



MEMORIA CULTURAL ANDINA EN EL CANTO QUECHUA PERUANO DEL SIGLO XX. Reseña de *La sangre de los cerros. Urqkunapa Yawarnin*¹

José Carlos Salinas²

Reseñar el clásico texto de los hermanos Rodrigo, Luis y Edwin Montoya “*Urqkunapa yawarnin-La sangre de los cerros. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*” a veinticinco años de su publicación original es una tarea particularmente compleja. No solamente porque el Perú y los países de la zona andina han cambiado bastante en estas últimas décadas y mucho del universo sociocultural y estético quechua se ha visto traspasado por nuevas formas de interacciones e intercambios del mundo globalizado. Sino también por una serie de pequeños giros epistemológicos que acabaron con el, por así decirlo, “monopolio” de la Antropología para el estudio de fenómenos y hechos culturales que den cuenta de lo andino o quechua, ampliándose el rango para las Humanidades y otras Ciencias Sociales. Siendo esta apertura interdisciplinaria el motivo inmediato que hace a *La Sangre de los cerros* del interés de los estudios literarios y de la cultura. El otro motivo, consecuencia del primero, está en el ámbito de la memoria cultural que se desarrolla en el texto, más precisamente de la memoria quechua aún existente en los andes peruanos; la cual, a pesar de las

¹ Reseña publicada a raíz de la visita de Rodrigo y Luis Montoya en octubre del año pasado a la Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa.

² José Carlos Salinas es de la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa, Perú) e Coordinador de la XIV Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana de Estudiantes JALLA-E 2013 AREQUIPA - “DESBORDES DE LAS PERIFERIAS” PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DE LITERATURAS SUBALTERNAS Y REGIONALES.

incursiones constantes de la modernidad hispanohablante desde siglos, ha perdurar por medio de la asimilación y la recodificación de símbolos en un discurso misturado y complejo; donde se inscribe una serie literaria colectiva propia de los andes peruanos.

No dudamos en decir que *La Sangre de los Cerros* es un texto capital para entender los procesos de heterogeneidad cultural, modernización e identidad de la producción oral quechua en el Perú. Desde las Humanidades consideramos este texto como importante para la formación de tanto el humanista como el científico social latinoamericano; en cierta medida porque, desafortunadamente, aún gran parte de la academia nacional y de los países latinoamericanos continúan considerando al quechua o a la memoria quechua, y de los pueblos originarios de América, dentro de parámetros rivaguereanos³ como una pieza de museo impoluta y arcaica. Sin percatarse que son memorias culturales con mucha vitalidad, con productores heterogéneos y transculturados -es decir, para nada enquistados en una *arcadia* andina premoderna- y con textos con una compleja y constante vorágine discursiva en los cuales se decanta un complejo arsenal retórico y estético que expresan los procesos de modernización de la cultura andina y, por qué no, las demandas políticas y reivindicativas de los peruanos. De este modo las 333 canciones recopiladas en versión bilingüe (quechua y español) y 170 partituras musicales que conforman el libro es un intento de sintetizar la vasta y compleja memoria cultural andina en el Perú por medio del canto.

116

La Sangre de los Cerros es una recopilación de cantos orales quechuas hecha por los tres hermanos Montoya (Rodrigo y Luis, antropólogos y Edwin, músico) en las doce regiones de nuestro país con mayor influencia del quechua⁴, mediante seis fuentes de recopilación: los cantantes artistas y no artistas, los estudiosos del folklore, los textos escritos, el archivo musical del programa *Tierra Fecunda*, los discos grabados y comercializados y, finalmente, la propia memoria

³ Es decir, de José de la Riva Agüero, intelectual hispanista quien fuera el primero en hacer una historiografía nacional de la Literatura peruana. Una de las posteriores historiografías producto de tal espíritu, la antología hecha por Luis Alberto Sánchez, considera que la única literatura quecha de calidad existente en el país fue la que se produjo antes de la empresa colonial española. Negándole todo carácter literario o artístico a las tradiciones orales quechuas de los últimos siglos.

