pragmática que encierra el objeto elegido. De allí que cuento es cuento.

En otra ocasión, ya en el sur del Perú, en la altura de Paropata (Cusco) me senté a conversar con doña Francisca Vidal (38 años, Paropata-Canchis)

y Agripino Labra (32 años, Sicuani). Charlamos sobre zorros, por esos días andaba recogiendo historias de *atuq*; en la segunda conversa, me hablan de la importancia del zorro para comunidad, los abundantes cuentos que tienen sobre *atuq* y se me ocurre preguntar, ¿cómo es que el zorro, teniendo el poder que me indican, siempre pierde o muere? La conversación nuevamente nos llevó a las poéticas presentes en la memoria de la narradora, que aclara el profesor Agripino:

GE: Si el zorro tiene tanto poder, doña Francisca

FV. *chayqa poderninmi, riki. sinchipata kwentupa perdin,*  
*h'ampatullapis sipinya... hapullapis*

/En este caso tiene poder. El héroe solo pierde en el cuento,  
hasta el sapo le pega... fácil (suave)/

AL: *Cuento es cuento*. Pero la real situación, o sea que, pareciera que era mejor el zorro. Poray a los zorros lo pusieron de perdedor

Doña Francisca Vidal advierte y Agripino precisa: *Cuento es cuento*. Como se podrá apreciar, en todos los casos, hay certeza: una certeza que tiene que ver con el dominio del discurso y la diferencia que establecen entre el discurso y la vida. Si bien es cierto que el mito involucra la vida, la percepción final entre lo que se dice y lo que se percibe está asociada al universo andino. Los relatos apelan a un tiempo distante, arcaico y mítico, por lo que, el narrador, la narradora, hace siempre esa distinción. Y sabe que el relato acepta diversas

dimensiones, que estas pueden estar reñidas con lo aceptado en la realidad y al mismo tiempo, estas mismas pueden dar cuenta de la circunstancias en que se mueve. De allí que preguntas como la de Timoteo ponen en cuestión lo que se escucha, se vuelve sobre las ventajas de la duda y se alienta y afirma, al mismo tiempo, la continuidad del mito, la leyenda, el cuento, la tradición oral: *Willanakuy willanakuy kasqan*, Cuento es cuento o como dicen en los lares moches del Chicama, *Cuento es cuento, ¿di?*

#### CONCLUSIONES

Toda la narrativa de tradición oral andina la entendemos como una práctica social que traduce la memoria colectiva. Estas narrativas afortunadamente vuelven al presente como repositorios del pasado, como saber-poder, como en los mismos contornos del relato. Cuando los(las) narradores(as) cuentan, diferencian entre lo que narran –con las vivencias que provoca- y lo que se vive. En el acto de narrar, casi siempre se indica que lo que viene, lo que se va a narrar es en el ahora. Es en este tiempo que se inicia la nueva travesía por aquello que el pasado nos ha legado como invención o como parte de nuestra historia o como contingencia del presente.

La posición de escucha que solemos imaginar como acto pasivo se convierte en referente que da forma a lo que dice el otro y es que el narrador está siempre atento a su auditorio. En efecto, se narra con toda libertad, pero esta se ve condenada a lo que la colectividad maneja como consenso. Es sobre los consensos narrativos que se narra en la tradición oral. Esto le

da consistencia al relato, y procura siempre su carácter dialógico. La relación entre narrador y oyente supone transacciones respecto al relato toda vez que ambos son copartícipes de su propia cultura, son herederos y hacedores de su propia cultura.

La naturaleza, la estructura del lenguaje, se procura autosuficiente para dar cuenta del relato. No solo es una marca explícita sino también una forma en la que se establece una gramática andina del relato (en quechua, aymara o castellano andino). Todo acto narrativo es una interpretación y se convierte en acontecimiento único. La eficacia del relato está garantizada por las marcas propias del discurso. Esto quiere decir que cuando el narrador vuelve sobre sus relatos también establece lo que el público reclama. Su voz deja entrever la presencia del que narra, sea como comentario, como afirmación, como suposición, como especulación etc.

Un relato siempre será uno-otro, lo que provoca la conversa. El enunciado no es vertical, deja entrever los gestos y las resonancias de la forma como los lenguajes han ingresado al texto e insisten en el carácter dialógico. El narrador, la narradora, apela a un tiempo distante, arcaico o mítico. Sabe que el relato acepta diversas dimensiones, que estas pueden estar reñidas con lo aceptado en la realidad y, al mismo tiempo, estas mismas pueden dar cuenta de la circunstancias en que se mueve. En lo que finalmente será la continuidad de la conversa: *Willlanakuy willanakuy kasqan, Cuento es cuento.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alegría, Ciro. *Los perros hambrientos*. Lima: Ed. Varona, 1970. [1938]
- Ansión, Juan; Szemiński, Jan. “Dioses y hombres de Huamanga”. In: *Allpanchis phuringa*, nº 19, Instituto de Pastoral Andina, Cusco 1982; 187-233.
- Arguedas, José María. *Obra antropológica*. Lima: Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas/ Ed. Horizonte, 2012, t. I.
- \_\_\_\_\_. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Obras completas. Lima: Editorial Horizonte, t. V, 1983.
- Ayala, José Luis. *Cosmovisión y narrativa andina*. II Festival del Libro Puneño. Lima: CORPUNO/ Ed. Universo, 1987, t. III.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo. *Lingüística Andina*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1987.
- Chuma Lucía, Aurelio; Manuel García-Rendueles, S.J. *Duik múun. Universo mítico de los aguarunas*. Xilografía aguaruna. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979, 2 t.
- Cusihuamán, Antonio. *Gramática Quechua Cuzco –Collao*. Lima: Ministerio de Educación/ IEP Instituto de Estudios Peruano, 1976.
- Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine. “Jichhaxa sikuyay pikt’itasma, kayñarak pikt’itasma... Un aporte al análisis textual aymara”. In: Godenzzi, Juan Carlos (comp.). *Tradición oral andina y amazónica*. Cusco: CBC Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1999; 187-228.

