

El yanantin y p'alqantin: dos figuras literarias propias de la poesía oral quechua

The yanantin and p'alqantin: two literary figures in Quechua oral poetry

O yanantin e o p'alqantin: duas figuras literárias na poesia oral quechua

Niel A. Palomino Gonzales

Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco – Perú

niel.palomino@unsaac.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-3607-4939>

Autor correspondiente:

Niel A. Palomino Gonzales

niel.palomino@unsaac.edu.pe

Citar como:

Palomino, N. (2023). *El yanantin y p'alqantin: dos figuras literarias propias de la poesía oral quechua*. SYNTAGMAS 2 (1), 10 - 26.

<https://doi.org/10.51343/syntagmas.v1i1.1049>

Envío: 19 de mayo 2023

Aceptado: 12 de julio 2023

Publicado: 26 de julio 2023

Distribuido bajo:



OPEN ACCESS

Resumen

La presente investigación tiene los siguientes propósitos primordiales: exponer casos de yanantin y p'alqantin, dos figuras literarias frecuentes que predominan en las canciones quechuas de Apurímac y Cusco; asimismo, determinar las implicancias y utilidad de estos procedimientos retóricos. Para ello, se ha recurrido al método deductivo – hipotético. En tal entender, exponemos la teoría y, sobre ella, explicamos, argumentamos y ejemplificaremos el asunto particular de las figuras literarias quechuas. Durante la investigación hemos comprobado que, las canciones quechuas, a la cual, llamamos poesía oral quechua, están repletas de yanantin o p'alqantin. Entonces, concluimos que estas dos modalidades siguen empleándose en todas las variedades de la canción quechua y están vinculados con el ritmo, la memorización y la cosmovisión del quechuahablante.

Palabras clave: oralidad, p'alqantin, figuras literarias, poesía quechua oral, yanantin.

Abstract

This research has the following main purposes: to expose cases of yanantin and p'alqantin, two frequent literary figures that preponderate in the Quechua songs of Apurímac and Cusco; also, to determine the implications and usefulness of these rhetorical procedures. For this purpose, we have resorted to the deductive-hypothetical method. In this understanding, we expose the theory and, based on it, we explain, argue and exemplify the particular issue of the Quechua literary figures. During the study we have proved that, the Quechua songs, which we call Quechua oral poetry, are full of yanantin or p'alqantin. Therefore, we conclude that these two modalities are still employed in all varieties of Quechua song and are linked to the rhythm, memorization and cosmovision of the Quechua speaker.

Key words: orality, p'alqantin, literary figures, Quechua oral poetry, yanantin.

Resumo

A presente investigação tem os seguintes objectivos principais: expor casos de yanantin e p'alqantin, duas figuras literárias frequentes que predominam nas canções quíchuas de Apurímac e Cusco; também, determinar as implicações e a utilidade destes procedimentos retóricos. Para o efeito, recorreremos ao método dedutivo-hipotético. Neste entendimento, expomos a teoria e, com base nela, explicamos, argumentamos e exemplificamos a questão particular das figuras literárias quíchuas. Durante a investigação, provámos que as canções quíchuas, a que chamamos poesia oral quíchua, estão repletas de yanantin ou p'alqantin. Assim, concluímos que estas duas modalidades continuam a ser utilizadas em todas as variedades de canções quíchuas e estão ligadas ao ritmo, à memorização e à visão do mundo do falante quíchua.

Palavras-chave: oralidade, p'alqantin, figuras literárias, poesia oral quíchua, yanantin.

