

## Aviso Legal

### Capítulo de libro

Título de la obra: Los cantares en las oralituras andinas

Autor: Rodrizales, Javier

Forma sugerida de citar: Rodrizales, J. (2022). Los cantares en las oralituras andinas. En C. Huamán (Coord.), *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas* (291-321). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro: *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas*

Imagen de portada: Retablo Ayacuchano

Fotografía: Carlos Huamán

Diseño de la cubierta: Rolando Morales

Diseño de interiores: Art Graffiti Editorial

ISBN: 978-607-30-6598-6

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: .....@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## LOS CANTARES EN LAS ORALITURAS ANDINAS

*Javier Rodrízales\**

*Nadie ama lo que no conoce*

Anónimo

*El hablar es esencia; la letra, contingencia*

Alfonso Reyes

### INTRODUCCIÓN

La cultura popular —en particular, la tradición oral y la oralitura— tiene poco espacio en los programas de educación formal. Dado que esto se nota con mayor énfasis tanto en el área de humanidades y lengua castellana como en la de ciencias sociales, estamos obligados a reflexionar sobre el papel del docente y la escuela en el desarrollo cultural. Principalmente, nos preocupa la enseñanza, revitalización y protección de la diversidad oraliteraria y cultural. En términos más amplios, nuestro

\* Universidad de Nariño.

discernimiento atañe a la cultura y sus relaciones con la escuela. Nuestro propósito es que la comunidad educativa participe de manera activa en el cambio social; por ello, aportamos nuestro granito de arena en la tarea de reevaluar nuestras fuentes culturales, aquellos conocimientos y valores en los que se enraíza nuestra diversidad y personalidad como colombianos y latinoamericanos.

El desarrollo reciente de investigaciones en diferentes campos de la cultura —la danza, la música y la tradición oral— es prueba del continuo interés de los estudiosos por dar realce a la tradición cultural andina y latinoamericana. Esta búsqueda, cada día más urgente en el campo de la tradición oral, resulta importantísima. Máxime si pensamos que, en nuestras “culturas del silencio”, el hombre ha tenido que expresar sus proyectos, sus utopías o sus visiones íntimas oblicuamente a través de la copla, el relato, la leyenda, la fiesta, la obra artística, el carnaval, etc. Los investigadores de la literatura oral han creído siempre que los cantares y otras formas de la tradición oral pueden proporcionar información valiosa acerca de los intereses cruciales de la gente, así como de su particular visión del mundo, de la sociedad y del hombre. En otros espacios abundan los estudios etnolingüísticos sobre la tradición oral; sin embargo, en nuestro medio, poco es lo que se ha hecho en forma sistemática. Tal vez la falta de estímulos y la carencia de una tradición en la aplicación de métodos adecuados hayan sido un real impedimento.

Existe la hipótesis acerca de que, si los textos de la tradición oral se analizan de una forma sistemática, pueden ser un diagnóstico de *a)* la complejidad de la cultura de una determinada comunidad, *b)* un conjunto de normas culturales que diferencian y caracterizan a las culturas o subgrupos, *c)* las relaciones sociales privilegiadas y, finalmente, *d)* las motivaciones que generan comportamientos. Por ello es necesario retomar la significación amplia del concepto cultura como aquella dimensión espiritual de la estructura social o como aquellos modos en que se expresan y simbolizan las relaciones sociales, es decir, aquellas categorías de la experiencia aprendidas mediante la convivencia cotidiana,

las cuales incluyen el complejo de los modos de vida, los usos, las costumbres, las estructuras y organizaciones —familiares y sociales—, las creencias, los conocimientos y los sistemas de valores que posee —con grados significativos de diferenciación— toda sociedad humana para orientar los comportamientos de sus asociados. Esta es la concepción simbólica de la cultura definida como “pautas de significados”, según Geertz y Thompson. Desde esta perspectiva, la cultura sería la dimensión simbólico-expresiva de todas las prácticas sociales, incluidas sus matrices subjetivas (*habitus*) y sus productos materializados en forma de instituciones o artefactos. En términos más descriptivos, diríamos que la cultura es el conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes, valores, etc., inherentes a la vida social.

El hombre crea constantemente cultura, en tanto expresa sus deseos, creencias y sentires; da origen a valores, formas de vida y de conducta que no surgen de la nada, sino que son el resultado de su práctica diaria durante siglos. Y son valores, creencias, ideas que se concretizan, aparecen plasmadas, objetivadas en distintas formas que son tanto conocimientos, habilidades y técnicas como instituciones, formas de organización familiar, normas de conducta o ceremonias. Puede tratarse de objetos materiales de uso, artefactos, utensilios, ropas o de toda producción artística y literaria que se manifiestan mediante el lenguaje, el dibujo, la música, la creación de objetos de arte, etc. Cada pueblo, cada nación, posee una cultura propia, producto de sus luchas, de su práctica en convivencia.

Mucho más que la raza o el territorio, es la cultura lo que hace sentir a los hombres partícipes de un destino común. Por eso, el término “Cultura” se amplía a todo lo que el pueblo cree, piensa, dice, hace y que una generación entrega a otra por tradición o de varias formas. La transmisión oral se refiere a aquellas leyendas, historias y cantares contados y cantados por nuestros abuelos, melodías transmitidas por medio del canto y los instrumentos, y, en general, a todo lo que día a día se nos enseña acerca de muchas cosas: las siembras, la fabricación de ollas, los

tejidos de mantas y canastos para recolectar la cosecha o aquellas canciones que en todo momento se hacen presentes dando un significado casi ritual a sus quehaceres.

Según Gloria Triana, es necesario hablar de cultura popular en el contexto de sociedades estratificadas o sociedades de clases que establecen categorías contrastantes entre el arte sofisticado, o falsamente refinado, y las manifestaciones populares, pues desde la Conquista se ha establecido la existencia de dos categorías antagónicas e irreconciliables: una cultura “blanca”, “cultura”, sofisticada, de salón y europeizante, patrimonio de la “elite”, y una cultura popular oprimida, subvalorada, despreciada, sofocada, patrimonio de los indios, los negros y los mestizos. Los orígenes se pierden en el tiempo. Una tradición vigente, para que siga existiendo, necesita de la presencia de creadores; estos creadores reciben algunos patrones pre-establecidos, pero aportan a su vez elementos que refuerzan la transmisión de esa tradición. Tradicionalidad no quiere decir todo aquello que está relegado a un pasado fosilizado y que constituye, por lo tanto, sólo una supervivencia. La cultura tradicional no es estática; está siempre emergiendo, desapareciendo y reapareciendo. Tradición no significa, en manera alguna, la repetición de secuencias idénticas en periodos diferentes. La cultura popular no es siempre anónima y producto de la creación colectiva, como generalmente se la ha estereotipado. En la cultura popular existen los especialistas y creadores de fama y prestigio; sólo que la mayoría de las veces este prestigio no trasciende los límites locales. Únicamente la cultura dominante tiene sus canales de transmisión institucionalizados; tiene a su disposición los medios de comunicación hablados, escritos, visuales; tiene historiadores, ensayistas y críticos; tiene sus escenarios (teatros, salas de concierto, auditorios). Lo colectivo en lo popular hace referencia a que el artista es un poseedor de cualidades especiales entre otras muchas personas que hacen y repiten lo mismo que él, porque lo aprendieron por transmisión oral y mecanismos informales.

