

Reconstrucción de un *harawi**

Armando Rojas

En el mes de agosto de 1985 llegamos a Ayacucho. Es una ciudad en estado de sitio. Las primeras imágenes nos recuerdan otras que se suceden desde hace años. Desde el aeropuerto hasta la plaza de armas atravesamos una tensa nebulosa. Lo primero que nos sorprende es la presencia masiva de mujeres y de niños. Ya en el centro de la ciudad se nos revela el mestizaje con más claridad. Hemos ingresado a una de las muchas iglesias ayacuchanas y sentimos la oleada campesina. Ayacucho es una ciudad mitad hispana mitad india pero que a veces rompe ese equilibrio. La arquitectura, el uso de un español la más de las veces castizo define a la urbe. Es sabido que Ayacucho paradójicamente fue más bien realista y negó

* Se trata de hacer una lectura de la poesía quechua desde los orígenes hasta nuestros días. El punto de partida es un *harawi* escuchado en Ayacucho en agosto del año 85. En él se da cuenta de la desaparición de los seres queridos –generalmente de los hombres– en los últimos años. Lo que es música o literatura sirve aquí a un propósito directo, marcadamente realista y nos recuerda otro tipo de composición y de contexto en el «Apu Inca Atawallpaman», celeberrimo poema que llora la muerte de Atahualpa. A pesar de la diferencia temporal se puede percibir la unidad de motivos y sobre todo la toma de posición del creador (en este caso anónimo) frente al poder. Gran parte de la poesía quechua se vertebra partiendo de este principio. El comentario estará sobre todo centrado en el «Apu Inca Atahuallpaman» sin marginar, claro está, un paralelismo con la literatura quechua en particular y la peruana en general desde el xvi hasta el xx.

una acogida favorable a Bolívar. Esto uno lo imagina cuando ve las casas solariegas, la multiplicación de las iglesias y el fondo tradicional que anima la lengua.

Si ésta es la primera impresión, cuando salimos de la ciudad al amanecer estamos ante el otro elemento del mestizaje: el paisaje que rodea y sustenta a la ciudad y al hombre del ande: desnudo, callado, inacabable. En la víspera largas colas de campesinos han venido a denunciar las injusticias, el reguero de muerte, la cólera ante un torvo poder, apretujarse en la escritura del cuaderno de pésames. La travesía que hacemos por los andes es lenta y contamos con la astucia del conductor y el relato sincopado de un funcionario. Tomamos entonces pequeñas carreteras que se entrelazan en el lienzo del ande, y nos llevan a la etapa más alta del paisaje. Desde hace unas horas hemos ido atravesando lo que fue el imperio *wari*, una de las primeras síntesis del espíritu y del hombre precolombino. Nuestro viaje tiene un objetivo muy preciso: ir al encuentro de un grupo de comunidades en el sitio de Valenzuela. La recepción es modesta pero nos conmueve. La gente nos hace fiesta a modo de bienvenida. Hay sólo dos casas. Y súbitamente ese grupo de mujeres que se juntan y comienzan un canto. Vale la pena la descripción: el atavío es íntegramente negro: blusa, pollera, sombrero y *anaco* negros, aunque este último esté iluminado por una línea de colores vivísimos tejida en la prisión. ¿Una alborada en la eterna noche? El macizo oscuro femenino nos desconcierta además por un elemento gestual: las mujeres entonan un lamento en el silencio purísimo de la carne pero cubriendo la boca con la mano. Sabemos y nos lo confirman que es un *harawi*. El improvisado traductor nos va dando las secuencias del texto; las palabras y el zurcido melódico evocan a los desaparecidos: todos hombres, a la pléyade de varones muertos, a los animales también. Lo que es literatura o música sirve aquí a un propósito directo marcadamente realista. Una población de mujeres que llora a sus hombres muertos induce una variante en la trama de la tradición: el *haravico* es un poeta femenino, individual o plural y el canto es actual, henchido de tristeza. El texto que solamente tomamos a grandes rasgos pero que delinea sus frases

