

WAYNO, MITO Y SÍMBOLO DE LA COSMOVISIÓN QUECHUA-ANDINA

Carlos Huamán López

Introducción

El estudio de la cosmovisión andina nos remite a un contexto sociocultural complejo donde las visiones quechua y occidental conviven y se fusionan. Los (mitos), símbolos y metáforas son, *paqarinas*, especie aberturas o ventanas que permiten entrar y salir del universo cultural quechua-andino y reconocer los mensajes subyacentes en sus contenidos. Este ensayo se ciñe a la interpretación de algunos de los elementos centrales de dicha cosmovisión a partir del análisis de los *waynos* ayachuchanos. Tratándose de un análisis discursivo referido a la creación musical se recurrió a entrevistas, testimonios y a experiencias personales vividas en la zona¹. A esto agreguemos la recopilación de *waynos* que realizamos durante varios años.

El origen

El Inca Garcilaso de la Vega, al referirse a la historia del incanato recoge la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo, para explicar el origen del mundo quechua. Este *hatun karu willakuy* o mito fundacional, señala que los hijos del Sol y la madre luna, son enviados para gestar y conformar el mundo quechua². Su permanencia y continuidad como sociedad y cultura justifica la validez de su cosmovisión y su funcionalidad que, sumado a muchos otros articulan una visión e imagen global de su universo, constituyéndose en un sustento importante de planteamientos políticos alternativos, El mito tiene relación con la ideología entendida como proyecto sociopolítico o concepción del mundo. Para José María Arguedas

El mito es la explicación del origen de las cosas que existen mediante historia de dioses”, quién hizo al ser humano y a los animales, por qué llueve, por qué cae un rayo, por qué brota el agua de las montañas, por qué hay nieve en las grandes alturas, por qué hay enfermedades y muerte... los indios dirán a sus hijos que la montaña

es un dios (...) que el río es un dios, que un cóndor es la figura con que el dios-montaña se presenta ante los ojos humanos, etc. Contarán asimismo a sus hijos muchas historias que explican de qué modo su Ser, de poderes divinos, enseñó al hombre a fabricar sus casas y utensilios, cómo les enseñó a sembrar las plantas, y por qué motivo apareció la muerte³.

Por su parte Mircea Eliade define el mito de la siguiente manera:

El mito relata una historia sagrada que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. Pero más que relatar una historia equivale a revelar un misterio, pues sus personajes del mito no son humanos, sino dioses o héroes civilizadores. El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo.⁴

A decir de Lévi-Strauss, no existe consenso respecto a su conceptualización, la búsqueda no tiene fin, “por lo que seguirá complaciéndose en el caos.”⁵ Sin embargo, reconoce que es un sistema lógico-simbólico; Barthes encuentra que la esencia del mito es una relación de segundo orden que se da entre significante, significado y signo. Se trata de un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: *es un sistema semiológico segundo*.⁶ Malinowski por su parte prioriza la función social de éste y considera que el mito “en la cultura primitiva cumple una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde a la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza”⁷.

¹ José María Arguedas, “¿Qué es el folklore?”, en *Cultura y Pueblo*, núm. 1, Lima, Publicación de la Comisión Nacional de Cultura, enero-marzo, 1964, p. 10.

² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998, p. 72-74.

³ Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural* (I), Trad. De Eliseo Verón, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968, p. 187.

⁴ Ronald Barthes, *Mitológicas*, trad. De Héctor Schmuider, México, Siglo XXI, 1980, p. 205.

⁵ Malinowski, Bronislaw, “El mito en la psicología primitiva”, en Bronislaw Malinowski, *Magia ciencia y religión*, introd. de Robert Redfield, trad., de Antonio Pérez Ramos, Barcelona, Edit. Ariel, 1974, p. 124.

¹ En un estudio dedicado a la obra de José María Arguedas, realicé un trabajo de interpretación andina de algunos símbolos recurrentes en la narrativa de este escritor, antropólogo y etnólogo peruano. Véase. *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, UNAM-CM, México, 2004.