De ahí que la cultura popular posea una tradición de fundamentación múltiple, mágico-ritual-anímico-religiosa, que cobra vida con la actitud artística del cantor, del informante, quien por idiosincrasia popular se encarga de transmitir este conocimiento. Lógicamente, para comprender las expresiones culturales de un pueblo determinado será necesario interpretarlas a partir de los sistemas de valores y símbolos de los mismos pueblos, no desde perspectivas extrañas. Debemos considerar que nuestros pueblos exhiben diversos modos y grados de mestizaje y que estas manifestaciones artísticas están relacionadas con el ambiente, la historia, el lugar y las situaciones en que se dan dichos fenómenos. Como afirma Martín Heidegger: “Según nuestra experiencia e historia humanas, veo —por lo menos hasta donde yo estoy orientado— que todas las cosas grandes y esenciales han podido surgir solamente en la medida en que el hombre tenía una patria y estaba enraizado en una tradición. La literatura contemporánea, por ejemplo, es altamente destructiva”.<sup>1</sup>

La realidad no es más que un conjunto de textos, relatos, mitos, narraciones, cantares, saberes, creencias, monumentos e instituciones heredados que fundamentan nuestro conocimiento de lo que es el mundo y el hombre. El ser es lenguaje y únicamente éste posibilita lo real, porque es el medio a través del cual el “ser” se deja oír. Por eso señala Heidegger:

El pensar lleva a cabo la relación del ser con la esencia del hombre. No hace ni produce esta relación. El pensar se limita a ofrecérsela al ser

<sup>1</sup> “Política, técnica y filosofía”. La entrevista con Martin Heidegger fue realizada por la revista germano-occidental *Der Spiegel* en septiembre de 1966. Se publicó póstumamente, por deseo del mismo Heidegger, bajo el título “Sólo un dios puede salvarnos aún” en mayo de 1976. La decisión de publicarla hasta después de su muerte, fue expresada en los siguientes términos por el filósofo: “No se trata ni de orgullo, ni de testarudez, sino solamente por motivos de consideración a mi trabajo, cuya tarea se ha hecho con los años, más sencilla. Y eso significa en el campo del pensar, cada vez más difícil”. Cfr. *Der Spiegel*, 23, mayo de 1976, p. 3. La traducción fue hecha por Freddy Téllez y Elviera Bobach.

como aquello que a él mismo le ha sido dado por el ser. Este ofrecer consiste en que en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian.<sup>2</sup>

De ahí la importancia del reconocimiento de las regiones, porque ellas son espacios culturales particulares donde se dan variedad de experiencias, apropiaciones y concepciones locales. En cuanto constructo cultural, la región es producto del medio ambiente físico, de la historia y de la cultura. Para acercarnos a la idea de región sociocultural, diremos que ésta nace de la historia, es decir, de un pasado vivido en común por una colectividad asentada en una porción de territorio. La región cultural es “la expresión espacial, en un momento dado, de un proceso histórico”.<sup>3</sup>

Ahora bien, en referencia a lo literario creado y transmitido oralmente en América Latina, se han venido empleando varios términos distintos: literatura oral, tradición oral, arte verbal, oralidad, oratura. A éstos se agregan los juicios de quienes hacen énfasis en lo literario más que en lo oral: literatura no escrita, oralitura, literatura popular, literatura folclórica, literatura primitiva, literatura indígena y etnoliteratura. Según la filóloga colombiana Diana Carolina Toro Henao:

En los estudios literarios colombianos, la tradición oral ha sido escasamente estudiada como un elemento del análisis del proceso de la literatura del país; pero ha sido, por el contrario, un importante objeto del estudio para antropólogos e investigadores del folclor. No obstante, muchos son los vacíos que hay acerca del tema. Los estudios son dispersos, no se halla un trabajo que los agrupe y ofrezca un panorama de lo que comprenden como

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 6.

<sup>3</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *La regionalización cultural de México: problemas y criterios*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1973, p. 171.

oralitura, etnoliteratura y tradición oral en Colombia, que los diferencie en sentido conceptual y práctico.<sup>4</sup>

A pesar de las recopilaciones e investigaciones que se han realizado de las tradiciones orales indígenas, afrocolombianas y populares, tales materiales no han sido reconsiderados en el sistema literario incluso cuando se requiere su problematización y contemplación en la historia literaria del país. Según Toro Henao

Esto debe desarrollarse a partir de la compenetración de diferentes disciplinas de las aéreas de ciencias sociales y humanas, ya que la tradición oral es objeto de estudio tanto de la antropología, como de la sociología, la lingüística y los estudios literarios; lo cual es reflejo de su complejidad. Resulta claro que solo mediante la interdisciplinariedad puede abordarse de una manera óptima el estudio de estas formas artísticas no verbales.<sup>5</sup>

La antropóloga colombiana Nina S. de Friedemann, reconocida por su trabajo con las comunidades negras del Pacífico y del Caribe —autora de los libros: *De sol a sol* (con Jaime Arocha, 1986), *Cabildos negros: refugios de africanía en Colombia* (1988), *Troncos among black miners in Colombia* (1985), *Carnaval en Barranquilla* (1985), *Lengua y Sociedad en el Palenque de San Basilio* (1983), *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque* (en colaboración con Richard Cross, 1979), *Herederos del jaguar y la anaconda* (en colaboración con Jaime Arocha, 1982)—, subraya que el término oralitura es un neologismo africano “y al mismo tiempo es un calco de la palabra literatura, según dice Yoro Fall” (1992). Su objetivo es encontrar un concepto que, de algún modo, se yerga en el mismo nivel de la literatura. Se trata de reconocer la estética de la

<sup>4</sup> Diana Carolina Toro Henao, “Tradiciones orales colombianas. Introducción a su estudio en el sistema literario colombiano”, en Alfredo Laverde Ospina y Ana María Agudelo Ochoa, *Observaciones históricas de la literatura*, Medellín, La carreta literaria, 2010, p. 105.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

palabra plasmada en la historia oral, en las leyendas, mitos, cuentos, epopeyas o cantos, géneros creativos que han llegado hasta nuestros días de boca en boca. Estas expresiones, en la globalización de la crítica cultural, también constituyen poéticas sujeto de estudio por parte de sociedades letradas”.<sup>6</sup> Para Toro Henao,

