

METÁFORAS QUECHUAS DE AMOR PRIMERO¹

ALEJANDRO ORTIZ RESCANIERE

Pontificia Universidad Católica del Perú

Los inicios amorosos entre los quechuas suelen darse en dos contextos: los pastoriles, asociados a la estación seca; y los de tiempos de lluvia y de carnaval. Los primeros son considerados salvajes; los segundos, bélicos. Aquellos transcurren, de preferencia, durante el pastoreo; estos, en unas fiestas y luchas rituales. Ambos tienen sus propias canciones y tonadas. Los unos emplean metáforas bélicas; los otros, imágenes del mundo silvestre. Estos lances, en especial, los pastoriles, son marginales y ajenos a la sociedad adulta.

Los cantos quechuas de amores bucólicos describen esas aventuras como silvestres: mi amante es un venado, una vicuña de altas punas, un árbol salvaje; nuestro refugio de amor, un collado solitario; el rapto se produce mediante medios extraños para la vida cotidiana y campesina: un barco, un avión.

A medida que el vínculo amoroso se afianza y se socializa, cambia el género de canción y aparecen otras metáforas, entre las que destaca *yana* (en los cantos y en el lenguaje coloquial): mi compañera(o) es *yana*. Es decir, negro, complemento (en el trabajo, en los sentimientos, en los disfrutes de la vida), subordinada(o) (en los sentimientos, socialmente), cooperante, ayudante. Ella (él) es negra(o), oscura, nocturna, con relación a un yo luminoso, diurno, diáfano. La sucesión del día y de la noche, el dominio del primero sobre el segundo representan el mundo actual.

1. Este texto es una nueva y ampliada versión de un comentario nuestro publicado con el título de “La metáfora de los amores salvajes en el *Canto kechwa* de José María Arguedas”, en la revista *Anthropologica*, PUPC, Lima, 1977.

El amor logrado pero que sufre una separación tiene unas canciones propias en las cuales se emplea las mismas metáforas de los amores primeros con una frecuente presencia de un ave silvestre, la paloma.

En los cuentos sobre amores extraordinarios figuran como personajes animales silvestres y temibles, monstruos también: el seductor, raptor y amante es un cóndor, una víbora. Se trata de un forastero, de alguien ajeno al pueblo de la seducida. El amante puede ser también mitad hombre, mitad lagarto o un muerto-viviente. Estos amores no son totales ni tienen futuro, transcurren en la intimidad del secreto y acaban cuando son descubiertos. Procuran un placer solo sexual u alimenticio. El medio bestia es sorprendido y es muerto por la gente del pueblo (es hervido, despedazado, disuelto por la luz). Entonces, la que fuera seducida se casa con un buen hombre.

En unos cuentos sobre amores primeros, el pretendiente es un enemigo de la familia de la amada. Él la invita a emprender juntos una vida salvaje o fundar un nuevo mundo. El pretendiente es pobre; ella, rica. Él está de paso; ella reside en el lugar. Al final, el amante se torna en un aliado y transformador del pueblo de ella. Algunas endechas de amor primerizo, retoman parte de esta caracterización.

Quisiera ilustrar algunas de esas y otras metáforas comentando unas endechas propias de los amores primeros. Tomaré los ejemplos del hermoso repertorio *Canto kechwá* de José María Arguedas (1938). En su mayor parte versan sobre los inicios amorosos pastoriles. Empezaré con la canción “¡Ay, flor morada...!”. Arguedas no indica el lugar donde la recogió. Pareciera ser apurimeña, pero transcrita en el quechua cuzqueño (una dama apurimeña, doña Basilia, me dijo conocer e incluso haber cantado “ese lamento de una muchacha que está enamorada de un desconocido que la hace sufrir”, pero la letra que recordaba es un tanto distinta). El texto quechua va acompañado de una versión libre y poética castellana de Arguedas:

Muradu sisaschallay

*Yank'achu kuyallark'ani
yank'achu wayllullark'ani
jtantar kichkachallay!
kay runapa churichallanta
kay runapa wawachallanta
jTantar kichkachallay!
jmuradu sisaschallay!*

¡Ay, flor morada...!

¡Por qué amé ese desconocido,
por qué le escogió mi corazón
no sabiendo ni el nombre de sus padres
ni el camino por donde vino
ni el día en que llegó!
¡Ay espinos del monte!
¡Ay flor morada!

*Jaikak'cha chayamurk'apas
jaikak'cha jamullark'apas
¡tantar kichkachallay!
Yank'achu kuyaykurk'ani
yank'achu waylluykurk'ani
¡Tantar kichkachallay!
¡muradu sisaschallay!*

Hubiera amado a la vicuña
que llora en la orilla de las lagunas
sobre las cumbres y en las lomadas.
Hubiera amado
¡Ay espinoso del monte!
¡Ay flor morada!
al venado que come la dulce yerba de los
cerros.

*Mas biencha kuyayman kark'a,
mas biencha waylluyman kark'a
¡tantar kichkachallay!
ork'opi wikuñitasta
k'asapi tarukitasta.
¡Tantar kichkachallay!*

La vicuña lloraría mis penas,
el venado me hubiera llevado
a la sombra de sus montes.
No estaría solo
¡Ay flor morada!
no tendría el corazón herido.
¡Ay flor morada de los campos!
¡ay espinoso de los montes!