⁴ Las regiones desde donde fueron recopilados los cantos son: Cusco, Apurímac, Puno, Arequipa, Ayacucho, Huancavelica, Junín, Cerro de Pasco, Lima, Ancash, San Martín, Iquitos y Cajamarca.

de los hermanos Montoya. Como se comenta en la introducción del libro este trabajo no es el primero de su tipo y los autores citan el trabajo de José María Arguedas, Jorge A. Lira, Sergio Quijada Jara, Josafat Roel, entre otros antropólogos e historiadores de la música popular que han hecho recopilaciones de los cantos orales quechuas.

Lo que motivó a los hermanos Montoya a hacer una recopilación más amplia y detallada fue la pretensión de colocar los cantos dentro de una perspectiva histórica y darles un *locus de enunciación*, que pretenda ayudar a una futura conformación de una historia completa de los textos orales quechuas. En este punto, es un proyecto parecido, pero desde los estudios literarios a la antología de *Tradición Oral Peruana* de Enrique Ballón Aguirre, quizás el proyecto más ambicioso hasta el momento de Estudios Orales en el Perú. Algo que emparenta ambos trabajos es que mientras este último no puede ser leído como un proyecto literario a secas -dado el hecho de la complejas relaciones conformadas entre los discursos orales y el espacio sociocultural del cual proceden- el primero tampoco puede ser leído solamente como un trabajo etnográfico. Estamos frente a libros que enfatizan la naturaleza de discursos que trascienden los límites de las disciplinas tradicionales y que aluden tanto a la experiencia estéticas como socioculturales e inclusive ideológicas. Esto debido a que los productos y artefactos literarios producidos en nuestros contextos andinos ya sea poesía, prosa u oralidad, aluden siempre a un avasallamiento de la forma producto de la heterogeneidad del espacio sociocultural, de tal modo que el estudioso que se acerque a ellas inevitablemente va a leer el texto como estética y cultura, como ficción y realidad, como literato y antropólogo.

Es así como consideramos que, siguiendo la propuesta del crítico peruano Antonio Cornejo Polar; las literaturas y culturas latinoamericanas y especialmente andinas constituyen un sistema heterogéneo de “violencia extrema y de una extrema disgregación” (1994: 22); donde la dualidad contrapuesta entre oralidad y escritura tiene un lugar preponderante para la conformación básica del campo literario. Pero si por un lado, como deja entrever Cornejo, las literaturas eruditas (prosa, poesía) han tenido que optar por *suturas* que logren configurar armonías imposibles, las literaturas populares y orales han sido mucho más dinámicas a la hora de dar cuenta de la necesaria hibridación de sus discursos. De este modo, como vemos en *La Sangre de los Cerros*, los diversos cantores del ande peruano han exacerbado las confluencias culturales occidentales y andinas y configurado

una memoria cultural hecha de retazos y constantes tensiones rizomáticas; completamente heterogéneos.

A pesar que los cantos quechuas recopilados tienen como escenario principal al campesino y la comunidad, el libro hace gala de una complejidad de textos tal que exponen la condición sociocultural híbrida y heterogénea de la cultura quechua, donde distintos contextos de enunciación producen distintos resultados estéticos y viceversa. Así por ejemplo se llama la atención de la existencia de dos formas de canto: una canción *vida* y una canción *show*, donde la primera hace referencia al texto oral vital, dependiente de la afectividad de los que bailan y cantan y la segunda hace referencia al canto grabado y comercializado que se *fija* al registro fonográfico y que depende del mercado. O cuando se nos recuerda que en los contextos indígenas más profundos la guitarra es un instrumento vetado para los cantos indios más no para los cantos mestizos, o que en ningún canto *misti* se tiene la presencia del arpa, a pesar que también tenga un origen occidental. Aquí nos percatamos que existen diferentes funciones de los diversos cantos quechuas y diferentes escalas valorativas donde se contextualizan y adquieren validación y renovación constante.