Artículo original

1. Introducción

Desde sus orígenes, la literatura y, más específicamente, la poesía ha estado ligada a la canción. La historia literaria nos ha demostrado que, antes de ser escrita, la literatura solo era cantada por los rapsodas, los juglares, y en el caso del quechua, los taki o cantores. Y es que, eso de cantar es propiedad de todas las sociedades, sean remotas o actuales. En palabras sencillas, la canción es una composición poética en la cual se mezcla palabras con melodías. Una vez creadas se depositan en el alma del pueblo. Y es esta masa humana que la acrecienta como fuego perpetuo añadiéndole más versos o adaptándola a otros ritmos y melodías. Por lo que, el Premio Nobel de Literatura otorgado a Bod Dylan no solo fue merecido, sino legítimo. En el tiempo de los griegos, la poesía íntima se entonaba al compás del instrumento musical llamado lira. De ahí que a la poesía se le agrupó como género lírico. Y la primera especie y la más antigua del género lírico es la canción. Incluso, el poemario más afamado del poeta italiano Francesco Petrarca titula *Cancionero*, el poemario clásico de Rubén Darío lleva por título *Cantos de vida y esperanza* y el poemario del poeta Ezra Pound se llama *Cantos*. Asimismo, el poema 21 de *Veinte poemas de amor...* de Neruda es considerada canción desesperada. No hay duda pues, que la canción es poesía. Bajo esa premisa, en esta pesquisa, a la canción quechua la denominamos poesía oral quechua.

En el caso de la poesía quechua, su vínculo con la canción o la oralidad no ha sido una excepción. Tan cierto es que en quechua tiene su propia palabra: taki. Los primeros registros escritos sobre los taki o cantos quechuas, nos lo proporciona don Phelipe Guaman Poma de Ayala. Él, en la sección destinada a las fiestas y pascuas y en la lámina titulada *Canciones y música*, hace referencia al harawi, pinkuyllu y wanka y, principalmente, cita versos de dichas canciones.

Muchos años después José María Arguedas publica en 1938 *Canto kechwa*. En 1956 se publica *Canto de amor*, compilación y traducción del quechua al castellano de cien cantos hecha por el cura, quechuólogo y compilador de literatura oral quechua, Jorge Lira. En 1987 Los hermanos Montoya publicaron *Urqkunapa yawarnin, La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Finalmente, tenemos *Takiyninchis, la memoria de los inkas y los cantares del Perú profundo*, una colosal antología de la canción peruana realizada por el cantante, músico y antropólogo Ugo Carrillo. El libro es solo crestomatía, no hay mayor estudio poético.

Por lo manifestado, en esta investigación, declaramos que las tesis y los argumentos esgrimidos en este artículo están centrados en la canción quechua, al cual denominamos poesía oral quechua.

Sobre la poesía oral quechua o poesía quechua cantada, denominada taki en el runa simi, José María Arguedas en su “Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”, que incluye en su libro *Canto Kechwa*, refiere: “En mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de esas canciones. [...] No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de las canciones kechwas” (2014, p. 21).

La composición poética es también reflexión y teorización sobre la poesía misma, sobre la composición. Es aprehensión de forma y de fondo. Esto no como receta, sino como invención perpetua. La escritura poética es búsqueda y encuentro. Es huida y estadía. Es desafío permanente a lo establecido. Es reto al más agudo crítico que generalmente se equivoca en su interpretación. Ahí tenemos al escritor limeño Clemente Palma, acostumbrado a leer poesía modernista, no pudo entender a Vallejo. Pero, la poesía, sobre todo, es reflexión, aunque esto último parezca lo más opuesto a la creación poética que es impulso. La poesía europea occidental (sus procedimientos cognitivos, sus figuras literarias, sus géneros y especies, su ritmo y métrica) ha sido motivo de exégesis aun desde los tiempos de Platón, Aristóteles y Horacio. Las otras poéticas como el tanka o el haikú han sido también estudiadas, pero la poesía quechua no a nivel de sus procedimientos. Sobre la poesía occidental europea han teorizado incluso los mismos poetas. Son ejemplos evidentes, *Briefe an einen jungen Dichter*

Artículo original

o *Cartas a un joven poeta* de Rilke, *El arco y la lira* de Octavio Paz. *Contra el secreto profesional* del insuperable Vallejo es, a su manera, también una reflexión sobre la poesía. “*No es poeta el que hoy pasa insensible a la tragedia obrera*”, decía Vallejo.