La traducción de Arguedas es libre, pero no arbitraria. Acomoda las metáforas originales al gusto literario español; describe los sentimientos que le inspiran, a él, hombre de cultura quechua e hispana, los giros y matices, las virtualidades que el canto entraña. Pero, antes de continuar con este comentario, intentaré otra traducción, más literal, aunque claro está, sin la belleza del texto libre:

Muradu sisaschallay

*Yank'achu kuyallark'ani
yank'achu wayllullark'ani
¡tantar kichkachallay!
kay runapa churichallanta
kay runapa wawachallanta
¡Tantar kichkachallay!
¡muradu sisaschallay!*

*Jaikak'cha chayamurk'apas
jaikak'cha jamullark'apas
¡tantar kichkachallay!
Yank'achu kuyaykurk'ani
yank'achu waykurk'ani
¡Tantar kichkachallay!
¡muradu sisaschallay!*

¡Ay, mi flor morada!

¿Por qué sufrí de amor?
¿Por qué de él estuve prendada?
¡Ay, mi espinoso harapiento!
¡Tan solo hijo de hombre!
¡Tan solo criatura de hombre!
¡Ay, mi espinoso harapiento!
¡Ay, mi florcilla morada!

¿Cuándo llegará?
¿Cuándo vendrá?
¡Ay, mi espinoso harapiento!
¿Por qué aún sufro de amor?
¿Por qué aún lo deseo?
¡Ay, mi espinoso harapiento!
¡Ay, mi florcilla morada!

Mas biencha <i>kuyayman kark'a</i> ,	Mejor hubiese amado,
mas biencha <i>waylluyman kark'a</i>	Mejor hubiese querido,
<i>¡tantar kichkachallay!</i>	¡ay, mi dulce espino de jirones vestido!
<i>ork'opi wikuñitasta</i>	a la vicuña de la montaña,
<i>k'asapi tarukitasta.</i>	al venado de las alturas,
<i>¡Tantar kichkachallay!</i>	¡ay, mi pobre espino!

Es el lamento de una enamorada. Se queja de su amante y de su propio sentimiento. Pero no dice el motivo, solo sufre de amor por un muchacho. Hubiera preferido amar a una vicuña, a un venado de las alturas. Contiene dos estribillos que se expresan con variantes. En uno, ella dice que el amante es tan solo un hijo, una criatura del hombre. En el otro, es evocado como una flor morada, un mísero espino. Son exclamaciones dolidas y llenas de ternura por el amante.

Veamos la representación del amante del primer estribillo, “¡Tan sólo hijo de hombre!”, “¡Tan sólo criatura de hombre!”. Es lo que aproximadamente dice el texto quechua. Arguedas lo traduce por “no sabiendo ni el nombre de sus padres, ni el camino por donde vino”. El enamorado de las primeras aventuras es descrito en otros cantos y relatos como un extraño a la casa de una, un forastero del pueblo de una. Pues, en verdad, esas primeras aventuras transcurren fuera del alcance de los padres y de la sociedad. Son relaciones silvestres. El pretendiente solo es un muchacho sin nombre ni dirección conocida. El nombre y su dirección se conocerán después, si esos amores maduran y se socializan. Por eso, la traducción de Arguedas (“no sabiendo ni el nombre de sus padres, ni el camino por donde vino”) muestra el significado tácito de lo que dice literalmente el estribillo, “¡Tan solo hijo de hombre,... criatura de hombre!”.

En el canto dice que es hijo de hombre. En quechua se emplea las voces *runa*, *warmi*, para decir ‘hombre’, ‘mujer’. En el trato social, uno llama o designa como hombre o mujer a la persona del pueblo de uno y de la misma clase socio-cultural “india” o *runa*, *warmi*, que es casada y con hijos. En principio, uno de la clase “mestiza” no es hombre o mujer; tampoco un soltero ni un desconocido. Por extensión, tal vez por influencia del castellano y de la sociedad nacional, el término tiene un sentido genérico como en nuestras lenguas y cultura. Al parecer, el canto utiliza esta acepción segunda de *runa* y *warmi*: el amado es hijo de un cualquiera.

El amante es *hijo*. En quechua, el primer término, *churi*, es el empleado para referirse o designar al hijo desde el punto de vista del padre; el segundo, *wawa*, para el punto de vista de la madre. El primero

tiene un valor más bien solemne, de respeto y obediencia; el segundo es más íntimo y cariñoso. Si el hijo de un padre es mencionado como *wawa* es para manifestar afecto por ese niño. Cada una de las variantes del mismo estribillo emplea uno de estos términos, el de respeto y el de afecto, para decir que el amante es “Tan solo hijo.... criatura... de hombre”.

“Ay, espino del monte”. Así traduce Arguedas el estribillo *Tantar kichkachallay*. *Tantar* significa andrajoso, en harapos; con ese término se puede construir expresiones como “casa vetusta, ruinoso; ropa vieja”. *Kichka* significa, espino, espinoso. ¿Por qué establece Arguedas una equivalencia entre andrajo y monte? ¿Y por qué ese amado de padres desconocidos, que da dolor, es descrito literalmente como un “espino haraposo”? En el Cuzco y Andahuaylas, *tantar* (andrajoso...), es un calificativo negativo, pero también tiene una acepción de valor cariñoso, se puede llamar al enamorado “harapiento”, *tantar*. El antiguo héroe Huatyacuri, antes de ascender a la parte alta de este mundo, antes de encontrar mujer, de vencer a sus cuñados, a los del rico pueblo de arriba, era pobre, un andrajoso. Un mozo sin amiga conocida es un “andrajoso, un pordiosero”... de amor y de familia.