Espino Relucé, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*.  
Lima: Pakarina Ediciones, 2010.

\_\_\_\_\_. *Etnopoética quechua*. Textos y tradición oral quechua. Lima:  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Escuela de Post Grado  
(Tesis de doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana).

\_\_\_\_\_. *Tradición oral, culturas peruanas* Compilación de Lima: Fon-  
do Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Facultad de  
Letras 450 aniversario, 2003. <[http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/literatura/trad\\_oral/contenido.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/literatura/trad_oral/contenido.htm)>. Aceso en 07 de junio de  
2015.

\_\_\_\_\_. (Comp.) *Tras las huellas de la memoria*. Tradición oral del  
Norte Peruano. Ascope, Roma, Casa Grande y Sausal. Lima: Instituto  
Nacional de Cultura INC, Organización de Estados Iberoamericanos  
para la Educación, la Ciencia y la Cultura OEI, 1993.

Godenzzi Alegre, Juan Carlos; Vengoa Zúñiga, Janett. *Runasimimanta yu-  
yaychakusun*. Manual de lingüística quechua para bilingües. Cusco: Cen-  
tro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1996.

Godenzzi, Juan Carlos. (Comp.). *Tradición oral andina y amazónica*. Méto-  
dos de análisis e interpretación de textos. Cusco: CBC Centro de Estu-  
dios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1999.

\_\_\_\_\_. “Tradición oral andina: Problemas metodológicos del análisis  
del discurso”. In: Godenzzi, Juan Carlos (Comp.). *Tradición oral andina  
y amazónica*. Cusco: CBC Centro de Estudios Regionales Andinos Bar-  
tolomé de Las Casas, 1999, 273-289.

- Itier, César. *El hijo del oso. La literatura oral quechua del quechua de la región del Cuzco*. Lima: IFEA Instituto de Estudios Andinos/ IEP Instituto de Estudios Peruanos/ Fondo Ed. PUCP/ Fondo Ed. UNMSM, 2007.
- Jemio Gonzales, Lucy. *Literatura oral aymara*. Primer informe elaborado del proyecto de investigación: Carácter de la literatura oral boliviana. La Paz: Archivo Oral de la Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés.
- \_\_\_\_\_. *Mitos y cuentos de Norte Potosí*. La Paz: Archivo Oral de la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, 2011, t. 4.
- \_\_\_\_\_. *Mitos y cuentos de Pucarani*. La Paz: Archivo Oral de la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, 2011, t. 2.
- Lira, Jorge A. *Cuentos del Alto Urubamba*. Ed. bilingüe quechua-castellano. Cusco: Centro de estudios regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Canto de amor*. Recogido y traducido por Jorge A. Lira. Cusco, 1956.
- Mannhein, Bruce. "Hacia una mitografía andina". In: Godenzzi, Juan Carlos (Comp.). *Tradición oral andina y amazónica*. Cusco: CBC Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1999, 47-79.
- Morote Best, Efraín: "Informe de don Isidro (Isirro) Apasa Waman, de 35 años (edad estimada)"; *Aldeas Sumergidas*. Cultura popular y sociedad en los Andes. Introducción de Enrique Urbano. Cusco: Centro Bartolomé

- de las Casas 1988. (Biblioteca de la tradición oral andina, 9); 58-61.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro. *De Adaneva a Incarrí*. Una visión indígena del Perú. Lima: Retablo de Papel, 1973.
- Payne, Johnny. *Cuentos Cusqueños*. Cusco: Centro de Estudios Rurales andinos Bartolomé de Las Casas, 1984.
- Taylor, Gerald. *Introducción a la lengua general (quechua)*. Lima: IFEA, Lluvia Editores, 2001 (Huarochirí, t. 3).
- Valderrama Fernández, Ricardo; Escalante Gutiérrez, Carmen. *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Prefacio de Tom Zuidema. Cusco: CBC Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1977.
- Vienrich, Adolfo. 1905: *Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas* (Nunashimi chihuanhai). Bilingüe. Tarma: Imp. La Aurora de Tarma, 1905; CXXIV, 131 pp. [Seudónimo: Unos Parias; antes del título: Tarmap Pacha-Huaray; al final del prólogo: Pumacahua / Tarma, 27 de Octubre de 1905].