La etnoliteratura se comprende como la reelaboración escrita de las formas artísticas orales, es decir, como la transcripción de los textos oraliterarios. Se clasifica en transcripciones literales, transcripciones reelaboradas, reelaboraciones y creación literaria. Las transcripciones literales representan el habla en su realización, o sea, en el mismo acto de habla; las transcripciones reelaboradas introducen modificaciones lingüísticas y no revelan marcas de oralidad; por su parte, las reelaboraciones intentan o no conservan la versión del motivo del relato oral. La creación literaria se ocupa de las culturas indígenas o afrodescendientes, haciendo alusión a características propias de sus lenguas, dialectos, o de sus costumbres, creencias, etc.<sup>7</sup>

## FUNDAMENTOS

El término *folk-lore* está constituido por dos voces inglesas que etimológicamente significan lo popular —*folk*— y lo tradicional —*lore*—; es decir, la tradición popular estaría constituida por todos los conocimientos del pueblo, por el saber popular. *Folklore*, según Guillermo Abadía Morales, “es lo que el pueblo piensa, cree, dice y hace”;<sup>8</sup> es la tradi-

<sup>6</sup> Nina S. de Friedemann, “De la tradición oral a la Etnoliteratura”, versión de su ponencia leída en el *Congreso Abra Palabra* en la Universidad Tecnológica de Santander, Bucaramanga, el 4 de septiembre de 1996, pp. 19-27.

<sup>7</sup> Diana Carolina Toro Henao, “Orality and oral tradition. A proposal for analysis of oral artistic forms”, 2010. Este artículo es resultado de la investigación “Tradiciones orales colombianas. Un estudio de sus temáticas”, desarrollada gracias a la becapasantía Jóvenes Investigadores Colciencias 2010. En <<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/18849>> (fecha de consulta: 11 de noviembre de 2016).

<sup>8</sup> Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1983, p. 18.

ción popular típica, empírica y viva. Es “tradición” porque constituye todo lo que una generación entrega a otra; puede ser oral, escrita y monumental. La tradición oral se transmite por medio de la palabra hablada y es la más común en los fenómenos folklóricos. Para Javier Ocampo López, el *folklore* es una disciplina de las ciencias humanas definida como “la ciencia del saber popular”; es la ciencia que investiga los valores tradicionales que han penetrado profundamente en el alma popular. Es una concepción del mundo y de la vida elaborada por las masas populares. Precisamente, su estudio nos lleva al conocimiento de las manifestaciones auténticas de la cultura popular tradicional y nos señala su lucha contra la dependencia cultural extranjerizante. Paulo de Carvalho, citado por Ocampo López, señala que *folklore* “es el estudio científico, parte de la antropología cultural, que se preocupa del hecho cultural de cualquier hecho pueblo, caracterizado, principalmente, por ser anónimo e institucionalizado”.<sup>9</sup> Para Mertxe García, el *folklore* es ese patrimonio no tangible que abarca todo aquello que forma parte de la mentalidad de un pueblo o comunidad en comparación con las habilidades técnicas.

El concepto de *folklore*, tal como salió de manos de quien acuñó el propio término, es un neologismo creado a partir de las palabras anglosajonas *folk* (“pueblo”) y *lore* (“sabiduría”); acaso configura una enseñanza vinculada por algunos con el alemán Lehre, quien quería sustituir lo que en Inglaterra venían llamándose “antigüedades populares” o “literatura popular”, aunque sea más un saber tradicional que una literatura y pueda describirse con mayor propiedad a través de una buena palabra compuesta anglosajona: *folk-lore*. Ésta aludiría al saber tradicional del pueblo, como decía William John Thoms, bajo el pseudónimo de Ambrosio Martin, en su carta titulada “*Folklore*”, publicada en el número 982 de la revista *Athenaeum* —agosto de 1846—. Es evidente que se trataba de algo más que una sustitución de términos, porque

<sup>9</sup> Javier Ocampo López, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, El Encora Editores, 1989, p. 13.

el folklorista no se concibió ya desde el principio como un anticuario. Sin duda, muchas antigüedades podrían ser incluidas en la esfera del nuevo concepto de *folklore*, de ahí la intersección del campo de este concepto con el que Tylor, en *La Cultura Primitiva*, designó como “supervivencias” culturales (*survivals*).

En extensión pueden coincidir —de manera parcial— los contenidos folklóricos y las supervivencias. Sólo parcialmente, pues hay muchos contenidos folklóricos que no pueden, sin más, ser considerados supervivencias y hay supervivencias, en el sentido de Tylor —por ejemplo, la supervivencia de la anciana tejedora de Somersetshire que no quiso “adaptarse” a la lanzadera de volante—, que no coinciden con la definición. La definición originaria de Thoms —“saber tradicional del pueblo”— es, por otra parte, tan amplia en denotación que tampoco permite por sí misma decidir, por ejemplo, si este saber tradicional del pueblo debe entenderse restringido a los pueblos europeos, civilizados, o si debe extenderse a los pueblos naturales o primitivos, como quería el P. W. Schmidt, quien encontraba totalmente injustificado el hacer semejante distinción —y con razón, si no se dan otras determinaciones del concepto—. Lo malo es que, de no darse estas determinaciones del concepto, el *folklore*, al ampliarse, se desvirtúa. Al hacerse coextensivo con “el saber tradicional de cualquiera de los pueblos” y, además, dejar indeterminado el alcance de ese “saber tradicional”, se confunde prácticamente con el concepto antropológico de “cultura”, en el sentido precisamente de Tylor.<sup>10</sup>

De la definición de Thoms, sin embargo, podemos extraer un componente implícito muy significativo para nosotros: la “sabiduría tradicional de un pueblo” está aquí conceptualizada, desde luego, desde una perspectiva *emic*, y *emic subjetual*. El *folklore* es “lo que sabe el pueblo”, “los saberes del pueblo”, y estos saberes, sin duda, no han de entenderse en el sentido de un saber abstracto, científico, sino en el sentido de un

<sup>10</sup> Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico*, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 2000, p. 45.