Ahora, ¿cuánto se ha reflexionado sobre la poética quechua? ¿Cuántos poetas quechuas han reflexionado sobre las figuras literarias, la métrica, la versificación y las reglas y procedimientos cognitivos de la poesía quechua al cual representan? No hay registro de dicho estudio. Esto es, ningún poeta quechua ha reflexionado sobre su escritura en dicha lengua. Por otro lado, ¿quiénes son los estudiosos quechuas que han reflexionado sobre la poesía quechua? El primer abordaje exegético sobre poesía quechua nos la proporciona el Inca Garcilaso de la Vega. Él, en el libro capítulo XXVII del libro II de los *Comentarios reales* titulado “La poesía de los Incas Amautas, que son filósofos y harauicus, que son poetas”, referida exactamente a los poetas, dice:

Supieron hacer versos cortos, y largos con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus reyes, y de otros famosos Incas y curacas principales, [...] Los versos eran pocos, porque la memoria los guardase; empero muy compendiosos como cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos. Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española, que llaman redondillas. (2004, pág. 199).

Como puede constatarse, Garcilaso nos refiere sobre el fondo y la forma de la poesía quechua “auténtica”. En cuanto a la forma nos indica que eran versos cortos y también largos, además eran sueltos como las redondillas castellanas. Esto para que la memoria no los perdiese. En cuanto a fondo nos refiere que eran de temática amorosa y de hazañas. Son apreciaciones someras. No ahondan en los procedimientos cognitivos ni en figuras literarias.

Cuatro siglos después, precisamente en 1938, Arguedas publica una antología de 21 canciones quechuas. Se trata de canciones clásicas en sus diferentes géneros y con su traducción al español. Las canciones son, como dice el mismo autor de *Los ríos profundos*, una evidencia de la gran poeticidad o estética de la poesía quechua oral. Su ensayo que antecede a la antología, es también uno de los primeros asedios a la poesía quechua oral. Entre sus conclusiones principales, Arguedas, asevera:

El wayno es arte, como música y como poesía. Solo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza. [...] Ese día aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía, en pintura, en literatura; un gran arte que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor nacional. (2014, p. 18).

En efecto, el wayno y las otras variantes de la poesía oral quechua, es la auténtica poesía quechua. Así en la medida que los poetas quechuas investiguen y capten las modalidades poéticas de la poesía oral quechua y la empleen en la configuración de sus poemas, harán que la poética quechua aflore en su verdadero fondo y forma.

El año 1980, Jesús Lara publica su libro *La literatura de los quechuas: ensayo y antología*. En este realiza una clasificación de los poemas quechuas en ocho géneros. Estos son haylli (de hazañas), harawi (de amor), wawaki (celebratoria cantada por varones y mujeres en intervalos), taki (poesía en general), wayñu (mezcla de música, poesía y danza), qhaswa (canciones celebratorias coincidente con carnavales), aranway (poesía humorística), wanka (elegía). Aunque pueda cuestionarse su reiteración, desde mi postura de quechuhablante nativo y hombre del ande, aseguro que las ocho son ciertas. Es decir, existen en el mundo andino, aun hoy en día, los géneros señalados por Lara con esos mismos nombres. Y el runa andino los practica en la actualidad. Como se observa, Lara se centra en sistematizar los géneros literarios con categorías propias del quechua. No obstante, los poetas quechuas del siglo XX y del XXI no lo toman en cuenta, no lo han continuado. Es

Artículo original

decir, los poetas quechuas no escriben wankas, wawakis, takis, qhaswas, wayñu, etc. Solo Arguedas que hace un extenso haylli a Túpac Amaru y con tono realmente háyllico o épico; informa poéticamente la hazaña del hombre andino en el siglo XX.

El año 1993, la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, destina la totalidad de su número 37 a la compilación de los trabajos de los más destacados estudiosos de la literatura quechua, en especial de la poesía quechua oral. De todos los textos, el más interesante, a mi modo de ver para el propósito de este texto, es “La poesía quechua prehispánica, sus reglas – sus categorías- sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala” de la autoría del peruano francés Jean Philippe Husson. En el mencionado artículo, su autor se ha propuesto y, lo ha conseguido, mostrar las reglas de una poética auténtica del quechua. Aunque él solo se enmarca en las canciones prehispánicas, su máximo aporte es el hallazgo de un procedimiento cognitivo netamente de la poética quechua: los dobles semánticos que en quechua podrían entenderse y denominarse yanantin. Podríamos afirmar que Husson es el padre e iniciador de la poética quechua.