Por otro lado, el libro pone énfasis en la importancia que tienen los cantos orales en la difusión y la actualización de la cultura quechua. Los cantos van a ser los principales vehículos con los que cuenta la cultura quechua para expresar su cosmogonía, cosmovisión, sensibilidad o cognición. De ahí que la división de los cantos recopilados en Producción, Ciclo vital, Amor, Naturaleza, Familia, Emigración, Desarraigo, Religión, Política, etc., sea muy pertinente ya que enfatiza la función social que cumple el texto oral dentro de la cultura quechua y, por ende, la pertinencia de su actualización y constante búsqueda de riqueza tanto estética como argumentativa. Permítasenos tomar la licencia de asumir una vez más una licencia literaria; al emparentar estos cantos con la obra de José María Arguedas, recordamos cómo en sus novelas son precisamente los cantos quechuas los llamados a conformar una guía desde donde podemos seguirle el rastro al modo de concebir la visión y percepción del mundo que tienen los personajes; haciendo gala una vez más de las inevitables implicancias y dependencias entre lo escrito y lo oral en nuestro medio.

Veamos, entonces, cómo los cantos recopilados en el libro pueden darnos pistas de estos entrecruzamientos. En un primer lugar, vemos cantos muy populares y reconocidos en varias regiones; tal es el caso de

Alvirgunischallay/Canción de las trillas de las arverjas, canto originario en Huancavelica, el cual tiene dos tiempos: un primero como harawi (canto triste) y otro como wayno (canto bailable) que da cuenta de la cosecha de arvejas cantado por un grupo de mujeres y otro de hombres, donde la cosecha se convierte también en un momento de cortejo:

Alvirgunischallay (fragmento)

Canción de la trilla de arverjas (fragmento)

Pasñakuna (wayno):

Mujeres (wayno):

*Fustanchallaypa
patachallanman
sillkawchay
llikllitachaypa
patachallanman
sillkawchay
Akakaw
sillkawchay*

*Cómo me picas
sillkawchay
hasta el borde de mi fustancito
sillkawchay
hasta el borde de mi mantita
sillkawchay
hasta el borde de mi pollera
sillkawchay*

Maqtakuna:

Hombres:

*Wallpa wasintam
yaykumuni
Wallpa pilayllam
pilasqayki
Quy wasintam
yaykumuni
quy pilayllam
pilasqayki*

*Estoy entrando
a la casa de las gallinas,
te voy a pelar
como se pela a las gallinas.
Estoy entrando
a la casa de los cuyes,
te voy a pelar
como se pela a los cuyes*

*chayla chaynallam
pilasqayki
chayla chaynallam
llustisqayki*

*Así, así
no más
te voy a pelar*

Pasñakuna:

Mujeres:

*Tusukuykuy bailakuykuy
Alvirgunischallay
waqnachaman kaynachaman
alvirgunischallay
Kasunichum kuintanichum*

*Bailen, bailen
mis arverjitas.
de aquí a allá
mis arverjitas
No hago caso, no tomo en cuenta*

alvirgunischallay
Amaku sayay runachataqa
alvirgunischallay
Pichicha sayay runachataqa
Alvirgunischallay

mis arverjitas
Al hombrecito del tamaño de
garrapata
mis arverjitas
Al hombrecito del tamaño de
perrito
mis arverjitas

(Hermanos Montoya 1987: 62-70)

Vemos, en el canto, cómo la actividad agropecuaria se entremezcla con el cortejo; rasgo común en toda la zona andina que enfatiza tanto el carácter colectivo como la hibridez en las producciones culturales. En el *Alvirgunischallay*, el locutor masculino trata de seducir al locutor femenino para que deje de lado el deber de la cosecha. No obstante éste último no cae en la seducción y continúa con su labor agrícola hasta que al final la mujer decide bailar con el hombre y las arverjas para una mejor cosecha. Para el canto, la fertilidad de la cosecha será proporcional a la fertilidad de los amantes y por ende, a la de toda la comunidad.

Otro ejemplo interesante que tiene el libro son los Carnavales como el *Pasña suway/Robar esposas* o el reconocido *Carnaval de Tambobamba*. De éste último veamos un fragmento.