² Véase Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, México, Editorial Porrúa, 1990, p. 28-29.

Otra observación interesante es la planteada por Alfredo López Austin, quien señala, siguiendo a Todorov, que el mito es un relato. Su medio de expresión es la palabra. Su autonomía y su clausura lo hacen un texto.⁸ Cada mito —sostiene el autor— “es una unidad analizable y comparable. No se puede limitar al tema de dioses, ni al tema de héroes, ni a materia sacra. Estos enfoques ni excluyen ni abarcan suficientemente. Elijo como asunto determinante esa irrupción del *otro* tiempo en el tiempo de los hombres que provoca el origen del mundo o el origen de algo en el mundo.”⁹ No obstante nuestro acuerdo con este señalamiento se debe aclarar que el mito no necesariamente se manifiesta mediante el acto verbal (relato, palabra), sino también a través de otros medios (pintura, escultura, tejidos, etc.) que, a similitud del anterior, también son vías por donde viaja la corriente de la memoria y la cosmovisión.

A nuestro entender, el mito es un *hatun karu willakuy* que refiere a un acontecimiento real del mundo quechua-andino ubicado en algún punto del tiempo, un hito importante en la configuración de la historia de los pueblos. No es una invención, sino una realidad que orienta y explica el pasado, el presente y el devenir. El mito no es, pues, un impulso irracional, ni menos una representación colectiva carente de importancia, propia de las sociedades arcaicas, tradicionales y ajenas a las sociedades modernas. El mito como historia real es un modelo de las actividades humanas más significativas.

En el proceso histórico del mundo andino, desde la época prehispánica hasta la actualidad encontramos lugares, objetos y seres considerados sagrados por su tamaño, color, forma, fuerza, belleza y otras cualidades excepcionales. Entre estos encontramos a las *wakas*, calificadas peyorativamente por los españoles como “ídolos”.¹⁰ El Inca Garcilaso de la Vega, oponiéndose a esta adjetivación, se ocupa de un gran número de *wakas* permitiendo su explicación plurisémica por su variada significación en el mundo quechua de la época incaica.¹¹

El procedimiento creativo de los compositores andinos tiene relación con el modo de significación y simbolización ancestral enriquecido con el paso del tiempo. Como afirma Yuri Lotman, “el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, venido del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual simbólico.”¹² Patricio

Guerrero Arias advierte la inagotable capacidad del hombre para la creación de símbolos, que le ha permitido “dar el salto más elevado con relación a los demás seres de la naturaleza.” Esta capacidad hace del individuo un eterno creador de símbolos a través de los cuales ha buscado intercambiar y comunicar su percepción del cosmos.¹³

Los contenidos simbólicos no actúan aisladamente, sino dentro de una integración simbólica que requiere no sólo de su intercambio en la praxis sino de su comprensión interna. Esto desatará una reacción en cadena de otros símbolos interrelacionándolos, “constituyendo un sistema que el hombre opera y da funcionalidad en su praxis vital.”¹⁴ La interacción de símbolos acentuará las relaciones humanas, movilizará y actualizará sus conocimientos y su memoria y reconfirmará la identidad.

Los símbolos en el *wayno* ayacuchano tienen características mágico, religiosas y/o poéticas, no igual sino similar a las *wakas*. Paul Ricoeur, al ocuparse de los símbolos, dice que estos, “debido a que tienen sus raíces en las constelaciones permanentes en la vida, el sentimiento y el universo, y a que tienen una estabilidad increíble, nos llevan a pensar que no mueren nunca, que solamente son transformados.”¹⁵ Sin embargo, cabe precisar que los símbolos son, en muchos casos, intraducibles. De ahí su necesidad de interpretación y conocimiento, teniendo en cuenta su carácter polisémico y el horizonte cultural al que representa.