En la revista de la UNAM, Acta poética, del año 2005, Martin Lienhard publica un paper. Titulado “La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales”, es un interesante estudio que, siguiendo lo iniciado por Philippe Husson, demuestra que el paralelismo semántico continúa en las canciones quechuas contemporáneas. En un análisis amplio, Lienhard sistematiza los paralelismos más típicos de la poesía quechua oral: mama – tayta, tuta – p’unchaw, quri – qulqi, urqu – q’asa, inti – killa, hanan – urin.

El año 2016, Montes Ataucuri publica su libro *Las wankas de Chumbivilcas, literatura quechua del ande*. Esta hace una exposición sobre este género propio de la literatura quechua cantada. El libro cobra importancia por cuanto, va acompañado por un CD que contiene las wankas en distintas variedades de las mujeres de chumbivilcas. Montes demuestra con ello, la vigencia del género wanka de poesía oral quechua en el siglo XXI.

El año 2019, en el número 132, volumen 90 de la revista Letras, los investigadores Félix Julca y Laura Nivin publican Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino. En el paper sistematizan y analizan figuras literarias como metáfora, símil, aliteración, onomatopeya y paralelismo. En efecto esas figuras hay en los versos citados. Pero el enfoque es totalmente occidental, por lo que, no ahondan en las figuras propiamente quechuas (yanantin y p’alqantin) que nosotros proponemos. Exponen el paralelismo –lo que nosotros llamamos yanantin–, pero no amplían este recurso habiendo algunos casos más en los versos que, como ejemplos de otros recursos, que ellos mismos exponen.

Otro de los aspectos poco estudiados en la poesía quechua es el ritmo. No se debe olvidar que, el mayor rasgo rítmico de la poesía quechua escrita es que está escrita con el ritmo castellano. Esto porque, como ya advertimos líneas arriba, los poetas quechuas no toman en cuenta la oralidad quechua, justo donde está el ritmo. Si la oralidad es fuente de la escritura, los poetas quechuas deben captar esa oralidad en las canciones quechuas, antes de escribirlas.

Con todo lo manifestado, podemos concluir que no se ha estudiado y sistematizado la poética quechua sus procedimientos cognitivos, sus figuras literarias, su métrica, su rima, sus figuras literarias. Por lo dicho, en el presente paper se busca, primordialmente, ejemplificar y explicar las dos figuras literarias de la poesía oral quechua: yanantin y p’alqantin. Sus resultados contribuirán al estudio de la poética quechua.

2. Marco conceptual

2.1. La oralidad. Teóricamente, la presente investigación se enmarca dentro de la oralidad, pues, se considera que la canción quechua es la poesía oral quechua. En ese sentido, de acuerdo con Ong (2006) es oralidad toda comunicación

Artículo original

que carece de escritura y se realiza solo en el plano de la pronunciación de las palabras. Sobre el tema, el mismo referido estudioso, nos precisa:

El conocimiento de la de esta última [oralidad], como se verá más adelante, es absolutamente menester para el desarrollo no solo de la ciencia sino también de la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y todo arte; asimismo, para esclarecer la lengua misma. (Ong, 2006, p. 24).

Todo esto parece confirmar que, para el renombrado teórico de la oralidad, el conocimiento y el estudio de la oralidad no solo es importante para la escritura de la poesía, sino, también, para varias disciplinas, pero que, lamentablemente, pocos notan la trascendencia de la oralidad, cuando esta es más preponderante que la escritura. ¿Cuál es la razón para afirmar esto? La respuesta la tiene el mismo Ong:

La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto, empero, nunca ha habido escritura sin oralidad. No obstante, a pesar de las raíces orales de toda articulación verbal, durante siglos el análisis científico y literario de la lengua y la literatura ha evitado, hasta años muy recientes, la oralidad. Los textos han clamado atención de manera tan imperiosa que generalmente se ha tendido a considerar las creaciones orales como variantes de las producciones escritas; o bien como indignas del estudio especializado serio. (2006, p. 18).