Que ese amante sea “espinoso” porque su amor hiere como la espina, es una acepción de la metáfora. Pero también es espinoso por otras razones: los espinos son propios del monte, pertenecen al *shapi* o diablillo, un enemigo del Hijo, el Dios actual y dominante (De la Torre 1986). El enamorado no reconocido por la sociedad, el de la aventura furtiva, es como un espino, salvaje y fascinante, como lo son las criaturas del *shapi*. La investigadora del quechua Marie-France Souffez nos decía que alguien que no tiene pareja estable, que vive solo, es considerado un piojoso, pues no tiene quien le despioje; y que los andinos establecen una analogía entre el piojoso y el espinoso: ambos duelen o están dolidos de amor, de un amor al margen de la sociedad. Un piojoso, un andrajoso, un espino del monte, es, quizá, un monstruo, un diablillo atractivo; pero también puede ser un dios naciente o un amante que se transformará y será resplandeciente con el matrimonio y la paternidad. Todo esto está sugerido en el verso ¡*Tantar kichkachallay!* Este calificativo va acompañado de unos sufijos diminutivos y de un posesivo de valores afectivos y tiernos. El amigo no es simplemente un harapiento espinoso; sino que también es dulce, entrañable, propio, pequeño, precioso.

Muradu sisaschallay es el otro estribillo y evocación que la amante hace de su enamorado. Arguedas lo traduce de manera literal: “Ay, flor morada” (dejando así de lado los mismos sufijos de afecto que acom-

pañan a “la pobre espina”). El término *muru* designa lo mezclado sin concierto. Son “las manchas blancas sobre fondo oscuro, o manchas negras o marrones sobre fondo blanco” (Cusihuamán 1976). La combinación “mora” indica una mezcla desordenada de colores. Por ejemplo, una espiga de maíz con granos de diferente color, sin una disposición. Ese término quechua es asociado al de *moro* y al *morado* en castellano. Una mixtura de colores es “mora”, cuando endemoniada, no cristiana; también, infiel, apasionada. Esa es la flor por la que sufre quien canta: una flor morada; el texto quechua emplea el hispanismo, *morado*; y esta flor, claro, es silvestre, no cultivada.

En lugar de esa dolorosa espina, “mejor hubiese amado... a la vicuña de la montaña, al venado de las alturas”. En las endechas de aventuras “moras”, el venado, la vicuña, representan al sufriente, al amado juvenil. Como el espio, son del monte, de las punas y se equivalen en la canción. Sin embargo, en la literatura y las valoraciones de los campesinos, notamos matices diferentes entre esos metafóricos amantes: los dos animalitos son montaraces pero codiciados para la caza; en cambio, el espio es doloroso y desvalido, del monte también, pero aborrecido por los pastores y solo sirven como forraje para las cabras; en ciertos relatos representan la infertilidad de la tierra, la pobreza. En la traducción de Arguedas, se dice en qué sentido sería mejor haber amado a esos animalitos: la vicuñita lloraría sus penas, el venado la “hubiera llevado, a la sombra de sus montes”. Tal vez, habrían sido mejores amantes, mas la pasión es ciega y gobierna a la sufriente.

En otra canción de amor primero, el que canta sugiere que su amor es como la hierba icho que él incendia. También sería una canción apurimeña. La acompaño con un esbozo de traducción literal:

Ischu kañask'ay

*Ork'opi ischu kañask'ay,
k'asapi ischu kañask'ay
jinallarak'chus rupachkan
jinallarak'chus raurachkan!*

*Jinalla raurariptink'a,
jinalla rupariptink'a
¡Warma wek'echaykiwan
challaykuy!
¡Warma wek'echaykiwan
tasnuykuy!*

El icho que he encendido

En la montaña he quemado icho
En el abra he prendido el icho
¡si estará aún ardiendo
si aún estará en llamas!

Si está en llamas,
si todavía arde,
¡Criatura, con tus lágrimas
hazlo!
¡Criatura, con tus lágrimas
salpícalo!

Arguedas comenta que esta endecha es de difícil traducción. Los cantos quechuas insinúan matices distintos al que canta y al que escucha. Uno puede captar unos sentidos particulares de acuerdo a su sensibilidad y experiencia. La dama apurimeña nos decía que trata de un muchacho que ha encendido la paja icho; pide a su amiga que mire cómo arde allá en las alturas; que vaya a apagarlo con sus lágrimas de niña. Que se lo pide porque se quieren. Arguedas presenta dos traducciones libres:

He prendido fuego...

He prendido fuego en la cumbre,
he incendiado el *ischu* en la cima de la montaña.
¡Anda pues!
Apaga el fuego con tus lágrimas,
llora sobre el *ischu* ardiendo.

Corre y mira la cima de la montaña
si ves fuego, si arde todavía el *ischu*,
corre a llorar sobre el incendio
¡Apaga el fuego con tus lágrimas!

El fuego que he prendido...

El fuego que he prendido
en la montaña,
el *ischu* que he incendiado
estará llameando
estará ardiendo.

Si llamea el fuego
si arde todavía la montaña
¡Anda pues!
apaga las llamas
con tus lágrimas,
con tus lágrimas de niño
llorando sobre el fuego.

Las dos traducciones de Arguedas difieren en cuanto al acomodo literario al castellano.

El canto solo precisa que un *yo* (por la labor, incendiar el pasto, se trata de un muchacho) ha prendido fuego a la paja icho de las alturas.