En el mundo andino, además de los padres biológicos se cuenta con los no biológicos: dioses universales, locales y regionales y los padres sociales (comunidades) que en muchos casos se sobreponen a los biológicos. En los *waynos* tienen clara incidencia. La *mama Pacha* (madre tierra) es la dadora de vida. Brinda a sus hijos el beneficio de todo lo que conforma la naturaleza y sus frutos. Como benefactora recibe el respeto y adoración de los comuneros. Es citada en los *waynos* mayormente indígenas y con menos frecuencia en los *waynos* mestizos. La madre tierra está comprometida con el hombre, por lo que padece sus desgracias y ríe sus alegrías. A ella se la venera. Un fragmento del *wayno* “Maíz” (1991), dice: “Allpa mamanchik waqaptin / parañas mayuntin qamun”¹⁶ (Cuando nuestra madre tierra llora / ya llega la lluvia con el río). La *mama pacha* abriga, da consuelo y alimento a todos los seres. Al igual que todos los elementos que conforman el universo andino, tiene sentimientos, actitud y lenguaje propio. No es el hombre quien dota de cualidades humanas a la tierra o a otros elementos, sino la *mama pacha* y todo lo que integra el mundo natural,

⁸ Citado por Alfredo López Austin en *Los mitos del Tlacuache*, UNAM, México, 1998, p. 50.

⁹ Idem.

¹⁰ Para Martín Lienhard las *wakas* tienen cierta similitud con el significado que otorgan los creadores a sus obras. Véase *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Latinoamericana editores, Perú, 1981. La idea comparativa de las *wakas* y los símbolos se la debo al autor.

¹¹ Inca Garcilaso de la Vega, *Los comentarios reales* (Libro Segundo, cap. III, IV y V), México, Porrúa, 1990.

¹² Yuri M. Lotman, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Edit, Cátedra y Universidad de Valencia, Madrid, 1996, p. 145.

¹³ Patricio Guerrero Arias, *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1993, p. 87.

¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI editores. Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 77.

¹⁶ Fragmento del *wayno* “Maíz” de Carlos Huamán

Este género musical es una vía para la reafirmación de la memoria y la identidad, permite, además, comprender la historia y la complejidad de la cosmovisión quechua-andina peruana.

incluido el hombre, tiene sus propias facultades. Es por eso que la naturaleza se puede solidarizar con el hombre, compartir sus lamentos y su alegrías. Por otro lado, el *wayno*, probablemente compuesto en las postrimerías de la colonia, *Intillay killallay* (mi sol, mi luna), ampliamente conocido en la zona andina, nos remite al Padre Sol y a la Madre Luna “extraviados”, “perdidos” luego de la llegada de los españoles:

Intillay, quillallay Maypiñayaj canqui, Chaypi canayquicamam Tutayaypi cani.	Mi sol, mi luna a dónde ya estás mientras estés ahí estoy a oscuras
---	--

Intillay, quillallay Chaypinataj canqui, Chaypi canayquicamam Llaquillapi cani.	Mi sol, mi luna en qué lugar estás mientras estés ahí vivo entristecido
--	--

Intillay, quillallay Suyachkayki punim,	Mi sol, mi luna te estoy esperando
--	---------------------------------------

Maytam llojsemurjanqui Chaychallantam risaj.	a donde salgas allí he de ir. ¹⁷
---	--

La memoria reclama al sol y a la luna “apagados” por la invasión española. El padre Sol, la madre Luna, simbolizan los referentes perdidos del horizonte quechua. Este *wayno* no hace sino revelar la orfandad del mundo quechua-andino (sin padre ni madre) por la imposición sociocultural y religiosa española.

Posiblemente por eso muchas canciones remiten a la orfandad, a la soledad y a la migración.

En la primera estrofa del *wayno* arriba citado, la oscuridad señalada refiere la falta de ese punto de luz paternal y maternal, los ojos tanto del Sol como de la Luna, que son el corazón que

¹⁷ Porfirio Meneses Lazón y otros (comp.), *Huanta en la cultura peruana*, Lima, 1974, p. 140. Su escritura difiere de la escritura contemporánea debido a la normativización del quechua.