alargadas en el lamento nos recuerda a una población anónima que recitó a lo largo de dos siglos el célebre «Apu Inca Atahuallpaman», ya no *harawi* sino *wanka* donde se llora también la desaparición de los seres queridos. ¿Cuál es o puede ser la relación entre uno y otro poema —distanciados por casi trescientos años? ¿Hay en lo que es la poesía quechua un motivo conductor que nos permita entenderla como algo fusionado, coherente y potencializador de un sentido indio? ¿Se puede hablar de una literatura en general y de una poesía en particular como de un producto únicamente indio y en este caso quechua o sería preferible atenerse a la mesurada hipótesis de un arte más bien mestizo?

De toda la poesía quechua —de carácter oral— nos hemos detenido en el «Apu Inca Atahuallpaman» que nos ofrece un buen ejemplo para esclarecer este fenómeno.

El poema recogido por J.M.B. Farfán no tiene una fecha determinada pero puede datarse en el siglo xvii por las explicaciones del texto y debió ser conocido en el Cusco y también en los alrededores. Lo que iguala —de entrada— a ambos textos es además la localización geográfica amén de los motivos. Pero si la localización geográfica no es un elemento en sí importante y poético en el momento de su definición creadora, lo es al menos la misma factura anónima, su lacerado acento, la conciencia de su distanciamiento del poder.

Poco o nada se ha dicho de este último aspecto altamente significativo del «Apu Inca». Se ha hablado más bien de su carácter elegíaco. ¿Pero un poema vale sólo por su capacidad reveladora (en este caso por tratarse de una literatura oral) o sobre todo por la primera fuerza o impulso, por la voluntad del poeta que lo llevó a tal o cual definición? Nos tentaría mucho decir que el «Apu Inca» es como la mayoría de los poemas quechuas, la expresión de un pueblo subyugado, infeliz y prácticamente sin alternativa, aunque si algo es trascendente en el texto no es sólo la anécdota de la muerte del Inca ni el desasosiego que de él emana, sino además su contenida cólera.

Pero no nos precipitemos: ¿qué es el «Apu Inca Atahuallpaman»? Se trata de una larga elegía compuesta a la muerte del inca. Es uno

de los contados poemas largos con que cuenta la literatura quechua. Sus 138 versos se presentan en estrofas dispares agrupadas en conjuntos de seis versos o dos tercetos, sin imprimir por ello un carácter especial. No se crea una alternancia y en lo avanzado del texto irrumpe una sola estrofa de arte mayor que trastoca todo. Además es perfectamente rimado y está compuesto en eneaslabos y tetraslabos.

APU INKA ATAWALLPAMAN

¿Ima kkuychin kay yana kkuychi
Sayarimun?
Qósqoq auqánpaq millay wacchi
Illarimun,
Túkuy imapi sajra chijchi
Ttakakamun!

Watupakurqan sunqollaymi
Sapakutin;
Musqoyniypipas ccheqmi ccheqmi
Uti uti,
Chiririnka qhenchataraqmi,
Aqoy phuti.

Inti tutayan qqelluyaspan
Huj watuyipi;
Atawallpa ayachaspa
Chay sutimpi
Wañuynillanta chikachaspa
Huj cchillmiypi.

Umallantas wittunkuña
Millay auqa;
Yáwar mayus purisqanña
Ppalqa ppalqa.

Qqeqlmaq kirus yarphachakunña
Llakiy salqa.
Titiyanñas Inti ñawillan
Apu Inkaq.

AL SEÑOR INKA ATAWALLPA

¿Qué arco iris es este negro arco iris
que se alza?
Para el enemigo del Cusco horrible flecha
que amanece.
Por doquier granizada siniestra
golpea.

Mi corazón presentía
a cada instante,
aun en mis sueños, asaltándome,
en el letargo,
a la mosca azul anunciadora de la muerte;
dolor inacabable.

El sol vuélvese amarillo, anochece,
misteriosamente;
amortaja a Atahualpa, su cadáver
y su nombre;
la muerte del Inca reduce
al tiempo que dura una pestañada.