saber concreto —el saber propio del sabio que es catador o probador de vinos o sabores de los alimentos—, el saber de leyendas generalmente ligadas al lugar, el saber bailar en fiestas, etc. Todo esto habrá que tomarlo, ante todo, desde el punto de vista *emic* del propio pueblo —*folklore* en su sentido material u ontológico—. Pero esta reproducción operativa tiene un momento tecnológico o artístico —como cuando una vieja danza popular es “recuperada” por un cuerpo de actores— y tiene un momento gnoseológico —el que tiene el *folklore* cuando se considera como disciplina o parte de la antropología—. La recuperación tecnológica —artística, musical, teatral, literaria— se encuentra aquí en una situación muy ambigua. No puede, sin más, considerarse como una mera aplicación de la “reconstrucción científica” —y esto aun en el caso de que los actores hayan recibido asesoramiento del antropólogo-folklorista—, puesto que esa reconstrucción puede estar basada en la misma imitación directa de danzas aldeanas a punto de extinguirse. Incluso son los propios aldeanos, y no ya como supervivencia sino como re-nacimiento, los que reproducen la danza en el escenario del teatro de la ciudad. En este caso, la reproducción *emic* llega a su límite, pues la distinción entre la danza popular y la danza reconstruida sólo procede de criterios que parecen “externos”, tomados del lugar donde se ejecuta la danza o de la instalación en la que tiene lugar la ceremonia.<sup>11</sup>

Hay otra característica que puede ser deducida de la misma dualidad a la que ya hemos aludido, y que el concepto de *folklore* de Thoms implica desde su principio: la dualidad entre el sentido material —ontológico— y el sentido lógico —gnoseológico— del *folklore*, una dualidad paralela que corresponde a otros conceptos. El más conocido es el de “Historia”, dado que éste significa tanto las gestas como la narración científica de las mismas. Algunos expresan esta diferencia utilizando la

<sup>11</sup> Hernán Montecinos, “Folklore como concepto ontológico / Folklore como concepto gnoseológico”, 2008. En <<https://hernanmontecinos.com/2008/10/04/folklore-como-concepto-ontologico-folklore-como-concepto-gnoseologico/>> (fecha de consulta: el 12 de febrero de 2020).

minúscula y la mayúscula: Historia/historia y *Folklore/folklore*. Pero, así como la historia difícilmente podría —sin más— considerarse como dos entidades independientes, así tampoco cabe considerar el *Folklore* y el *folklore* como dos procesos independientes. De hecho, Thoms introdujo el término en un contexto más bien gnoseológico, propio del “hombre de letras” entendido en tradiciones antiguas que escribe en revistas científicas y que, precisamente, no quiere ser un “anticuario”, pero con referencia a una realidad material, el saber tradicional, el *folklore*. De otro modo: el *folklore* por el cual se interesaba Thoms es el que puede incorporarse al *Folklore*; una incorporación que ha de incluir, por de pronto, una perspectiva *emic*, pero que no excluye, en el *Folklore*, la perspectiva ética.<sup>12</sup>

En el uso originario que Thoms hace de su neologismo constatamos, por tanto, que el *folklore* —en su sentido material— aparece, ante todo, como aquello que es reconstruido en el *Folklore*. Es cierto que esta reconstrucción, entendida en su sentido científico, antropológico, podrá afectar a cualquier contenido de cualquier pueblo o cultura, tal como quería Schmidt. Si tenemos en cuenta el momento tecnológico o artístico de las reconstrucciones —tal como las hemos expuesto—, nos inclinaríamos a concluir que lo que reconstruimos es propiamente ciertos saberes tradicionales del pueblo, pero no tomado en general sino del pueblo que de algún modo permanece en el entorno de la ciudad misma.

Como podemos observar, en todos los conceptos que sobre el *folklore* se han dado hay un acuerdo acerca de que se trata de una disciplina nueva en las ciencias humanas cuyo objeto de estudio es el saber popular o “lore”, el cual comprende todos aquellos hechos culturales antiguos que sobreviven en una sociedad —*folk*—. Estos hechos culturales se transmiten por tradición; adquieren anonimato porque, al pasar de individuo a individuo y de generación en generación, sus orígenes van

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

perdiéndose poco a poco hasta desaparecer completamente. Así mismo son hechos que se manifiestan en el pueblo en forma espontánea, siendo considerados por éste como su patrimonio cultural. Los hechos folklóricos son transmitidos por el pueblo espontáneamente; se conocen por tradición. Pero sus orígenes se pierden en el tiempo, lo cual les infunde precisamente ese carácter de anónimos.

Los hechos folklóricos son populares porque corresponden a la civilización tradicional y la concepción del mundo y de la vida de las masas populares. Son colectivos porque son comunes a una colectividad que los usufructúa y transmite. Son anónimos porque no tienen autor conocido y su origen se remonta a tiempos muy antiguos. Son funcionales porque ejercen una función en la sociedad que los posee y los disfruta. No son institucionalizados para un aprendizaje sistemático y organizado, sino que se transmiten por la vía popular y sencilla con un aprendizaje no organizado, no dirigido y no graduado. Son tradicionales porque se transmiten de generación en generación y permanecen como supervivencia del pasado, manifestando continuidad y permanencia. Son hechos folklóricos localizados en un espacio geográfico determinado y en el tiempo; asimismo, se transmiten o difunden tanto interna como externamente.<sup>13</sup>

Una sistematización del *lore* o saber popular a nivel general, según Abadía Morales, divide el árbol folklórico en cuatro grandes ramas: el folklore literario, constituido por el habla popular, las narraciones, el coperío y la paremiología; el folklore musical, el cual a su vez comprende las tonadas y cantos indígenas, tonadas y cantos mestizos, tonadas y cantos mulatos, organología musical; el folklore coreográfico, integrado por las danzas —indígena, mestiza, mulata—, las artesanías, la medicina empírica, la bromatología, usos y costumbres, los mitos y las supersticiones y agüeros.

<sup>13</sup> Ocampo, *op. cit.*, p. 14.

Para Abadía Morales, el *folklore* literario abarca el habla popular, el cual comprende léxico o vocabulario —antroponimia, fitonimia, zoonimia, toponimia—, dejo o tonada regional, giros locales, contracciones y deformaciones, es decir, incluye todo el léxico autóctono derivado de las voces aborígenes y estas voces mismas cuando existen en forma original para designar las ideas representativas de la realidad y se han consignado en el catálogo del habla regional. Las narraciones abarcan los cuentos, fábulas, leyendas novelas, los cachos o chascarrillos. El coplerío integra las bambas, las cantas, los corridos, los galerones, ensaladas, décimas —de glosa— y poemas típicos. La paremiología comprende los refranes, dichos, comparaciones y exageraciones, adivinanzas, trabalenguas y retahílas, jitanjáforas y jerigonzas.<sup>14</sup>

La copla, por su nombre, indica enlace de versos. Representa la forma más simple de la expresión poética. Expresión que en la métrica va desde el *hai-kai* o el *rubai* al pareado, la tersa rima, la cuarteta —más conocida como copla—, la quintilla, la sextilla, la seguidilla completa o trunca, la octava, la décima y el romance. Recordemos también que en el origen de la copla se encuentra el romance arcaico, que no es otra cosa que una sucesión de coplas octosílabas y asonantes —como en las canciones de gesta—. Por esta razón, decían los investigadores que la poesía épica era anterior en el tiempo a la poesía lírica, al menos en la península ibérica.