¹⁸ Fragmento del *wayno* anónimo “Arpaschallay” (mi arpita).

¹⁹ Fragmento del *wayno* anónimo “Kanchaq lucero” (lucero que alumbraba).

²⁰ Fragmento del *wayno* “Camino del cielo” de Walter Humala.

da vida y conocimiento. Cabe aclarar que en el mundo quechua-andino el corazón también irradia *illa*, luz que abriga y dota de sabiduría. Es a través del corazón que se tiene contacto sentimental e íntimo con la naturaleza.

Indudablemente, las huellas de la memoria colectiva, parcialmente borradas por los extirpadores de idolatrías, son también simbolizadas a través de esa falta de luz. Tras la eliminación de una parte de la historia del mundo andino, lo que queda de su pasado son retazos de memoria y una sociedad maltratada y humillada. Tal es su realidad que en su segunda estrofa el autor admite vivir en tristeza. Ante la ceguera del tiempo que es igual a vivir en la oscuridad, su futuro se marca incierto, superable solamente con la ubicación del Sol y la Luna, sus padres salvadores. En la estrofa tercera se declara una espera irrenunciable, mítica, promisoriosa y salvadora que implícitamente anuncia el retorno del *Inkarri*. El Sol y la Luna como padres sabios y protectores, en algunos *waynos* son también objeto de consulta y tratados como cómplices del amor:

El Inkarrí

El mito del *inkarri* aparecido en la época colonial refiere al Inca descuartizado, cuyos miembros fueron repartidos en diversos lugares del mundo quechua, como advertencia a levantamientos futuros. La desarticulación de sus miembros representa, simbólicamente, la disgregación de la sociedad quechua por obra de los españoles, pero, también, el punto de inicio para la búsqueda de rearticulación. La unión de sus miembros, disgregados por el español *misti* (blanco), significará la conjunción de los marginados y el levantamiento esperado de los *runas*, para la construcción del nuevo Perú que se supone llegará. Así la muerte del *inkarri* se invertirá en vida y declinará el poder de los *mistis*. Ángel Rama al referirse a este mito manifiesta:

- | | |
|---|--|
| 1)
Altuntas qamuni mayu patanta
intita killata tapurikuspay
icharaq yanaywan tupayman nispay
brazuy ukupi muchaykunaypaq
icharaq yanaywan tupayman nispay
sunquy ukupi uywakunaypaq ¹⁸ | Voy por arriba, por el borde del río
preguntando al Sol y a la Luna
acaso pueda encontrarme con mi amor, diciendo,
para besarla entre mis brazos
acaso pueda encontrarme con mi amor, diciendo,
para tenerla en mi corazón. |
| 2)
kanchaq lucero akchiq lucero
kanchaykamullaway
warma yanaysi ripuypaq kachkan
qarkaykaysillaway. ¹⁹ | Lucero que alumbra, resplandeces
ilumínate
mi amor está que se va
ayúdame a detenerla |
| 3)
Quisiera a las orillas de un río robar tu sonrisa
Y a los rayos de la luna, debajo del poncho
Llenarte de amor ²⁰ | |

...Se trata del mito de Inkarrí (inka rey) que por sus características ha nacido dentro de la Colonia, anudando elementos de la mitología prehispánica, algunos de los cuales se encuentran consignados en los textos del Inca Garcilaso de la Vega, con otros que son de fecha posterior y que sirven para manifestarnos la persistencia de la autoafirmación de la cultura indígena y de la esperanza que puso en su reinstauración sobre la antigua tierra del inkario.²¹