Su amada cabeza ya la envuelve
el horrendo enemigo;
y un río de sangre camina, se extiende,
en dos corrientes.

Sus dientes crujidores ya están mordiendo
la bárbara tristeza;
se han vuelto de plomo sus ojos que
eran como el sol,
ojos de Inca.

Chiriyañas jatun sunqollan
Atawállpaq.
Tawantinsuyus waqallasqan
Hikkispáraq.

Pacha phuyus tiyaykamunña
Tutayaspa.
Mama killas qanparmananña
Wawayaspa;
Tukuy imapas pakakunña
Llakikuspa.

Allpas micchakun meqllayllanta
Apullánpaq,
Ppenqákoq hina ayallanta
Munaqnínpaq.
Mancháku jina waminqantan
Millppunqánpaq.

Qaqapas cchilan apunmanta;
Wankhakupspan;
Mayupas qhapharin phutiymanta
Junttakuspan.

Wiqekuna kuska tanta
Micchukuspa.
¿Pi runan mana waqanmanchu
Munaqnínpaq?
¿Ima churin mana kanmanchu
Yayallánpaq?

¡Anchíq, phútiq sunqo kkirilla
Mana ttajlla!
¿Ima urpin mana kanmanchu
Yananmanta?
¿Musphaykáchaq ttilla luychu
Sunqonmanta?

Yáwar wiqe qhechu qhechu
Kusinmanta,
Lirppuy phaqa wiqellanwan
Ayallanta.
Armaykuspa wawa sunqonwan
Meqllayllanta

Se ha helado ya el gran corazón
de Atahualpa,
el llanto de los hombres de las Cuatro Regiones
ahogándole.

Las nubes de los cielos han bajado
ennegreciéndose;
la madre Luna, transida, con el rostro enfermo,
empequeñece.
Y todo y todos se esconden, desaparecen,
padeciendo.

La tierra se niega a sepultar
a su Señor,
como si se avergonzara del cadáver
de quien la amó,
como si temiera a su adalid
devorar.

Y los precipicios de rocas tiemblan por su amo,
canciones fúnebres entonando,
el río brama con el poder de su dolor,
su caudal levantando.

Las lágrimas en torrentes, juntas,
se recogen.
¿Qué hombre no caerá en el llanto
por quien le amó?
¿Qué hijo no ha de existir
para su padre?

Gimiente, doliente, corazón herido,
sin palmas.
¿Qué paloma amante no da su ser
al amado?
¿Qué delirante e inquieto venado salvaje
a su instinto no obedece?

Lágrimas de sangre arrancadas, arrancadas
de su alegría;
espejo vertiente de sus lágrimas
¡retratad su cadáver!
Bañad, todos, en su gran ternura
vuestro regazo.

Chunka makiy kamarinninwan
Lulusqanta,
Sunqollanpa raphrallanwan
Ppintiykuspa,
Qhasqollanpa llikallanwan
Qhataykuspa.
Llakeq ijma qhaqyaynillanwan
Qhapharispa.

Pallukunan mumuykunña
Yanakama.
Willaj Umu yaqollakunña
Arphankama;
Llapa runan wachurikunña
Ppuytunkama.

Wañuy ppitin, llaki musphan
Mama qhoya;
¡Mayu mayu wiqen phawan
Qqellu aya!
Tikay tikay uyallanpas,
Simillanpas.
¿Maytan rinki chinkarispayki
Ñawiyanta
Kay suyuta saqerispayki
Llakiymanta,
Wiñayllápaq ttaqakuspayki
Sunqoymanta?

Wasi hunta qori qolqewan
Yúraj auqa,
Atiy millppuy millay sunqowan
Tanqa tanqa;
Aswan aswan ttituy munaywan
Phiña salqa,
¡Túkuy imata qoshaqtiyki
Sipisunki!

Munayninman junttaykuchinki
Qan sapayki
Qaqa-markapi wañuspayki
Ppuchukanki.