Y convoca a una criatura (no especifica el género, pero, por la actividad del él, sería una niña) para que vaya donde arde el icho, que con sus lágrimas puras apague el fuego. Lo demás está implícito, insinuado y dejado al entender de quien disfruta de la canción. En todo caso, las lecturas de Arguedas, en los años treinta, y la que me dio la señora apurimeña en los noventa, son similares.

El enamorado (porque eso es, según la informante doña Basilia y tal como lo sugiere Arguedas) ha encendido en las alturas la paja icho. ¿Con qué propósito lo ha hecho? ¿Por qué su amada ha de apagarlo con sus lágrimas? ¿Por qué esas lágrimas son puras como las de un niño? ¿Qué relación hay entre el icho en llamas y el corazón enamorado?

La paja icho es quemada en dos ocasiones, aparte, claro está, de las fortuitas: al final de la estación seca para que el humo atraiga las primeras lluvias que darán inicio a las faenas de siembra; además, las cenizas servirán de abono. También se quema el icho en el marco de las ceremonias del ganado. Al pasar unas motas encendidas de icho por los lomos de las reses, estas no tendrán enfermedades y se multiplicarán mejor. Ambas actividades son masculinas. La primera, la relacionada con la preparación de los campos para la siembra, es propia del hombre joven y con mujer o novia conocida; es una labor placentera asociada a la prosperidad y a la paz hogareña. La segunda, el fuego de icho en las fiestas del ganado, es cosa de zagales. Por el hecho de arder en la cumbre y no hacer referencia a una ceremonia, me parece que la canción trata del fuego previo a la siembra. Sea para el cultivo o la ganadería, dará frutos, es una promesa de paz y unión, de salud y de reproducción.

Ese buen incendio ha de ser apagado por la amiga. Sus lágrimas son como la lluvia que el incendio atrae y son, como las califica Arguedas, puras. En quechua hay dos tipos de lágrimas: *waqa*, que son de dolor, de emoción intensa, son propias de los adultos; y *wek'a* es el llanto del pequeño, son las lágrimas de los infantes, de los inocentes. En el canto, el joven incendiario pide que ella apague con sus lágrimas (*wek'a*) de criatura... puras.

El amor que sugiere este canto es, entonces, más maduro y logrado que el anterior ("¡Ay, mi flor morada!"). No hay conflicto ni vivo dolor, no hay espina que duela ni flor que arrebate; el fuego enamorado es prometedor y las lágrimas son tiernas y fértiles como la lluvia. Son el pasto ardiente y las lágrimas del cielo que preparan la tierra para el cultivo. No es esta, entonces, una endecha, una queja dolida, sino un canto de esperanza, que augura el fin de los amores silvestres, su transformación por el fuego del amante y la lluvia de la amada. Y como es

frecuente en los cantos quechuas, el sentido solo se esboza como los trazos de una pintura que el espectador completa, que la hace suya.

En el mismo cancionero, Arguedas presenta “Raki-Raki”. La versión castellana del autor es, en sus palabras, “una interpretación del tema y del símbolo, porque esos versos son casi intraducibles”. Y es que esta, como la canción anterior, emplea unas imágenes y metáforas que aluden y sugieren significados y sentimientos a la par que esquivan lo explícito. Es tal vez por este carácter que las traducciones de Arguedas de estas dos canciones son más libres que las otras de la colección. Acompaño “Raki-Raki” de una versión mía, más literal, y por lo mismo, más pobre e insípida que la de Arguedas, que presento luego:

Raki-Raki

*¡Ay waytachay wayta!
ñuchku tika wayta,
ñok'a ripuptiyk'a
pillas tikakusunki
pillas waytakusunki.*

*k'asapi raki-raki
kusiñachus kanki,
warma yanaytawan
rakiykwaspayki
tak'aykuwaspayki.*

*Janay k'ocha patucha
ama wak'amuychu,
k'apark'achask'aykim
sonk'oyta kirinchawan
yanayta yuyachiwan.*

Raki-Raki

¡Ay flor mía, mi flor
ñuchku, adorno, penacho!
cuando me marche
¿para quién florecerás?
¿adorno de quien serás?

Helecho de las cumbres
tu disfrutas
porque de mi niña amada
me he apartado
me he separado.

Patito de alta laguna
deja de llorar
no te lamente
pues hieres mi corazón
al recordar a mi amada.

Como afirma Arguedas, su versión castellana es una aproximación interpretativa:

Raki-Raki

¡Ay, mi flor *nuchku*, hermosa flor!
cuando me haya ido
quién te amará, para quién serás,
¡ay, para quién florecerás
cuando yo me vaya!

Raki-raki, yerba de las cumbres,
 una rama a este lado otra rama al otro cielo
 ¡partida yerba de las cumbres!
 Porque no puedes juntar tus brazos
 porque no puedes mirar un solo cielo
 de mi amada me has separado.
Raki-raki yerba mala ¡ya puedes reír!
 ya puedes reír yerba partida.
 Una rama a este lado otra rama al otro cielo,
 una sola yerba soy con mi amada
 una sola yerba soy como *raki-raki*,
 ella bajo otro cielo yo mirando otras estrellas
 ¡Ay, como partida yerba de las cumbres!

Patito de la alta laguna
 no llores ya patito,
 con la voz de mi amada estás cantando
 desde tu nido,
 me estás sangrando el corazón.