Este mito, según Rama, es conocido en la ciudad de Puquio (Sur del Departamento de Ayacucho) y “en veinte años fue transmutado por la generación de los abuelos, los viejos o mayores de la sociedad”. Sin embargo, “la generación intermedia de los hombres de 30 o 40 años tiene algunas vagas y confusas noticias acerca del mito,” y por ello no es capaz de desarrollar orgánicamente su carácter rebelde, ni de percibirlo como hacen los mayores.²² Esta apreciación se contrapone con la rica y variada existencia de dicho mito, recogido por Arguedas y Juan Ossio,²³ que, en la actualidad, es adaptada a las nuevas condiciones sociohistóricas. Una de las muestras es el *wayno*-poema de Carlos Falconí denominado “Tierra que duele”:

Huamanga tierra que duele grandiosa en la desgracia la libertad es tu gloria tus himnos hacen la historia	Huamanga tierra que duele grandiosa en la desgracia la libertad es tu gloria tus himnos hacen la historia
Taytachas rikchapakuchkan chakinsi paskarikuchkan Ñawinsi kawsaypaq kachkan Yaqañas qatarimunqa manañas waqay kanqachu llakitas paywan tanqasun intilla lluksimunampaq	Dicen que dios se está despertando que su corazón está ardiendo que sus ojos están listos para vivir Dicen que ya pronto se levantará ya no habrá llanto con él empujaremos las tristezas hasta que salga el Sol
La marpis umallan kachkan Huantapis sunqullan rawran cuerpullan quñiña kaptin manañas suwa kanqachu takllata qapiykullaspas allpata wachachillanqa.	Dicen que en La mar está su cabeza que en Huanta arde su corazón Cuando su cuerpo esté unido ya no habrán ladrones. agarrando la Taklla hará parir a la tierra. ²⁴

²¹ En el ensayo “Puquio, una comunidad...”, al que refiere Rama, Arguedas da cuenta de las tres versiones que él y Josafat Roel Pineda recogieron. Estos textos volvieron a ser publicados como introducción de un artículo de Francois Bourricaud donde los somete a un análisis sociológico (“El mito de Inkarrí”, en *Folklore Americano*, Lima, IV, 4 de diciembre de 1956, p. 178-187). Con el agregado de nuevos textos descubiertos por unos investigadores, entre los que estaban incluso estudiantes universitarios, Arguedas procedió a un examen general del mito y sus variantes, conectándolas con los diversos tipos de poblaciones indígenas en que habían descubierto, el mismo que aparece en su artículo “Mitos quechuas pos-hispánicos”, en *Amaru*, Lima, núm. 3, julio-septiembre de 1967, p. 14-18.

²² Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 171.

²³ Véase Juan Ossio (comp.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.

²⁴ Carlos Falconí, Manuelcha Prado, *Testimonio ayacuchano*, Casete, Ediciones Saywa, s/f.



Ayaviri, Puno, Perú

Este *wayno* escrito en 1987, periodo de violencia política propiciada por los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y el ejército, revela la reconfiguración del mito del *Inkarrí*. Al igual que muchas otras composiciones, el *wayno*-poema de Falconí, de estructura tradicional de tres estrofas, remite simbólicamente a Huamanga como centro del despertar del *Inkarrí*. La tierra que duele es grandiosa en la “desgracia” por su resistencia ante la muerte, por su permanencia y continuidad sociocultural. En ella la “libertad”, no obstante la opresión y violencia, es una condición humana irrenunciable. El ejercicio de la poética de las variaciones, planteada por Roa Bastos, es una vez más puesto en práctica a través del rescate de la oralidad llevada a la escritura poética, musical y dancística. El mito hecho canción se actualiza con algunos cambios manteniendo su esencia.

En el *wayno*-poema, como en el mito del *inkarrí*, el *taytacha*, Dios, gran señor mesiánico está a punto de despertar, de reunir sus miembros, de rearticular a su pueblo dividido y marginado a través del tiempo. El mundo quechua, representado metafóricamente por el *taytacha*, será otra vez una unidad, pues sus pies, su corazón, sus ojos, sus manos, su cabeza... volverán a tener vida, entonces el mundo se invertirá y, por consiguiente, la muerte no será tal. El dominador será dominado. La armonía social y cultural responderán a las necesidades del mundo quechua-andino. El sistema sociocultural y económico cambiará. La tierra parirá nuevos tiempos, nuevos hijos, nuevos frutos, gracias a la participación rearticulada del *ñoqanchik* (nosotros) como unidad.