Más tarde, a partir de los trabajos de los españoles Francisco Rodríguez Marín y Dámaso Alonso, se llegó a la conclusión de que más antiguas que los romances épicos —del tipo de la Fábula del Mío Cid— fueron las “jarchas”, letrillas de cuatro versos, indudables antecesoras de la copla. Alonso nos dice que estas jarchas eran breves estrofas que los poetas hebreos y árabes ponían al final de los poemas; si los poemas estaban escritos en hebraico o en arábigo, las letrillas se plasmaban en mozárabe, que era la lengua hablada en España en ese tiempo. Estas

<sup>14</sup> Abadía, *op. cit.*, pp. 22-27.

jarchas mozarabes eran, ni más ni menos, coplas; y su género expresivo era más lírico que épico:

Vayse meu corazón de mib,  
ya, Rab, si se me tornarád?  
Tan mal mi doled li-l-habib!  
Enfermo yed, cuándo sanarád?

(Mi corazón se me va de mí,  
oh Señor, acaso se me tornará?  
Tan mal me duele por el amado!  
Enfermo está, cuándo sanará?)<sup>15</sup>

En la América precolombina, los areytos taíno-caribes no eran otra cosa que coplas. Al decir de los cronistas —Fernández de Oviedo—, en la isla Española —comprendía entonces dos mitades: Quisqueya y Jaragua; hoy República Dominicana y Haití, respectivamente— eran especies de trovas que se acompañaban de música para cantar en la celebración de victorias y festejos. Al referirnos a las coplas de América del Sur como producto mestizo, si bien hallamos los ancestros hispanos en saetas, serranas o serranillas, endechas, seguidillas, décimas o espinelas y obviamente romances, hallamos también los ancestros indígenas en *haylli* —poema lírico—, *urpi*, *huacaylli*, *wawaki*, *wayñu*, *huayllia*, *ayataqui* y *harawi* —*yaravi* o tristes—, cantados en lengua quechua —la copla del Coconuco en Colombia, por ejemplo—.

El cronista Fernández de Piedrahita encontró, en el área muisca de la mesa central de Cundinamarca y Boyacá, otras formas de canción que, a modo de endechas o villancicos, se decían acompañadas por música de fotutos y chirimías. No contamos aquí los múltiples cantos tradicio-

<sup>15</sup> Andrés Pardo Tovar, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1996, p. 30.

nales conservados por nuestras tribus indígenas, los cuales esperan un estudio etnomusicológico completo.

### LA COPLA ANDINA Y SU ORIGEN MESTIZO

La Copla —del latín, *copulam*— significa enlace, unión, acoplamiento; es la acomodación de un verso con otros para formar la estrofa. Es una combinación breve o un enlace de versos que se dicen como comentario sucinto o como un diálogo satírico entre dos o más cantores o troveros, los cuales pueden cantarse al compás de una tonada. Recibe también la denominación “canta” o “cantar” debido a su función principal en el canto o copla cantada, poesía popular, es decir, por andar en boca del pueblo. Por su estructura literal, corresponde a la oralitura o literatura oral; pero, cuando se canta, este canto pertenece a la música. Por eso se dice que la copla es una composición poética destinada a ser cantada.

El origen de la copla actual es el mismo que el de nuestro pueblo actual: mestizo. Recordemos que, en su formación, han tomado parte la fuerza de la tradición hispana que arrancó de las formas primitivas de la copla española, que no era otra sino la jarcha mozárabe. De allí nació el romancero y coplerío hispano. Desde muy antiguo, la palabra copla —en singular— designa una estrofa autóctona de tres a ocho versos diversamente asonantados y aconsonantados. Además del octosílabo, se encuentra la copla con versos de cinco, seis y siete sílabas. Dentro del ámbito literario español, la copla tuvo diversas acepciones. Se aplicó a manifestaciones satíricas, al igual que a nobles y serenas meditaciones de altura estética tan eminentes como las que Jorge Manrique escribió a la memoria de su padre. Lo que ocurría era que la denominación “copla” designaba cualquier expresión poética cuajada de metro corto, siete u —lo que y sigue siendo más frecuente— ocho sílabas. Respecto a la estrofa característica podemos adelantar que es la de cuatro versos. Existen, sin embargo, auténticas coplas de tres, cinco —quintillas— y seis versos —sextillas—.

Por lo que se refiere a la fuerza de la tradición indígena, los cronistas de Indias, Fernández de Piedrahita y Fernández de Oviedo, nos hablan de cantos de poemas a modo de endechas o villancicos, arreglados a cierta medida y consonancia, hechos por los muiscas para ofrendar a sus ídolos con música y danzas. Estos cantos, que continuaban después de la ceremonia, eran acompañados con sus fotutos, trompetas hechas de caracoles con unos grandes tambores. Tenemos también los areyos —areito era el nombre que se daba al baile cantado de los taíno-caribe—, una especie de himnos de loor a los triunfos guerreros. En la región andina de Colombia se conserva la llamada “copla de Coconuco”, tomada de la tradición oral de esta tribu —resguardos indígenas del Cauca—.

Asimismo, se conservan numerosos cantos en lengua quechua que en muchos casos son como coplas cantadas: *Haylli*, *Urpis*, *Huacayllis*, *Wawakis*, *Harawis*, *Wayñus*, *Huayllias*, *Ayataquis*, etc. En ellos hallamos fuentes de gran importancia para el estudio del coplerío indígena. El *haylli* es un canto eminentemente comunicativo que adaptaba composiciones de seis y ocho sílabas por verso, de factura suelta y asonantada. El *wawaki* tiene un alto grado de perfeccionamiento que le permitía singulares actitudes expresivas, especialmente para solemnizar los ritos colectivos. El *huacaylli* comprende estrofas asonantes o consonantes de cuatro o cinco versos endecasílabos u octosílabos que engloban el culto a la divinidad. El *huaylli* estaba destinado a rendir pública reverencia al todopoderoso Inca reinante. La *huaycallia*, de menor extensión tanto temática como literal, era cantada por las ñustas o vírgenes del sol y por las damas de la nobleza (*Pallas*) ante el soberano. El *taqui* es un poema de acentuado sabor autóctono, con perfiles muy propios y expresión dulcificada que, debido al impacto idiomático del castellano, revolucionó profundamente su temática sin alterar sus poderosas raíces comunicativas. El *wayñu* es una de las composiciones más difundidas con motivos del consenso general cotidiano. Veamos la estructura formal y de textual de los principales cantos quechuas:

*Haylli* es el himno ceremonial por excelencia; describe tres hechos fundamentales del hombre andino: la religión, el devenir histórico y la invocación a la naturaleza. Se construían en forma de versos dialogados, entonados por grandes coros divididos en grupos de hombres y mujeres. Aunque la mayoría de los existentes están dedicados a la invocación de las deidades principales, en especial al dios creador Viracocha, existían los que cantaban las hazañas de los héroes, conocidos con el nombre de *aity haylli*. Los *haylli* agrícolas cantaban a las siembras, al crecimiento de las cementseras, a la maduración de los frutos y a la cosecha. Por su índole sagrada, cumplían funciones de cohesión social, mantenimiento del equilibrio cosmogónico y la ritualidad religiosa, aspectos que ilustran la íntima fusión entre el hombre, la naturaleza y las deidades tutelares incas. Los *arawikus* o poetas incas siempre prefirieron los versos cortos, de cuatro, cinco o seis sílabas y raras veces los de ocho. De los *hayllis* como oraciones es muy común encontrar al hombre tuteando a Viracocha, el dios al que más se dirigen estos poemas. El *haylli sagrado* era cantado en festividades religiosas acompañado de música y danza. El *haylli* agrícola es una canción realizada por los campesinos para descansar su tarea, alude al trabajo concreto que reúne a hombres y mujeres en el campo.<sup>16</sup> Veamos lo que dice el *haylli* “Oración final” —eco muriente—:

Viracocha, origen del universo, creador de todo,  
oro que arde tan sólo en la noche del corazón.  
Que la alegría de tus ojos venga en el alba,  
Que el calor de tu aliento venga en el viento.<sup>17</sup>

El *Haylli* “Oración final” —eco muriente— es un poema estructurado por una estrofa de cuatro versos que constituye una especie de súplica,

<sup>16</sup> Jailli. En <<https://es.scribd.com/doc/238487687/Jailli>> (fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

<sup>17</sup> Leonidas Latorre Segura, *Literatura Quechua*. En <<https://sites.google.com/site/profesor-leonidaslatorresegura/4o-ano-capitulo-1-literatura-quechua>> (fecha de consulta: 22 de agosto de 2020).

un ruego o una alabanza a Viracocha, la deidad más importante del Imperio Inca, considerado el creador de todas las cosas o la sustancia de la que se da origen a todas las cosas, quien estaba íntimamente relacionado con el mar. “*Haylli* de la Siembra” —Mama Sara en quechua, madre maíz en español— alude al maíz, adorado por los incas ya que era su principal fuente de energía y riqueza. Además de la variedad amarilla como el sol, los incas estimaron maíces de otros colores que se adaptaban a diferentes climas y tierras. El maíz, considerado como el *grano imperial*, era usado en los rituales más importantes del calendario inca, como la Capacocha o Capac Hucha u “obligación real”, la cual consistía en realizar fiestas y ofrendas de reconocimiento y gratitud al ancestro inca Mama Huaco, aquél que había dado al imperio inca el primer maíz. A continuación, se transcribe el poema “*Haylli* de la siembra”:

¡Ea, ya he triunfado,  
 he sembrado el grano!  
 ¡Nacerá la planta mañana!  
 y habrá que acollarla pasado mañana!  
 ¡Y vendrá la lluvia, e inundará el agua!  
 ¡Florecerá luego, y ya tendré el maíz!<sup>18</sup>

América es la tierra del maíz, el lugar donde se consume desde hace aproximadamente diez mil años. Los pueblos nómadas que comenzaron a cultivar maíz silvestre se transformaron en sedentarios y desarrollaron complejas culturas como la inca, la maya y la azteca. El calendario agrícola de los incas comenzaba en agosto, cuando se preparaban los campos para la siembra del maíz en septiembre. En los dos meses siguientes se regaban los campos utilizando diferentes sistemas hidráulicos. En diciembre se hacía la siembra de las papas, las ocas y las legumbres. Durante el mes de enero, época de lluvias intensas y frecuentes, se limpian los campos; en febrero-marzo, al tiempo que el maíz iba

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

creciendo y madurando, se trataba de defender la cosecha de los pájaros y otros animales. Los meses de abril-mayo eran los más alegres ya que llegaba el momento de hacer la recolección y el almacenamiento de los diferentes productos agrícolas.

*Arawi*, traducido como canto, canto alegre, poesía o tonada, es una forma poética muy apreciada y difundida en el incario. En su concepción estética, es la más creativa y variada; arranca sus temas del sentimiento más íntimo del poeta. *Arawi* procede del verbo *harawi*, que significa versificar o, más propiamente, componer cantos. Los temas predilectos del *arawi* eran los del amor, expresados con delicadeza en la alegría o en el dolor. Según Felipe Guamán Poma de Ayala, existían formas variadas de *arawi*: el *kusi arawi*, esencialmente alegre y risueño; el *wrijsa arawi*, gracioso y galante; el *sumaj arawi*, refinado y musical; el *sankay arawi*, expiatorio y grave; y el *harey arawi*, la expresión más pura del amor doliente. En todas estas formas el lenguaje se hace lírico; se expresa con musicalidad y refinamiento difíciles de traducir la evocación no sólo de la amada sino también de las cosas y del paisaje. El *harawi*, de tono confidencial e íntimo, expresaba el amor sentimental; se caracterizaba por ser hondamente tierno y nostálgico. El ejecutante del *harawi* se denomina *haravicu*. Existían dos clases de harawis: a) *aymoray*, canto a la tierra dedicado a las labores de la siembra y la cosecha: “Las gotas de agua/ que en las flores amanecen /son las lágrimas de la luna/ que de noche llora”;<sup>19</sup> b) *huacantaqui*, canto de corte pastoral dedicado al aumento de ganado y a los animales más preciados —cóndor, lagarto, vicuña, zorro, llama, etcétera—: “Por la puerta de mi casa el cóndor revolotea /por encima de mi pueblo da la vuelta, / demasiado, demasiado carnívoro es/ aquel cóndor, / demasiado, demasiado carnívoro es / el cóndor malagüero”.<sup>20</sup>

El poema *Arawi* “Canción” —transcrito a continuación— se encuentra estructurado en seis estrofas de cuatro versos octosílabos en los

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

que se alternan las rimas consonante y asonante. Trata del amor y la ausencia, de la ternura y el desamor.

Hermosa flor eres tú,  
punzante espina soy yo.  
Tú eres ventura hecha vida,  
Pensar que cunde soy yo.

Tú eres virginal paloma,  
diosa mosca soy yo.  
Luna de nieve eres tú,  
noche de pena soy yo.