Nuchku (*Solanum Radicans* L.) es una planta herbácea, una solanácea, semiprostrada de ramas rastreras con flores pequeñas azul o violáceas². Las flores silvestres suelen estar relacionadas con los amores furtivos de los adolescentes; las flores de las plantas cultivadas sirven para expresar otros sentimientos y momentos de la vida. Muchas flores silvestres están presentes en los diferentes episodios de las aventuras amorosas. La flor de *Lima-lima* (“la habladora”) enmudece o hace hablar al tímido zagal. Hay flores cuya presencia anuncia la separación o la disputa de la pareja furtiva. Hay las flores de los juegos amorosos de las fiestas de Santiago; otras, de la siembra. Cada fiesta tiene sus flores. El mozo lleva en el sombrero, como un penacho, tal flor porque ahora tiene amiga; aquella se adorna con otro ramillete porque está sola.

En la canción “Raki-Raki” se emplean dos vocablos, o más bien, raíces: *wayta*, *t’ika*. Ambos quieren decir flor en general. Según la desinencia que se le agregue y frase, significará también adorno, penacho o ramillete de flores que se pone en el sombrero, ornamento de plumas, además de otros sentidos y valores. En esta endecha, la flor es la amada. Ella florecerá para otro, será adorno y penacho de otro sombrero, no del que ahora suspira por ella.

2. Véase Zegarra (2005). Puede verse también la tesis de David Sumarez Ramos (2006).

El *raki-raki* es un helecho común (*Dryopteris glandulosolanoso* C. Christ.). Cada planta es como un ramo de penachos cuyas pequeñas hojas lanceoladas brotan del pecíolo y apuntan a dos direcciones opuestas. Bajo cada una de sus hojas se encuentran las esporas; así, cuando estas se desprenden, se dispersan por lugares diferentes. En la segunda estrofa y de modo poético, Arguedas describe esta planta relacionando sus características naturales con la separación de los amantes. Nuestra informante, doña Basilia, nos dijo que cuando un enamorado la encuentra en su camino siente, a veces, cierto temor: “Como ese helecho, como sus ramas, como sus esporas, ¿nos iremos por lugares diferentes? ¿Se irá con otra? ¿Me irá con otro?”. Es una planta de mal agüero para el joven amante. En la versión de Arguedas, el helecho ha separado al suspirante de su amada y por eso la planta se regocija.

El helecho no solo anuncia o propicia las separaciones por su forma. El nombre mismo, *raki-raki*, evoca el alejamiento. *Raki* significa división, partición. También, distribuir, repartir; apartar unas personas de otras. La repetición de un término, como es el caso del helecho *raki-raki*, indica abundancia, multiplicidad; es, entonces, un helecho separador por excelencia. Estas propiedades del helecho son explicadas de modo poético en la segunda estrofa.

El canto habla del hecho de la *cumbre* (*k'asapi*). El término, o raíz, *k'asa*, indica o se desprenden de él, palabras y significados como rasgadura, hendidura, roer. *K'asapi*, es, más precisamente que cumbre, la hendidura de una montaña, de una colina. Es un lugar partido, dividido, donde prospera la planta de la dispersión. También es un sitio silvestre, marco de los amores primeros, pastoriles y salvajes en oposición al valle, a los campos labrados que son el paisaje propio de los amores maduros, de los matrimonios logrados.

En la tercera estrofa, el enamorado pide al pato de la alta laguna que no llore, pues lo hiere al hacerle recordar a su amada. El texto quechua emplea el término castellano, *patu*. Con lo cual, el que escucha podrá asociar el canto con el pato en general o con uno que se acomode mejor a sus sentimientos. El quechua distingue distintos tipos de palmípedos y utiliza el de pato, en castellano, para no precisar. Como en la flor del primer párrafo, solo puedo señalar algunas generalidades sobre las cualidades atribuidas a los patos silvestres.

Los andinos afirman que los patos silvestres viven en sociedad. Emigran en bandadas de laguna en laguna. Cada adulto tiene su pareja y están muy unidos. Son buenos padres y mejores madres. Así, la *wallata*, un ánsar de plumaje blanco en el abdomen y negro en el dorso (*Chloephaga melanoptera*), pasa toda su vida adulta con la misma pa-

reja. Si cazan al macho, la hembra se queda en el lugar hasta morir de inanición; si a la hembra, el macho se suicida estrellándose contra las rocas. En la provincia serrana de Huaral, en Lima, en las fiesta de la herranza, el ganado es descendido de las altas planicies y cumbres por los “capitanes” y los zagales. Al llegar a la aldea, los zagales danzan y gritan como los jóvenes patos (llamado *kiullo* o *quibio*) cuando cortejan a las hembras para encontrar a la compañera para toda la vida. De esta manera, el muchacho parece mostrar que corteja como el *kiullo* porque será como él, un fiel amante y esposo, que jamás se apartará de ella. Sobre un denominador común, el ser ejemplo de armonía familiar, cada especie de palmípedo andino, tiene entonces, unas cualidades particulares positivas.

En la última estrofa, el joven abandonado pide a un pato que cese de llorar porque su lamento le hace recordar a su amada. En la versión de Arguedas, el llanto del pato en su nido es la voz misma de la amada. El que sea desde su nido muestra bien el carácter femenino de la persona ausente: en la literatura, y puedo decir que también en la fantasía de los enamorados, la cortejada está en su casa y el pretendiente torna alrededor del nido. Por eso el pato que solloza en su nido debe ser hembra.