La oralidad es transversal a todas las lenguas del mundo. En cambio, la escritura es su complemento. En un mundo como el actual en el cual la escritura ejerce su dictadura absoluta en los predios académicos, en la mayoría de los casos se ha dejado de lado los estudios sobre la oralidad y con ello, han enterrado la fuerza y poder de la expresión oral y, con ello, se han marginado a la otra cara y la más importante del plano lingüístico. Para cambiar ese discrimen contra la oralidad, Ong (2003, págs. 43 - 54), escribió todo un libro.

2.2. Figuras literarias

Las figuras literarias son modalidades cognitivas o procedimientos que se ingenia el escritor para dotar a sus expresiones de elegancia, creatividad y originalidad. Pueden clasificarse en de sentido, de sonido y de dicción. En el caso de la poesía oral quechua, se ha identificado dos: yanantin y p'alqantin.

2.2.1. Yanantin. Este término, etimológicamente, deriva del quechua “yanantin” cuyo segundo significado es par, pareja. González Holguin consigna lo siguiente: “Yanantin, yanantillan. Dos cosas hermanadas” (1952, p. 354). En efecto, yanantin configura en la mente de quien tiene la competencia lingüística en quechua, la idea de dos entes unidos. Por otro lado, en *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú* se consigna la siguiente entrada: “yanantin yanantillan. Dos cosas iguales como guantes” (Anónimo, 2014, p. 180). De la segunda cita se desprende el sentido de paridad e igualdad del vocablo quechua.

Ahora, para el caso del presente artículo, yanantin es una figura literaria que consiste en elaborar los versos en una especie de dobles, contraponiendo dos elementos opuestos y la vez complementarios. Hussun explica:

En primer lugar, su estructura es idéntica, de modo que cada una de las palabras de la primera secuencia encuentra su correspondiente en la segunda. Los términos homólogos pueden ser homólogos pueden ser idénticos, aunque sería imposible encontrar dos secuencias idénticas. Si difieren, constituyen lo que llamaremos un doblote, cuyos constituyentes se relacionan de dos formas:

- pertenecen a la misma categoría gramatical;
- son sinónimos, parasinónimos o, al menos, pertenecen a un campo semántico común (1993, p. 65).

Artículo original

Hussun proporciona otros ejemplos basados siempre en las canciones proporcionados por Huaman Poma, este es el primero.

Unuy rirpu llullan kanki

Yakuy rirpu pallqum kanki.

Chay asiq nawiykita yuyarispa utinipuni

Chay pukllaq nawiykita yuyarispa unquyman chayani.

En estos versos, los sinónimos quechuas “unuy” y “yakuy” (agua) son una muestra de los dobles semánticos. Existe también doblete entre “llullam (engaño, apariencia) y pallqum (ilusión, apariencia) y, entre “asiq” (que se ríe) y “pukllaq” (que juega).

En suma, el yanantin es una figura literaria propia de la poesía quechua, cuyo procedimiento cognitivo consiste en componer los versos empleando dos palabras sinónimas, (unu – yaku, urqu – q’asa) parasinónimas (para – rit’i, punchu - lliqlla), antónimas (q’asa – wayq’u) o que pertenecen al mismo campo semántico. Ejemplo:

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|------------------------------------|--------------------------------|
| Punchuchallayki allin punchuchu? | ¿Tu ponchito es buen ponchito? |
| Lliqllachallayki allin lliqllachu? | ¿Tu mantita es buena mantita? |
| Parallamanta pakallawanapaq | Para que me tape de la lluvia, |
| rit’illamanta qatallawanapaq. | para que me cubra de la nieve. |

2.2.2. P’alqantin. Desde el punto de vista etimológico, el vocablo p’alqa, deriva de la lengua quechua y significa bifurcado, uno dividido en dos. González Holguin consigna lo siguiente: “Pallca. La horqueta, o ramo, o cosa horqueteada” (1952, p. 274). Ciertamente, en el runasimi, “p’alqantin” significa horquetado, es decir, separación, encrucijada. Por otro lado, en *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú* se encuentra la siguiente entrada: “Pallqa ñan. División de dos caminos” (Anónimo, 2014, p. 143). Aunque la entrada citada, se restringe para camino, nos quedamos con la idea de división, pues eso es p’alqa. Bertonio en Vocabulario de la lengua aymara, de manera más amplia, refiere lo siguiente: “Pallca. La encrucijada del camino, o la rama del árbol [...] Un brazo del río, la división que hace cada dedo. ([1612]2006, p. 630).