120

Carnaval de Tambobamba
(fragmento)

Tambubambinu maqtatas
yawar mayu apamun
Tambubambinu maqtatas
yawar unu apamun

Tinyachallañas tuytuchkan
Qinachallañas tuytuchkan
Charankullañas tuytuchkan
Biritillañas tuytuchkan

Carnaval de Tambobamba
(fragmento)

Dicen que el río de sangre está
trayendo
a un joven de Tambobamba
que el río de sangre está llevando
a un joven de Tambobamba

Sólo está flotando su tamborcito
sólo está floreciendo su quenita
sólo está flotando su charanguito
sólo está flotando su birrete

*Wiphalitay wiphala*⁵
Wiphala wiphala wiphala
Wiphalalalay wiphala
Wiphalitay wiphala

Wiphalitay wiphala
Wiphala wiphala wiphala
Wiphalalalay wiphala
Wiphalitay wiphala

(Hermanos Montoya 1987: 272-
276)

En el *Carnaval de Tambobamba*, vemos cómo en el canto de carnaval, de festejo de la comunidad, irrumpe la figura de la muerte de un joven; ahogado por el *Yawar Mayu* o *Rio de Sangre* que no solamente hace referencia al Río Apurímac, afluente natural de la zona; sino también a una corriente que trae momentos de guerra o de levantamientos, de una corriente que lleva al *hunun pacha* o al mundo de los muertos. Tal mezcla entre el dolor, la muerte y el carnaval puede leerse como una referencia al sentido de ciclo vital circular que persiste en los andes peruanos, donde -a usanza de la actividad agrícola- para que algo germine o nazca, alguna otro elemento debe podrirse o perecer. De este modo, el (re)nacimiento del pueblo en los carnavales se debe al sacrificio del joven músico al *Apu Yawar Mayu*, a quien se le canta su muerte en carnaval, en alegría, porque su muerte es origen de vida.⁶

Referirnos a las innumerables joyas que se recopilan en el libro nos tomaría mucho más tiempo del que disponemos, solamente enfatizaremos en la gran diversidad temática existente en el mismo. Otros cantos, al margen del ciclo vital o de cosechas, expresan una relación intrínseca con el recopilador como *Siñur Visica Apun Siñurmi/El Señor Viseca es un gran señor* o son simples cantos de

121

⁵ En los contextos aimaras, la *wiphala* es la tela multicolor que se usa como bandera para el movimiento aimara y que inclusive en Bolivia es considerado un símbolo patrio. En el contexto quechua que se presenta el canto, *wiphala* es un grito de alegría o jolgorio.

⁶ Debemos reconocer que esta reflexión no es enteramente nuestra, se debe en parte a las reflexiones que José María Arguedas hace del mismo canto también recopilado por él. El novelista y etnólogo nos dice al respecto: “Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de toda la fuer-za del espíritu. Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfre-ño de tristeza y de coraje. Toda la esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo inte-rior sensible. Los que no saben el quechua escuchan el can-to con mucha gravedad y adivinan todo lo trágico y cruel que es su contenido.” (Arguedas 1942)

amor como *Urpischallay/Mi palomita* o *Usqucha pukacha murucha/Gatito montés jaspeado y rojito*. Cantos a las divinidades transculturadas como *Apu incallay kawsanchuraq/¿Aún vive el inca?* , o cantos a la historia nacional o política como el harawi *Ecos de la reforma agraria* o *Risidinti Manuil Radu/Presidente Manuel Prado*. Uno de los cantos más interesantes y populares de la recopilación, que tiene varias versiones cantadas, es *Expreso Puquio*, del cual reproducimos el canto completo:

Expreso Puquio

Expreso Puquio Pérez Albela
maytam chaytam,
apallawachkanki; mana riqsisqa
runap llaqtanman
sacha rumimano
hapipakuchakaqta.

Agencia punkupim saqirqamuni
kuyay mamayta wiqi ñawintinta;
Ama mamallay llakillankichu
paqarin mincham
kutirqamuchkasaq.

HAWACHAN
Ripichkaniñam
pasachkaniñam
chullpi sarayta qamkaykapuway
añas charkiyta kankaykapuway

Expreso Puquio

Expreso Puquio Pérez Albela
¿A dónde me estás llevando
a qué pueblo de gente
desconocida
mientras me aferro a las piedras
y a los arbustos para no ir?

He dejado en la puerta de la
Agencia
a mi madre con los ojos llenos de
lágrimas
Madre, por favor, no vayas a
llorar,
mañana o pasado mañana estaré
de regreso.