El lamento del ánsar hiere el corazón del amante solitario. Se traduce *sonqo* por ‘corazón’. *Sonqo* puede designar toda la interioridad de uno; es decir, también quiere decir ‘entrañas’. El abandonado escucha a través del ave la voz de su amada distante y le sangra el corazón, las entrañas, las profundidades de su cuerpo. Su dolor es vivo y profundo.

El tema del canto “Raki-Raki” es la separación. También, la soledad. En la época de las aventuras furtivas, la soledad es una situación y un sentimiento que se vive con intenso dolor. En la pasión, el enamorado ha perdido a sus padres, está lejos de su pueblo y la persona amada está ausente. Pues esos amores primeros transcurren al margen de la sociedad. Es el tema de otra endecha del cancionero de Arguedas, “Mana piynillayok”. El texto quechua va con una versión literal mía seguida de la traducción libre de Arguedas:

Mana piynillayok’ Sin nadie

*Sapay rikukuni
mana piynillayok’
puna wayta jina
llaki llantullayok’*

Solo me veo
sin nadie
como una flor de la puna
con mi triste sombra.

<i>Tek'o pinkulluypas</i>	Mi pingullo de nervios amarrado
<i>chakañas rikukun</i>	ronco lo escucho
<i>nunaypa kirinta</i>	(mi alma herida) de tanto que se lamenta
<i>k'apark'achask'ampi.</i>	(de tanto que grita) mi alma herida.

<i>Imatak' kausayniy</i>	¡Qué vida la mía!
<i>maytatak' ripusak'</i>	sin saber adónde ir
<i>maytak' tayta mamay</i>	sin padre ni madre
<i>jlliusi tukukapun!</i>	Así todo termina.

Sin nadie, sin nadie...

Qué solo me veo,
sin nadie sin nadie.
como flor de la puna,
mi sombra nomás tengo.
como flor de la puna.

Mi pingullo también está ronco,
con nervios de toro estaba apretado
¡pero tanto ha llorado
el dolor de mi alma!
Ahora está ronco.

¡Qué es, pues, esta vida!
Sin padre, sin madre,
sin pueblo donde ir.
¡Todo se ha acabado!
Como un ojo ciego
ya no sirvo.
Por gusto sigo en el mundo
como un ojo ciego.

El tiempo de los amores furtivos entraña una amenaza, la soledad. Emocionalmente el joven está lejos de sus padres y de su pueblo. La única compañía es la amada, que es como una flor o un animalito, también solitaria. En esas circunstancias, la pérdida de la pareja acarrea un profundo abandono: el mozo se queda solo, sin padres, pueblo, ni amada. El sentimiento es más vivo en el joven, pues la muchacha suele quedarse bajo la protección de los padres luego de un fracaso. Así lo dicen las endechas, también la observación de la vida juvenil. La muerte simbólica de los padres y la vida salvaje del mozo suele ser más radical; y por ello, el fracaso, más dramático. El desengañado puede huir a

una ciudad, internarse en la selva o enrolarse en la milicia. Mientras tanto, la niña dejará que otro la arrebate de los brazos de sus padres, de su pueblo. Será robada para la vida salvaje. Si la relación prospera, la “cocción”, la domesticación de ese amor, es más dura para la joven mujer: deberá dejar a los suyos, vivir en casa ajena, donde los padres de su “raptor”, será una intrusa no siempre bien acogida³.

El pingullo, una flauta pequeña, es la fiel compañera del zagal en pos de amores. Desde lejos, con el son del pingullo, convoca a su amiga. Ella escucha y reconoce, entre las demás, la melodía de su enamorado, se escapa de casa, acude a la cita furtiva. La flauta expresa los sentimientos de esos amores iniciales. Su melodía reproduce la endecha popular pero el enamorado la hace suya y personal. Por lo demás, la flauta es para los andinos una manifestación o una representación fálica de su dueño. Cuando el enamorado empieza una nueva vida, la del amor domesticado, cambiará de flauta y de melodía.

En el canto que nos ocupa, el pingullo del enamorado solitario está ronco por las quejas de su dueño. Las pitas de nervio de toro que la ajustan y afinan se aflojan por eso. “Tener la flauta desatada”, es decir, desafinada, es una expresión que los muchachos emplean para indicar que algo está fallando en la esfera sexual (deseos insatisfechos, desordenados, “desajustados”).

El Sol, la Luna, el río, son los confidentes del amante solitario en el canto “Cilili wayta”. La versión original va acompañada de una traducción libre de Arguedas, seguida de una mía más literal:

Cilili wayta

*Intillay, killalllay
ama sak'ewaychu,
karurak'mi rinay
tutayallaymanmi*

*Sumak' siwar k'enti,
ama jarkawaychu,
mamallaysi maskawan
uñan chinkachik' urpi jina.*

*Cilili, cilili wayta,
k'awachkankim kay vidayta*

3. Con frecuencia, la residencia empieza como patri o neolocal y termina como neolocal. La vida en la casa de los padres es una dura prueba para los novios.

mayu jina wak'ask'ayta
wayra jina k'aparipa

Cilili, hermosa flor...

¡Oh Sol, oh Luna, alumbrad mi camino!
 No bajes tan temprano Sol, alumbra todavía.
 Tarda un poco, Luna,
 es lejos mi destino, tengo miedo a la sombra.

Picaflor *siwar*, oculta tus alas doradas,
 no me atajes, picaflor *siwar*,
 es largo mi camino.
 Como paloma que ha perdido a su polluelo
 está llorando mi madre;
 no me atajes picaflor *siwar*.