Ahora, para el caso, p’alqantin es otro procedimiento de la poesía oral quechua que consiste en añadir, a una palabra, otra del mismo sonido, pero de significado diferente. Puede tratarse de su homófona o simplemente de aquella que coincide con el sonido en la raíz o en el sufijo, pero en ambos casos los términos solo van a coincidir en sus sonidos, mas no en sus significados. Tenemos como ejemplo, la famosa canción quechua Amapulay, recopilado por el tayta José María Arguedas, cuyos versos dicen:

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|----------------------------|------------------------------|
| A mapula amapula, | Amapola, amapola, |
| a mapuni nuqawanqa; | No pues, no conmigo; |
| chiris kani chiriykiman | Yo soy frío, te enfriaría |
| wayran kani wayrankiman. | Yo soy viento, te ventearía. |

Artículo original

En el ejemplo anterior, fonéticamente, la raíz –ama de amapula (quechuización de amapola) coincide con la raíz quechua “ama” (adverbio de negación quechua equivalente a “no”) de amapuni. Ahora en el aspecto semántico, en el primer caso “**Amapula** amapula” es un sustantivo que hace referencia a la flor amapola; sin embargo, en el segundo caso de “**amapuni**”, “ama” es un adverbio negativo y equivale a “no”.

Así pues, el procedimiento p'alqantin rompe con la lógica occidental y no es posible en castellano. En el español, se parece a la figura literaria llamada aliteración, no obstante, la figura literaria que proponemos es diferente. Como se sabe la aliteración, consiste en repetir de manera sucesiva palabras que llevan el mismo o similar sonido, en un juego de consonante, vocales o sílabas para darle al verso un efecto sonoro muy especial como de una rima interna. Un ejemplo clásico es: “Bajo el ala aleve del leve abanico” en el cual se repite los fonemas /b/ y /l/ y las sílabas “ba, ve, le, la”. La jitanjáfora es otro recurso que también tiene un parecido al recurso p'alqantin, pero, tampoco es; la jitanjáfora consiste en derivar a partir de una palabra otros términos del mismo o de diferentes categorías gramaticales, como en el famoso “... ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre!” de Miguel Ángel Asturias o el “Verde que te quiero verde” de García Lorca. Como está evidente, esas derivaciones de la aliteración y de la jitanjáfora ocurren dentro del mismo campo semántico. En el caso del p'alqantin no sucede lo mismo, la derivación es necesaria y obligatoriamente por semejanza de sonidos, como las homófonas; pero el término derivado pertenece a otro campo semántico y siempre a otra categoría gramatical, generalmente, sustantivo y verbo. Asimismo, en poesía quechua existe la aliteración, claro que sí, un caso típico está en la canción Chinka chinka cuyos versos dicen: “Chinka sunmi ñiwaqtiyki, / Chinka chinka, / Punchuchayta ququrayki/ chinka chinka”. En este caso, “chinka chinka” sigue teniendo el mismo significado (perderse, fugarse). En cambio, insistimos, el p'alqantin es otro recurso poético, muy diferente a la aliteración como a la jitanjáfora.

2.3. La intensidad rítmica del yanantin y p'alqantin

Como se ha venido demostrando, yanantin y p'alqantin son dos procedimientos cognitivos propios de la poesía oral quechua. En ese sentido, la función central de los dos procedimientos es la de dotar de un ritmo compacto, una musicalidad singular al verso. Cuando se escribe según las modalidades mencionadas, sus versos son rítmicos y musicales. Al respecto, Octavio Paz, asevera: “Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo. (2003, p. 56).