1. Sumo sacerdote.

Con sus múltiples, poderosas manos,
los acariciados;
con las alas de su corazón,
los protegidos;
con la delicada tela de su pecho,
los abrigados;
claman ahora,
con la doliente voz de las viudas tristes.

Las nobles escogidas se han inclinado, juntas,
todas de luto.
El Willaj Umu¹ se ha vestido de su manto
para el sacrificio.
Todos los hombres han desfilado
a sus tumbas.

Mortalmente sufre su tristeza delirante,
la Madre Reina;
los ríos de sus lágrimas saltan
al amarillo cadáver.
Su rostro está yerto, inmóvil
y su boca (dice):
«¿A dónde te fuiste perdiéndote
de mis ojos,
abandonando este mundo
en mi duelo,
eternamente desgarrándote
de mi corazón?».

Enriquecido con el oro del rescate
el español.
Su horrible corazón por el poder devorado;
empujándose unos a otros,
con ansias cada vez, cada vez más oscuras,
fiera enfurecida.
Les diste cuanto pidieron, los colmaste;
te asesinaron, sin embargo.

Sus deseos hasta donde clamaron los henchiste
tú solo.
Y muriendo en Cajamarca
te extinguiste.

Thukuruyanñan sirkkaykipi
Yawarniyki;
Qhoqayarinñan ñawiykipi
Rikuyniyki;
Ancha qóyllur lliphlliynillanpi
Qhawayniyki.

Anchhin, phutin, purin, phawan
Urpillayki,
Muspha muspha llakin, waqan
Sunqollayki.
Aqoyraki ñakkariywan
Sunqo ppaki.

Chullmi chullmi qori wantu
Kkirauniyki,
Túkuy ima qori puytu
Rakki rakki.

Huj makipi ñakkay qotu
Ttipi ttipi,
Tunki tunki yuyay manaspa
Sapallayku,
Mana llanthuyoq rikukuspa
Waqasqayku,
Mana pi mayman kutirispa
Musphaskayku.

¿Atinqachu sunqoollayki,
Apu Inka,
Kanaykuta chinkay chaki
Mana kuska,
Chique chiqe ujpa makinpi
Saruchasqa?

Ñujñu wácchij ñawillaykita
Kicharímuy,
Ancha qókoq makillaykita
Masttarímuy,
Chay samiwan kallpanchasqata
Ripuy niway.

Se ha acabado ya en tus venas
la sangre;
se ha apagado en tus ojos
la luz;
en el fondo de la más intensa estrella ha caído
tu mirar.

Gime, sufre, camina, vuela enloquecida,
tu alma, paloma amada;
delirante, delirante, llora, padece
tu corazón amado.
Con el martirio de la separación infinita
el corazón se rompe.

El límpido, resplandeciente trono de oro,
y tu cuna;
los vasos de oro, todo,
se repartieron.

Bajo extraño imperio, aglomerados los martirios,
y destruidos;
perplejos, extraviados, negada la memoria,
solos;
muerta la sombra que protege;
lloramos;
sin tener a quién o a dónde volver,
estamos delirando.

¿Soportará tu corazón,
Inca,
nuestra errabunda vida
dispersada,
por el peligro sin cuento cercada, en manos
ajenas,
pisoteada?

Tus ojos que como flechas de ventura herían,
ábrelos;
tus magnánimas manos,
extiéndelas;
y con esa visión fortalecidos,
despídenos.

[Traducción de José María Arguedas]

Si bien el cuerpo del texto está vertebrado por el dolor, no se trata de un fenómeno individual, personal, sino que dialoga con la misma naturaleza. De un primer impulso individual (*Mi corazón presentía a cada instante, aun en mis sueños, asaltándome!*) el poema pasa a un plano general (*¿Qué hombre no caerá en el llanto/ por quien le amó?/ ¿Qué hijo no ha de existir para su padre?*) hasta ten-sarse en la invocación total: (*Lágrimas de sangre arrancadas, arrancadas/ de su alegría;/ espejo vertiente de sus lágrimas/ ¡Retratad su cadáver!/ Bañad todos, en su gran ternura/ vuestro regazo*).