Flor de *cilili*, hermosa flor,
 ya ves cómo lloro,
 gritando
 como el río, como el viento,
cilili, hermosa flor.

La traducción de Arguedas explora los sentidos tácitos de este lamento. Esto se aprecia cotejándola con mi versión que es más literal y pobre pues no tiene en cuenta los sobrentendidos:

Cilili flor

¡Oh, mi Sol, oh Luna mía!
 no me abandones
 en esta mi noche
 de recóndito camino.

Bello *siwar* picaflor,
 no te lamentes
 como la paloma
 que a su pequeño ha perdido.

Cilili, *cilili* flor, adorno,
 mira mi destino
 como el río llora
 como el viento grita.

El Sol y la Luna, el picaflor *siwar*, la flor *cilili* son convocados en la desesperación del abandono. Los astros iluminan su largo caminar. Esta senda es su destino amoroso, cargado de incertidumbre y de sombras. El picaflor no debe lamentarse como la paloma que ha perdido a su pichón. La flor *cilili* es testigo de un lamento que es como el llanto del río, como el grito del viento.

El Sol y la Luna, presentes en la endecha de un muchacho que sigue una ruta incierta, su prestancia, lo que evocan, dan una conmovedora solemnidad al lamento, su pena es cósmica, rotunda.

El *siwar* es uno de los tantos picaflores andinos. En otro canto, Arguedas lo define en su traducción:

Chaynallatak'mi wak'an ninki

Altun *pawak' siwar k'enti*
altun *pawak' k'ori k'enti*,
cartachayta *apupway*
yanachallayman entregaykuy.

Wak'ank'achus
manañachus,
llakink'achus
manañachus.
Wak'aykunk'a chaypachak'a,
chaynallatak'mi wak'an ninki,
chaynallatak'mi llakin ninki.

Altun *pawak' siwar k'enti*
altun *pawak' k'ori k'enti*
cartachayta *apapway*
yanachallayman entregaykuy.

Dile que he llorado...

Picaflor *siwar*
el que vuela más alto
el de las plumas doradas.
Picaflor *siwar*
que brilla en el Sol,
que tiembla en el aire
hincando a las flores.

Quiero darte un encargo:
mi amada está lejos,
picaflor *siwar*,
llévale esta carta.

No sé si llorará todavía
cuando lea mi nombre,
o me habrá olvidado
y ya no llorará.
Pero si se pone triste,
dile que he llorado,
dile que también lloro
recordando a la amada.

Picaflor *siwar*
el que vuela más alto,
el de las plumas doradas.

En general, el picaflor de los cantos es asociado al joven aventurero que va de flor en flor, de amor en amor, absorbiendo con su agudo pico el néctar de las flores, los dulzores de los amores primeros. Es un amante ligero, inconsecuente, que aún no sabe lo que es el amor permanente. Si se fija, lo hace en el aire y por un instante, para luego lanzarse sobre otra flor. Es una avecilla diurna, juvenil y masculina. El picaflor *siwar*, según los dos últimos cantos que he presentado, es el pájaro de esos afanes (se le pide que lleve una misiva de amor). Su carácter diurno es resaltado: “el que vuela más alto” y cuyas alas doradas brillan al Sol.

En la canción “*Cilili* flor” el joven que tiene lejos a “su flor”, pide al *siwar* que no se queje. Sin embargo, él mismo parece ser ese picaflor que está en su camino y que va de flor en flor. Le pide que no lo ataje en su marcha. Y ¿qué puede entretenerlo si no es lo mismo que al picaflor? el revolotear, perder la ruta por una nueva flor.

Según el diccionario de Jorge A. Lira, *silli* es “cierta flor campestre”. Para Jesús Lara, *sillkiwa* es una “*Ageratum* L. Planta de la familia de las compuestas. Su raíz es laxante”. A partir de un verbo, *siriy*, *sirina*, echarse, derribar a otro, se desprenden términos como pugilato (que consiste en hacer caer al contendor), luchador (que hace caer a otro), el que pierde. Jesús Lara consigna un término, *sirichi*: “Arco grande engalanado de flores y chafalonía. Debajo de numerosos arcos de éstos transitaba el Inka en las fiestas”. A partir de *siri* o *sili* tenemos, entonces, sentidos como lucha entre dos hombres, flor, adorno y fiesta. Los juegos bélicos,

las luchas entre mozos, se dan precisamente como preámbulo de los noviazgos. Los ganadores tomarán como trofeo a las “hermanas” de los vencidos. Los luchadores son como esa flor *silli* que evoca el derribar o ser derribado. El mozo de la canción, al lamentarse de su abandono, pareciera sugerir esa “su caída” amorosa. O él mismo sería como esa flor de las fiestas del triunfo y de la derrota.

El camino es un tema central en “*Cilili flor*”. El camino y lo que entraña, viaje, ausencia y separación, también encuentros inesperados; es el destino, según la traducción de Arguedas. En este tipo de endecha, la senda, el viaje, están relacionados con el vagabundeo juvenil, con el destino azaroso, con sus sorpresas, soledades y caídas, con mensajeros como el picaflor *siwar* o testigos como la flor de *cilili* o *silli*. Tal es el destino de los mozos en busca de amores.