Si bien la soledad, el abandono, la migración, son temas recurrentes en el repertorio musical y poético andino, ayacuchano, el mito, en sus diferentes argumentaciones, es uno de los recursos importantes con que se configura el *wayno*. Sus letras son testimonio de una época y coadyuva a la explicación de la historia presente. Como manifiesta Rama, es innegable que muchos mitos se van

perdiendo de generación a generación; sin embargo, la revisión que hicimos da cuenta que no ocurre con el mito del *Inkarri*. Su revitalización lo actualiza y más cuando se cuenta y se canta uniendo las orillas del tiempo (pasado - presente). El “*hatun punchaw*” (gran día) es el esperado para la concreción del mito. La paciencia de la espera no es interrumpida con muerte ni con violencia. Ángel Bedrillana, en su *wayno* “Mi forastera” (1990), refiere a ese gran día en que volverá el *Inkarri* y se invertirá el orden social, político y cultural. La “llegada del gran día”, refiere indudablemente a la reunificación de sus miembros.

Atuqkuna muyurichkan	Los zorros andan rondando
Qaqa lurupas pawamuchkan	vuelan los loros de los abismos
Musuq aychata tukunqaku	han de comer la carne fresca
Huamanguinuqa takichkanraqa	el huamanguino ha de bailar todavía
hatun punchawta suyarispa.	esperando el gran día.

Wamani y otras deidades

Los *wamanis apus*, dioses montaña, dioses tutelares de los pueblos andinos, son parte importante en la configuración de la historia local. Al igual que los dioses católicos, están presentes en sus fiestas y rituales. Así, los de Parinacochas y Paucar de Sarasara tienen como dioses a las lagunas de *Parinacochas*, *Pumawiri* y el nevado del *Sarasara*, los de Lucanas y *Soras* de Sucre, al nevado *Qarwarasu*; los de Víctor Fajardo y Huancasancos al *wamani Antapillo*, *Tinku Orqo* y *Waytarino*; los de Cangallo y Vilcashuaman a los *apus Pumaqawana* y *Toqtoqasa*; los de La Mar al *Tapuna* y *Qanchiqasa*; los de Huanta al *Razuwillca*; los de Huamanga al *tayta Chikllarazu* y *Kondorcunca*. Estos dioses recuerdan el origen (territorialidad) e identidad sociocultural de sus hijos. Un *wayno* coracoreño de Rómulo Melgar dice, por ejemplo:

Coracora tú naciste
De auroras primaverales
Tú naciste en el regazo
Del místico *Pumawiri*
Arrullada por el canto
Del inmenso *Sanqarara*
Protegida por el manto
Del eterno *Sarasara*.

En este mismo cauce, Ranulfo Fuentes configura su *wayno* “Huanta”, describiendo a esta ciudad de la siguiente manera:

Sus campiñas de esmeralda
Peinaditas de aguas frescas,
Que bajaron con bondad
Del *wamani rasuwillka*
Y que nacieron con el sol
Al fundirse los nevados.

El *Wamani* cuida, cría al pueblo y a los elementos naturales que lo componen. Puka perucha dedica un *wayno* al *Apu Pedro* y lo reconoce así:

Apu Pedro urqu	Pedro, Dios Cerro
Puquio llaqtay uywaykuq	que cría a mi pueblo de Puquio
Tayta auqui kunan	Hoy el gran <i>Wamani</i>
ayayay rimapayasusqanki	ayayay, te ha de hablar
Llapallan kawsaytam	Toda la vida
ayayay mallichisusqanki	Ayayay te había hecho conocer.