FUGA
Ya me estoy llendo
ya me estoy llendo,
tuesta para mí el mejor maíz
asa para mí la carne de zorrino

(Hermanos Montoya 1987: 427-430)

La voz que se lamenta en el canto lo hace a una ruta de autobús interprovincial que recorre los pueblos y las ciudades de Puquio (distrito de Ayacucho). Las referencias clásicas del indigenismo y los cantos tradicionales quechuas de nostalgia y reconocimiento hacia los animales de carga, los desarraigos y las despedidas; han devenido en el mismo sentimiento hacia los productos de la modernidad como lo es el automóvil. La operación prosopopéyica de la voz para con la empresa de autobuses implica el mismo sentimiento nómada y de tránsito

que caracteriza la vida en los andes, espacio geográfico que -debido a la dureza del geografía y la poca fertilidad de los suelos- hace del ser nómada una característica propia de los pobladores andinos. Por otro lado la voz también lamenta que haya dejado a su madre llorando en la puerta de la Agencia de viajes, implorándole que cese de llorar y prometiéndole un pronto regreso. Acá nos percatamos de la precariedad socioeconómica presente en la zonas campesinas andinas, este viaje puede ser el último que se haga -quizás a una ciudad más grande- y por ello la tristeza y melancolía del cantante. Imágenes similares siempre se han repetido en las producciones orales y escritas quechuas a lo largo del tiempo, enfatizando la pobreza y el olvido que sufren estas poblaciones de cara al Estado y sociedad mestiza hispanohablante oficial.

En conclusión podemos ver que la *Sangre de los Cerros* demuestra que la cultura quechua aún goza de fortaleza y salud y tiene capacidad de cuestionarnos y sorprendernos, que sigue siendo nuestra mayor herramienta de decolonización en los países andinos. Después del libro de los Hermanos Montoya, ¿qué más podemos aportar desde las academias latinoamericanas para entender los fenómenos tan diversos que ahora nos exceden? En otras palabras, ¿Cómo se configura el campo sociocultural del canto popular andino después de *La Sangre de los Cerros*? ¿Cuál es la agenda que nos espera? Quizás delimitar dos procesos concretos que cambiaron el panorama cultural de las producciones musicales después de escrito el libro. En un primer lugar, el asentamiento del mercado musical popular desde la década de los ochenta, los fenómenos como la cumbia andina (mezclada con el huayno), la cumbia amazónica, la *tecnocumbia* o la música vernacular popular; si bien no han hecho que desaparezcan los cantores y músicos de pueblo, si han influenciado bastante en el consumo sobretodo de las ciudades grandes del ande peruano. Falta un estudio sobre el mercado musical de estos géneros en la zona andina del Perú y si las composiciones ya son productos con nuevas referencias o discursos, o si es posible rastrear todavía la memoria cultural quechua a la cual nos estamos refiriendo en este trabajo.⁷

⁷ No obstante podemos referirnos al trabajo del antropólogo Raúl Romero (2008) sobre la Historia de la cumbia en el país como un trabajo que puede estar dentro de esta línea, no obstante limitarse a los *orígenes* provincianos de la música popular contemporánea en el Perú y centrar su desarrollo actual solamente en la ciudad de Lima. Consideramos que esa experiencia debe repetirse en otras regiones del país.

En un segundo lugar reconocer que la impronta del mercado, la globalización y las redes informáticas fueron fundamentales para que el canto quechua y popular pasase de la fiesta patronal al internet. Experiencias desde el saque globalizadas como *la Tigresa del Oriente*, *Wendy Sullca* o *Aguita de Coco* han invadido las redes sociales y han convertido al youtube en su plataforma de promoción exclusiva. Si bien, no estamos hablando de canciones en quechua, sino en Español, vemos que su estética y presentación difiere bastante de la música andina grabada y producida en Lima. Aun no queda claro en qué medida esos artistas son productos de la demanda multicultural globalizadora y poscapitalista. Ahora estos productos son más globalizados y la cultura se vuelve más que nunca un espacio de negociación, aspecto que es tanto un peligro como una oportunidad para nuestros países.

Bibliografía

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis. *La Sangre de los Cerros. Urqkunapa Yawarnin. (Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú)*. Lima. Centro Peruano de Estudios Sociales. Mosca Azul Editores. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1987.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima. Editorial Horizonte. 1994.

ARGUEDAS, José María *El Carnaval de Tambobamba*. Buenos Aires. Diario *La Prensa*, 15 de febrero de 1942.

ROMERO, Raúl R. *Andinos y Tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología Andina, 2008.