Tú eres el árbol frutecido,  
carcomido tronco yo.  
Tú eres mi sol, mi sol eres,  
noche de pesar soy yo.

Tú eres vida de mi vida,  
eres amor de amor.  
Alfombra a tus pies tendida  
seré eternamente yo.

Blando helecho que despliega  
su traje de verde nuevo;  
vestida de blanco, eres  
la estrella de mi mañana.

Blanca nube, la más leve,  
clara fuente de agua pura,  
tú serás mi dulce engaño,  
yo seré tu oscura sombra.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Arawi. En <[https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia\\_quechua.html](https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html)> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

El *wayno* proviene del vocablo quechua *huañuy* (muerte), el cual proveniría del vocablo quechua *huayñunakunay*, que significa “bailar tomados de la mano”. Hasta podría derivar del grito grupal que utilizan los danzantes —¡way! ¡way! ¡way!— para entusiasmar o autoestimularse. El huayno adopta diversas variedades según las tendencias tradicionales de cada localidad o región. Por su tono alegre, suele acompañarse con baile de pareja mixta independiente; a veces en ronda con una pareja al centro y, generalmente, de regocijo, pues se presta para asedios amorosos. Su mensaje usualmente es el enamoramiento y el sutil cortejo del hombre hacia la mujer, así como también el desengaño o el sufrimiento por la pérdida del ser amado. Su estructura musical surge de una base pentatónica de ritmo binario, característica estructural que le ha permitido convertirse en la base de una serie de ritmos híbridos, desde la cumbia hasta el rock andino. Los instrumentos que intervienen en la ejecución del huayno son la quena, el charango, la mandolina, el arpa, el requinto, la bandurria, la guitarra y el violín. En algunas variantes del huayno intervienen bandas típicas, las cuales añaden instrumentos como las trompetas, el saxofón y el acordeón. Por otro lado, aunque son géneros muy diferentes, en el Perú el wayno está más vinculado a la marinera. Como lo recuerda este estribillo de marinera serrana: “no hay marinera sin huayno,/ ni huayno sin marinera,/ cholita pollera verde,/ para ti va la tercera”.<sup>22</sup>

En referencia al wayno mestizo y su relación con el wayno indígena, Carlos Huamán López señala que

Por sus características, el wayno mestizo no puede desligarse del indígena. Ambas particularidades rítmicas se interinfluencian, provocando una original expresión artística que las engloba. Por otro lado, sus tópicos están relacionados con acontecimientos que involucran al individuo y la sociedad. No es novedad que el wayno quechua indígena sea traducido al cas-

<sup>22</sup> Alberto Mosquera Moquillaza, “La marinera: un baile nacional”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas*, año 3, núm. 7, 1998, p. 140.

tellano, interpretado y consumido por los mestizos. Aunque debemos precisar que, muchos waynos son escritos originalmente en ambas lenguas, se trata de un fenómeno composicional de configuración lingüística bilingüe que se va perdiendo con el paso del tiempo a favor del castellano.<sup>23</sup>

El wayno-poesía “también es memoria y forma parte de la cultura popular en tanto la representa y prolonga su historia”.<sup>24</sup> En esta categoría muy bien se puede incluir “Maíz”, autoría de Huamán López, un homenaje a esta gramínea oriunda de América, alimento de las antiguas culturas incas, mayas y aztecas. Hoy sabemos que estas tres culturas, con muchos rasgos de similitud, establecieron su economía y alimentación en base al maíz, siendo este uno de los motivos principales por los que se le incluyó como elemento presente en la mayoría de sus ritos y festividades. El texto completo del poema “Maíz” es el siguiente:

Maíz hermano, granito eterno,  
jinete de rayos negros,  
abrigo de niños tristes.

Si al silencio te condenan  
ruges en las cataratas y eres fuego,  
Si pereces en las grutas  
alzas tus brazos poblados  
y así vuelves.

Aunque al tirano te muerda  
siempre serás maíz maíz.  
aunque te arranquen los ojos  
siempre serás maíz maíz.

<sup>23</sup> Carlos Huamán, “El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística”, en *Latinoamérica*, núm. 42, enero-junio de 2006. En <<http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n42/2448-6914-latinoam-42-79.pdf>> (fecha de consulta: 29 de agosto de 2020).

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

Himno de bravas calandrias,  
 wakchapa kallpan wañuypi kawsachiqnin,  
 pancito de la ternura,  
 humilde oro de mil corazones.

Rumita chiqtarimuspa  
 chinkaptiki maskamuyki,  
 allpa mamanchik waqaptin  
 parañas mayuntin hamun.

No eres brizna reseca,  
 eres el nido que abriga la esperanza,  
 No eres la garra del cóndor,  
 eres el vientre que brota nuevos hijos.

Remando en nuestro ataúd  
 volveremos, volveremos.  
 Romperemos crueles sables, mi amor  
 será un panal nuestros labios.  
 Despertará ya el cadáver, mi amor,  
 no sangrarán las florecitas.<sup>25</sup>

El *wawaki* tiene una directa relación con las festividades a la luna, provoca acercamientos entre ambos sexos. De ahí que los temas más frecuentemente desarrollados en estos cantos se refieran al amor fácil entre jóvenes, conquistas y galanterías. El siguiente es el poema *wawaki* “Madre Luna”, cuyos versos dicen lo siguiente:

Luna, reina y Madre  
 por la bondad de tus aguas,  
 por el amor de tus lluvias  
 estamos llorando,  
 estamos sufriendo.

<sup>25</sup> Latorre, *op. cit.*

La más triste de tus criaturas  
de hambre,  
de sed  
te está clamando.

Padre, conductor del mundo,  
¿dónde estás,  
en el cielo,  
en la tierra  
o en algún otro mundo cercano?

Obséquiale con tus lluvias  
a este siervo,  
a este hombre  
que te implora.<sup>26</sup>

*Urpi*, en lengua quechua, quiere decir cernidor, colador, tamiz; *urpay* o *urpi*, quieren decir paloma. El poema *urpi* (paloma) viene a ser una canción nostálgica y doliente en la que se canta el dolor del poeta. Por eso pueden llamarse poemas causados por la mujer-paloma. Se trata de un hermoso canto a la amada a quien se le emparenta con la palomita. Es un poema elaborado con gran ternura. “Quita Urpi” se traduce “Paloma Agreste”, y sus versos dicen así:

¿Qué viene a ser el amor  
palomita agreste,  
tan pequeño y esforzado,  
desamorada;  
que al sabio más entendido,  
palomita agreste,

<sup>26</sup> *Wawaki*. En <[https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia\\_quechua.html](https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html)> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

le hace andar desatinado?  
desamorada.<sup>27</sup>

El tema de los “mitimaes” dio también hermosos aunque tristes cantos de amor; la amada ausente es comparada con la *urpi* o paloma, a la cual se busca continuamente.