El *Apu* nutre espiritualmente y materialmente al campesino y también a muchos mestizos vinculados culturalmente con el mundo rural; forma parte de los dioses tutelares. “Los *Wamanis* (montañas) son el segundo Dios (el primer Dios es *Inkarri*... él hizo todo cuanto existe en la tierra). Ellos protegen al ser humano. De ellos brota el agua-sangre que hace posible la vida.”²⁵ El *apu* es un ser vivo, animado como todo lo que conforma el cosmos andino: “todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano.”²⁶ Por eso puede ser testigo de todo tipo de relaciones sociales: Carlos Flores, en su *wayno* “Oh, campanayoq” (1989), transfigura este carácter cuando dice: “Oh, Campanayoq tú eres testigo / de mis nostalgias y aflicciones / Cuando en tu falda lloré la ausencia / de mi *yana ñawi* (ojos negros) / que se ha ido se ha marchado / Sin decirme nada”. Las cualidades del *apu* están determinadas por su color, tamaño y forma. Luchan entre ellos por la hegemonía; en ese sentido, se entiende que existen dioses de mayor y menor jerarquía.

En el mundo andino la convivencia de los símbolos religiosos quechuas y católicos se da de manera independiente y, en otras, simbiótica. Es independiente en tanto conservando sus diferencias comparten creyentes y escenario. Un fragmento del *wayno* “Cruz de Acuchimay” de Tomás Acuña Samora dice: “Al pie de una blanca cruz / En el cerro de acuchimay / Nos dimos nuestro amor / Hoy roto por un error.” El cerro de Acuchimay, es un *wamani*, un viejo volcán de Ayacucho en cuya cresta se observa una cruz. El ritual de la entrega de amor se da ante dos elementos mítico simbólicos que comparten un espacio. Si bien la cruz es blanca (pura) el cerro de Acuchimay también lo es. Ambos testifican la entrega mutua y se convierten en cómplices de ese amor.

Es simbiótica debido a que se asocian y se favorecen mutuamente en su significación, de ahí que Carlos Flores no duda en metaforizar la *taklla*, instrumento prehispánico de siembra, en su *wayno* “Plegaria” (1986) cuando

²⁵ José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere, “La posesión de la tierra...”, en *Ibidem.*, p. 228.

²⁶ Cfr. José María Arguedas, *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966, p. 7-8.

Su práctica generalizada en la zona andina hace de este género una expresión que solidifica su permanencia, cambio y continuidad.

dice: “sólo se sienten / quejidos tristes / de aquellos que perecieron / luchando solos / cargando gólgota arriba / su *taklla* amiga”. El compositor fusiona la idea de la cruz con la de la *taklla*, instrumento de siembra prehispánico estrechamente relacionado con la *mama pacha* (madre tierra). La cruz-*taklla* conexas a la idea del sacrificio de Cristo, nos lleva a reflexionar sobre la condición de explotación y miseria en que vive el campesino. Su papel relegado en la historia peruana hace de “Plegaria” un llamado al amor entre los seres, pues, no obstante que sus letras remitan a una relación amorosa frustrada, debido a la pérdida de su “*yana ñawi*” (ojos negros), puede, también, abrir otros campos de interpretación, como la soledad y el desamparo. Así se entiende también que Rómulo Melgar en su *wayno* “Canto a Coracora” le pueda cantar a su tierra diciendo: “Por eso pueblo querido / Yo le canto a tus paisajes / y a mi raza noble y grande / de tus Andes milenarios / Le canto al cinco de agosto / A la Virgen de las Nieves.”