El tema del camino está relacionado a la ausencia y al abandono en estas endechas. Es el caso de “Amaya tarillachunchu”. La primera versión es mía; la segunda, de Arguedas:

Amaya tarillachunchu

*Ork'opi wikuña, k'asapi taruka
tapurikullask'ayki:
kainintachus pasallark'a
yanallan sak'erik' urpi.*

*Kayk'aya sak'erk'ullawan,
kayk'aya dejark'ullawan
ñawillay junta wek'entinta
sonk'ollay junta llakintinta.*

*Yanan sak'erik' urpi
jamaya tarillachunchu!
wayllay ischupa sullantapas
yakunayaptin suk'uykunampak'.*

Que no encuentre

Vicuña de la montaña, venado del abra
de gracia, decidme:
¿no ha pasado
la que se marchó, la amante paloma?

Ella me abandonó,
así me dejó
con mis ojos llenos de lágrimas
con mi corazón pleno de tristeza.

La amada paloma ausente
que el rocío de la yerba icho
y el agua de beber
no encuentre, no.

En la versión castellana de Arguedas la idea de camino como metáfora de los trajines y de la suerte de los amores iniciales es explícita; también, la relación de estos con los animales silvestres:

Que no encuentre ni el rocío...

Vicuña de los cerros, venado de los montes:
decidme si pasó por aquí la ingrata paloma,

la paloma que dejó su nido, que dejó a su amado,
decidme si pasó la paloma que olvidó a su amado.

Vicuña de los cerros, *taruka* de los montes,
venid a ver cómo lloran mis ojos;
así me dejó, con los ojos llorando,
así me dejó, con el corazón herido.

¡Oh, que tenga sed en el camino!
y que no encuentre ni la escarcha en los pajonales,
que no encuentre ni el rocío en las yerbas.
¡Que tenga sed en todos los caminos
la paloma que olvidó a su amado!

En este canto, los animales silvestres, la vicuña y el venado, son testigos del sufrimiento del abandonado y de su deseo de que ella tenga sed en el camino. Una muchacha que no tiene enamorado, dicen que está de sed. Todo depende como se cante... “La gente es maliciosa”, comentó doña Basilia cuando le leímos el canto y le hicimos preguntas a propósito del despechado y de su malévolos deseo. A propósito del camino, nos dijo que cada muchacho tiene su senda que nadie conoce. “Una muchacha se mete en el camino de él. Pero ellas también saben andar solas”. A veces el agua es asociada a la fertilidad masculina. Existe la creencia de que si una mujer se acuesta y duerme con sed, su cabeza puede desprenderse y vagar por la noche. Este descabezamiento está relacionado con otra idea: cuando la mujer duerme con un amante incestuoso también su cabeza vaga solitaria mientras ella duerme. La sed es pues reveladora de un desarreglo sexual. La sed de la endecha podría evocar, entonces, el deseo que la infiel no encuentre compañero en su camino y que por ello sufra de sed.

El agua tiene género y edad. El aguacero es como la turbulencia juvenil; el rocío tiene la ternura de la adolescencia. La fina lluvia son las lágrimas de las niñas que despiertan al amor ante el fuego del amigo. El agua de las fuentes y de los canales de regadío tienen asociaciones complejas: tal presa agua fue construida por un hombre mítico, la hizo para su pretendida. Los ríos que caudalosos se desbordan son impredecibles como las pasiones juveniles; el río exánime del estío es un anciano. La sirena seduce al incauto zagal y se lo lleva para siempre al lecho de la laguna. Así, cada manifestación de las aguas está relacionada con la sexualidad humana. Pero esos valores no son unívocos, los ríos cargados no siempre evocan la turbulencia de los primeros amores.

El ambiente pastoril de estas endechas quechuas, el preguntar a los animales por el amado ausente, recuerda la traducción del *Cantar de los cantares* de fray Luis de León y el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Quizá se trate de un préstamo, de un resabio popular de la literatura quechua virreinal; o, también, de una coincidencia: porque el zagal solo con la manada es una situación típica de una actividad ancestral de España y de los Andes peruanos, la ganadería.

El pastor aislado y dolido de amor dialoga con la naturaleza. Así, lejos de la sociedad humana, con la sola compañía de las criaturas silvestres, ese pastor es más persona singular que cuando vive en el seno de los suyos. Casado y con cargo público, será parte de una comunidad. Entonces, tal vez añore aquellos tiempos de amor y libertad.

La eclosión de individualidad singular haría que la bucólica andina sea afín a la hispana. Quizá por eso, el ambiente pastoril y la soledad del zagal enamorado, con una vida interior exaltada, es que Arguedas habría escogido este género andino para realizar una de sus primeras tentativas de traducción del mundo quechua al español.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María (1938): *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Con dibujos de Alicia Bustamante. Lima: Ediciones "Club del Libro Peruano".
- CUSIHUAMÁN, Antonio (1976): *Diccionario quechua: Cuzco-Collao*. Lima: Ministerio de Educación.
- SUMAREZ RAMOS, David (2006): "Scelibilidad de Bacterias Enteropatógenas Frente a Extractos de *Solanum Radicans L.* "Nuchku". Tesis doctoral, Escuela de Formación Profesional de Farmacia y Bioquímica, Universidad de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- TORRE, Ana de la (1986): *Los dos lados del mundo y del tiempo*. Cajamarca: Centro de Investigación Educación y Desarrollo.
- ZEGARRA, R. (2005): "Biodiversidad y taxonomía de la flora desértica sur-peruana: familia solanaceae", en *IDESIA* (Chile), vol. 23, n° 3, sept-dic.