Quien compuso el poema usó continuamente un doble juego de escenarios: el personal y el natural hasta llegar a imbricarlos, reunir dentro de un mismo verso ambos elementos: (*...con las alas de su corazón/ los protegidos;/ con la delicada tela de su pecho/ los abrigados; ...*).

Acaso lo que nos impacta interiormente es esa continuidad del dolor y también del destino irremediable del ser que vivía en el poema: el indio.

Aunque se han lanzado algunas hipótesis (Cfr. Bourricaud) sobre la aparente identidad del bardo que compusiera el poema, atribuyéndoselo a un mestizo que habría de tener un fuerte e intacto sentimiento indio pero a la vez un conocimiento de la *ars poetica* española (Cfr. Arguedas) —pues el texto difiere de la mayoría de las composiciones quechuas basadas sobre todo en el registro asonantado y a la vez polifónico, mientras que aquí estamos frente a un texto perfectamente rimado, con un control estricto aunque lozano de la métrica, perfectamente emparentado con la alegría—, nosotros nos orientamos a pensar que el texto más que escrito por ese mestizo cumbre de ambas vertientes, debió serlo por un verdadero *haravico*. Podemos partir de una primera constatación: un mestizo no habría compuesto su poema en la lengua quechua, pues todo lo que podía definir el arte de la época se orientaba hacia el español, lengua de rango en ese momento universal. Pero no se trata solamente de imaginar que el xvii estaba regido por un canon artístico —de orden clásico— sino además por una lengua, acaso la única para la po-

blación mestiza que podía ser literaria: el castellano. La prosa de Espinoza Medrano es una prueba cuando uno se refiere a los escritores llamados mestizos. No hay sin embargo esta única evidencia.

Imaginamos mal a un hispanohablante fraguando su poema al margen también de su lengua literaria, amén del sustrato latino. Pero hay otro argumento que nos hace pensar que no podría en ningún caso tratarse de un mestizo porque de ser así no habría acudido a la tradición prácticamente oral componiendo el poema sólo para ser conservado en una lengua asaz perturbada por la falta de alfabeto, por las variantes dialectales y la ausencia de escritura. Todas estas razones son de corte puramente formal y solas no pueden constituir una fuerza poderosa para creer en su verdadero autor. La forma cómo es vivido y sentido el campo y conservado en la emoción poética también nos hace aceptar que no se trata aquí de alguien ajeno a la más original y casi instintiva alianza con el mundo (arriba/abajo). Hay además otro rasgo concreto que es inherente a la lengua quechua según el mismo Arguedas. Se trata del sedimento de ternura pero también de la pujanza de la lengua. Si bien la traducción tuvo que darnos un texto definitivamente poético en español en donde habría de conservarse un lirismo más allá de nuestra misma lengua, el texto en quechua en sí debió de tener como punto de partida una conciencia poética tan virginal y pura capaz de dotar a todo el texto de esa avalancha de sentimiento ya muy matizada en español. Hay también otro rasgo que nos hace suponer —y lamentablemente mientras no se establezca el origen todo serán suposiciones— que su autor fue un indio con gran conocimiento de las reglas poéticas españolas pero que privilegió y definió su voluntad creadora en su propia lengua: nos referimos al dolor y a la posición ante el poder. Las imágenes como «...*nuestra errabunda vida dispersada,/ por el peligro sin cuento cercada, en manos ajenas,/ pisoteada?*» o «*Gime, sufre, camina, vuela enloquecida,/ tu alma, paloma amada;/ delirante, delirante, llora, padece/ tu corazón amado*», o «*eternamente desgarrándote,/ de mi corazón?*» no son muy frecuentes en la lírica española por su ímpetu y acaso

por la desproporción con la dicción que las registra. Allí el contraste de 4 (2+2) sílabas es la explicitación mejor.