La convivencia de los elementos mítico-religiosos quechuas y católicos depende de las particularidades socioeconómicas y culturales de los pueblos, como también de su ubicación geográfica. Un testimonio recogido por Arguedas en una población monolingüe quechua del Perú, revela que la convivencia no supone problema aparente:

Según Don Viviano Wamacha, cabecilla, ex alcalde mayor del ayllu-comunidad de Chaupi, el dios católico (Nuestro Señor Jesucristo) es *separado* (separawmi), no se mete (en la vida de los indios), *manam metekunchu*. Admitió que era el mayor de los dioses y, cada vez que pronunciaba su nombre se quitaba el sombrero, pero aun así, siendo el mayor de los dioses *manam metekunchu* (no se mete en los asuntos de los indios). Es el dios de los señores y por esa razón, social y no religiosa, merece respeto y es formalmente considerado como de mayor jerarquía. No es dios, sin embargo. Ningún bien se recibe de él ni ningún mal. El hombre es protegido por los *wamanis*, el propio misti no podría si el *wamani* no le diera su vena, el *aguay unu*. El *wamani* no excluye a los *mistis*; por medio del *Varayoq* reparte su vena, el agua, sin distinción, entre indios y señores (naturalpaq, vesinupaq, igual).²⁷

²⁷ José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere, “La posesión de la tierra...”, en *Ideología Mesiánica...*, p. 229, cursiva nuestra. En el texto original aparece en negritas.

Si bien el Dios occidental convive con el Dios *Wamani* del mundo quechua-andino, éste no interfiere en su relación con el Dios montaña. Sin embargo, por sobre la coexistencia de dioses en un mismo escenario existe en ambos una soterrada oposición debido a que el de los *mistis* (blancos) tiene un carácter panteísta mientras que los otros, protegidos por el *Wamani*, esperan el retorno del *inkarri*. El *Auki*, *wamani* generador y renovador de vida, posee la sabiduría y poder. Es el que gobierna, paralelo al otro Dios. Indica el camino a seguir. Es ésta la razón por la que Carlos Flores en el *wayno* “Campanayuq” dice: “Oh Campanayuq / tú que conoces mi triste duelo / mis aflicciones / luego me dices a quien apelo / esta triste pena / Quiero olvidarla pero no puedo a mi *yana ñawi*.”

Conclusiones

El análisis de los mitos, símbolos y metáforas presentes en el *wayno* ayacuchano evidencia la permanencia y continuidad de la cosmovisión quechua andina. Así, este género musical desempeña un doble papel; por un lado, es una vía para comprender la complejidad de dicha cosmovisión y, por otro, es parte de ésta. Es decir, como elemento característico de la región andina ha contribuido a la reproducción del capital cultural y al afianzamiento de la memoria colectiva e histórica de esa zona. Además, es notorio que desde la perspectiva quechua andina los elementos míticos no corresponden a una idea falsa de la realidad, ni a una expresión de “pueblos primitivos”, sino una manifestación histórica que justifican la validez de una forma particular de vivir interpretar la realidad.

Por otro lado, en el proceso histórico del mundo andino, desde la época prehispánica hasta la actualidad, encontramos lugares, objetos y seres considerados como sagrados, por su tamaño, color, forma, fuerza, belleza y otras cualidades excepcionales. Estos elementos están presentes en las manifestaciones culturales de la región. La pervivencia de estos elementos no implica que la sociedad quechua-andina se haya detenido en el tiempo, sino que se ha atravesado por un proceso de afianzamiento y enriquecimiento a partir de su fusión con la cultura occidental. ¿Esto ha implicado pérdida de identidad? Consideramos que no, porque las identidades se reproducen y enriquecen continuamente. ☐

Carlos Huamán López. Doctor en Letras por la UNAM, maestro de la Facultad de Filosofía y Letras e investigador del CCyDEL de la misma universidad. En 1991, sus libros de poesía *Cantar de Viento* y *Taki Unquy* compartieron el primer lugar en el concurso “Renacer en Huamanga”. Tiene una veintena de poemascanciones en quechua y español interpretados por diversos artistas nacionales e internacionales. Es autor de *Pachachaka, puente sobre el mundo. Narrativa memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, UNAM-CM, 2004 y diversos artículos relacionados con la literatura latinoamericana.