¿Dónde estás, mi urpi?  
De noche y de día te busco.  
Acaso lloras, perdida  
por una “jalca” lejana  
sin tener como volver.  
Pregunto a todos por ella:  
tal vez encuentre su rastro  
para correr en su busca.  
¿Dónde estás, mi urpi?  
De noche y de día te busco.<sup>28</sup>

*Ayataki* es una voz quechua que significa “canto o canción por los muertos”. Se trata de un poema que se recita o se canta a la muerte de un ser amado, de un gran guerrero o de una personalidad notable. Se ubica dentro del género de la lírica y en especial del llamado *harawi*. En algunos lugares de los Andes va acompañado de bailes y rituales luctuosos. El poema “A la muerte del Inca Atahualpa” es un ejemplo de *ayataki*. Su texto es el siguiente:

Lloremos,  
lágrimas de sangre, lloremos,  
con desesperación, a gritos,  
lloremos

<sup>27</sup> *Urpi*. En <[https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia\\_quechua.html](https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html)> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

<sup>28</sup> Latorre, *op. cit.*

que el sol para siempre  
 la luz a sus ojos quitó.  
 No miraremos más su frente,  
 no oiremos más su voz,  
 ni su mirada cariñosa  
 velará por su pueblo...<sup>29</sup>

*Aranway* es una composición de origen humorístico, de sarcasmo y burla que evoca cantos satíricos. El *aranway* pervive hasta la actualidad y se suele presentar en forma de cuento o relato. El siguiente poema es un ejemplo de *aranway*:

Quien te dio cinta verde  
 que te dé la colorada  
 quien te dio la mala noche  
 que te dé la madrugada  
 quien te dio la barriguita  
 que te mantenga en la cama.<sup>30</sup>

*Wanka* es un poema elegíaco que evoca la pérdida de los seres amados y llora la desaparición de alguien que les perteneció. El siguiente texto es un ejemplo de *wanka*:

En fuerte nudo nuestras vidas  
 atamos ya,  
 para que ni la muerte nos pudiera  
 separar.  
 Creíamos que por siempre  
 formaríamos un solo ser  
 paloma mía, que sabías  
 mi dolor ahuyentar,

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

dondequiera me halle mientras viva  
 serás tu  
 la única aurora que ilumine  
 mi corazón.  
 Cuando se encienda el Misti  
 piensa en mí, porque yo  
 siempre estaré, pensando en ti,  
 ¿Por tu amor, hasta dónde  
 ya habrá llegado mi viudo corazón?<sup>31</sup>

Como se puede apreciar, las características que se destacan en las expresiones poéticas quechuas son varias. *a)* Oral, transmitida de generación en generación hasta que fue trasladada a la escritura. *b)* Anónima, se desconoce los autores de esta literatura, no se conocía al autor o era de carácter colectivo, pues el carácter colectivista del incario no permitía la individualización. *c)* Colectivista y popular, transmitida de forma grupal sobre experiencias y conocimientos de todo tipo —político, religioso y moral—, expresan sentimientos de todos los miembros de una colectividad. *d)* Cosmogónica, idea de universo dividido en tres mundos: *Hanan Pacha* —el mundo de arriba, donde habitan los cuerpos celestes y el dios sol—, *Kay Pacha* —el mundo intermedio, donde habitan los seres humanos— y *Ukju Pacha* —el mundo de abajo, donde habitan los muertos—. Eran fuente de inspiración las divinidades como Wiracocha, Pachamama, las huacas, la luna, el sol, las montañas, los ríos, el trueno, la lluvia, etc. Era cosmogónica y panteísta; el hombre del incario creía en la totalidad del universo como algo divino y se sentía integrante de él. Se convierten en personajes con cualidades y sentimientos humanos. *e)* Agrarista, temas y personajes ligados a la siembra, cosecha y la naturaleza. Las manifestaciones literarias estaban ligadas a las actividades agrícolas y eran inspiradas por éstas. *f)* Clasista,

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

literatura oficial o cortesana y literatura popular, la primera realizada por los amautas; la segunda, por los *haravicus*. La musicalidad y la danza estaban unidas y se expresaban en ceremonias; la coreografía, variada, era acompañada por la flauta, la quena, el *pinkullo*, la tinya, el *huancar* y los *pututos*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1983.
- Arawi*. En <[https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia\\_quechua.html](https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html)> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).
- Bonfil Batalla, Guillermo, *La regionalización cultural de México: problemas y criterios*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1973.
- Friedemann, Nina S. de, “De la tradición oral a la Etnoliteratura”, versión de su ponencia leída en el *Congreso Abra Palabra* en la Universidad Tecnológica de Santander, Bucaramanga, el 4 de septiembre de 1996, pp. 19-27.
- García Sierra, Pelayo, *Diccionario filosófico*, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 2000.
- Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Huamán, Carlos, “El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística”, en *Latinoamérica*, núm. 42, enero junio de 2006. En <<http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n42/2448-6914-latinoam-42-79.pdf>> (fecha de consulta: 29 de agosto de 2020).
- Jailli*. En <<https://es.scribd.com/doc/238487687/Jailli>> (fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).
- Latorre Segura, Leonidas, *Literatura Quechua*. En <<https://sites.google.com/site/profesorleonidaslatorresegura/4o-ano-capitulo-1-literatura-quechua>> (fecha de consulta: 22 de agosto de 2020).
- Montecinos, Hernán, “Folklore como concepto ontológico / Folklore como concepto gnoseológico”, 2008. En <<https://hernanmontecinos.com/2008/10/04/folklore-como-concepto-ontologico-folklore-como-concepto-gnoseologico/>> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2020).
- Mosquera Moquillaza, Alberto, “La marinera: un baile nacional”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas*, año 3, núm. 7, 1998.

Ocampo López, Javier, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, El Encora Editores, 1989.

Pardo Tovar, Andrés, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1996.

Toro Henao, Diana Carolina, “Tradiciones orales colombianas. Introducción a su estudio en el sistema literario colombiano”, en Alfredo Laverde Ospina y Ana María Agudelo Ochoa, *Observaciones históricas de la literatura*, Medellín, La carreta literaria, 2010.

\_\_\_\_\_, “Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales”, 2010. Este artículo es resultado de la investigación “Tradiciones orales colombianas. Un estudio de sus temáticas”, desarrollada gracias a la becapasantía Jóvenes Investigadores Colciencias 2010. En <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/18849>> (fecha de consulta: 11 noviembre de 2016).

*Urpi*. En <[https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia\\_quechua.html](https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html)> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

*Wawaki*. En <[https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia\\_quechua.html](https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html)> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).