Tal vez en un extremo y negadas todas nuestras hipótesis lo único que podría aceptarse es que el mestizaje de nuestro autor distinguió muy bien los dos estratos del poeta, pero el deslinde se hizo en el interior mismo del verso: lo que estaba referido al contenido y que era pura emoción vivencial pertenecía al mundo indio, como también la dirección en que se formulaba. El único momento en que el poema despegaba de la literatura india fue cuando el poeta tuvo que enfrentarse a algunos detalles de resolución sonora y optó por el sistema rítmico probablemente aprendido y excelentemente del español. El poeta fue especialmente inteligente para no apartarse en ningún instante de su identidad ni de su lengua salvo cuando el mismo acontecer musical del poema lo requirió. Es además obvio y sería largo enumerar todas las marcas semánticas y tropológicas como para no insertarlo en la poesía quechua: la de la mosca azul heráldica de la muerte y la de la paloma portadora del alma a la eternidad, son ya suficientes.

Si aceptamos entonces el principio, es decir que nuestro poeta era más bien un bardo que creó su poema no para la página y su dirección infinita en el blanco del libro, sino para la reiteración cumplida en el habla, en las contiendas de la música (Cfr. Arguedas) su propósito fue definitivamente claro: tender una zona de influencia en el pueblo quechuahablante a partir de una historia real: la muerte del inca, el despojo de la tierra y de la riqueza y el abandono, en manos de terceros, de la vida. Sea quien fuere el autor debió entender que el poema perduraría más allá de su encierro literario, en el luminoso campo de la conciencia y de la memoria indígena para funcionar desde allí como una llamada y un parapeto ante el invasor.

Todavía queda para nosotros el misterio de aquel *harawi* —mencionado al comenzar esta breve reflexión— en donde se hablara también de la muerte inmediata y acechante, de la propiedad amenazada, del propio riesgo de la vida. Pensamos desde afuera que lo que podían encerrar esos versos no era tan ajeno a lo que se ha

cristalizado en el «Apu Inca Atawallpaman». Sin llegar a ser texto de un belicismo neto y de invocar a una rebelión, en una línea secreta, su marcado patetismo y expresión del dolor se parecen y son como en muchos poemas quechuas de una cerrada resistencia. Desde la publicación de los primeros *harawis* o poemas en general recogidos por los cronistas han pasado cuatro siglos. Uno de los poemas que queda en nuestra memoria es el bellissimo *jailly* que transcribe Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales*.

Bella princesa
tu mismo hermano
tu cantarillo
lo hace pedazos

De esta manera
por los espacios
retumban truenos
y cruzan rayos

y tú que tienes
en lluvias mando
llover nos haces
en raudal manso

Pero otras veces
granizo helado
o fría nieve
vierte tu mano

Este poema auroral no guarda una relación directa con los tratados anteriormente, pero en sí tiende a una perfecta armonía.

Las cuatro estrofas que lo conforman y la medida de los versos en arte menor nos remiten a un tiempo de equilibrada sucesión.

Si la poesía quechua de «Ah Wiracocha» a Arguedas y Alencastre ha permanecido durante todo ese tiempo al margen de la cultura peruana, no por ello ha dejado de tender un puente vibratorio y

lumínico y cada vez más compacto, tal vez porque ha sabido mantenerse aliada con un tiempo y una visión de la vida óptima, cohesionada, autónoma. En el bello ejemplo de Garcilaso regresamos al orden justo de las cosas, el que va del 1500 A.C. al XVI, a la integración del hombre dentro de un ecran natural pero también cósmico (¿el *temps long*?), a una etapa del vivir que se mide con las estrellas, con el régimen de los fenómenos naturales, con la obediencia de los seres míticos. Sol y luna se entrecruzan metafóricamente en el texto como lo hacen doloridos en el «Apu Inca», como seguramente hubieron de hacerlo en el *harawi* misterioso. Por ello es que los poetas y hombres contemporáneos han comprendido que ésta es también una alternativa, una expresión única de esa parte del mundo adonde el español castizo todavía no supo ni ha sabido llegar.