A continuación, tenemos una canción carnavalesca del Conjunto Musical Hermanas Velásquez Villegas de Grau – Apurímac. Se ha escogido un cuarteto decasílabo. En este, podemos hallar dos acentos rítmicos. Los mismos que están distribuidos en la cuarta y la novena sílabas respectivamente.

Pun-chu-cha-**llay**-ki a-llin pun-**chu**-chu

Lliq-lla-cha-**llay**-ki a-llin lliq-**lla**-chu,

Pa-ra-lla-**man**-ta pa-ka-lla-wa-**nan**-paq

Ri-t'i-lla-**man**-ta qa-ta-lla-wa-**nan**-paq.

Artículo original

De la misma manera, en los versos referidos podemos observar casos de yanantin entre punchu (poncho) – lliqlla (manta), parallamanta (de la lluvia) – rit'illamanta (de la nieve), pakallawanapaq (para que me tape) – qatallawanapaq (para que me cubra).

Para el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, el ritmo, esa musicalidad que se logra con la perfecta distribución de los acentos en las sílabas de los versos, está vinculado a las concepciones cosmológicas, es una cadencia fundida en la misma experiencia sensorial con el universo.

Todas las concepciones cosmológicas del hombre brotan de la intuición de un ritmo original. [...] La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podían menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada en el ritmo. Pero cada sociedad posee un ritmo propio. [...] Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. (Paz, 2003, p. 61 - 62).

Podemos inferir de la cita anterior que el ritmo corresponde a una sociedad, esto es, cada sociedad se moviliza según su propio ritmo. De este modo, elaborar una composición poética desde el ritmo de un grupo social, desde el ritmo de la lengua de dicha sociedad, permite que la poesía pueda ser un reflejo fiel de ese mundo, una percepción del pensamiento de dicha sociedad. Veamos cómo es la dinámica del ritmo con el ritmo, la imagen, el poema y el hombre, según el mismo Paz:

El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen – haz de sentidos rebeldes a la explicación- se abre a la participación. (2003, p. 117).

Según lo expuesto, el poeta hombre se vuelca en ritmo y conforme al ritmo salen las imágenes de un mundo, del mundo del poeta hasta concretarse en poesía. En este proceso interesante de la creación poética, la escritura del verso ocupa el lugar final, no obstante, debe partir desde el ritmo. Sobre la relación entre sonido (ritmo) y escritura, Ong asevera: “Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados”. (2006, 17 – 18).

Ciertamente, la escritura no se ha creado con el designio de sustituir al sonido articulado, sino solo de representarlo en el plano escrito. Detrás de la escritura subyace el sonido, que es resucitado al momento de la lectura. Ahora centrémonos en el ritmo del p'alqantin.

2.4. La danza y la poesía oral

La canción quechua es un magma en ebullición, es movimiento, es salto, es ritmo, es mayu¹ desbordado, roca que se desmorona, silbo de pajonal, es canto que remueve el cuerpo y el alma del quechua runa hasta tocar y hacer vibrar las fibras más duras de su corazón. Esto porque está sustentada en la danza que la sirve de raíz y la nutre para su verdor y frondosidad.

Etimológicamente, la voz danza proviene del francés danser y esta deriva del germánico dintjan que significa movimiento de un lado a otro. El campo semántico del vocablo no ha variado mucho en el devenir de la historia. Pues en términos simples podemos decir que la danza es un arte en el cual una o más personas realizan movimientos culturales y dan saltos siguiendo la musicalidad de un ritmo hasta realizar una o más coreografías. Dichos movimientos son sucesivos y se concretizan en un tiempo y en un espacio. Y de lo bello que sale esa mirífica combinación, se ha convertido con justicia en un arte. Como práctica, es la actividad más ancestral de la humanidad. También una

¹ Mayu: río.

Artículo original

realización universal a fin a todos los grupos humanos. En la mayoría de los casos, la danza va acompañada con el canto.

Por su parte, el mundo quechua no es ajeno a la danza, la vida misma está entendida como danza. Tanto es así que en el quechua existe una palabra equivalente a la palabra danza y es *tusuy*. Entre todas las especies de la poesía cantada la mayoría están ligadas al movimiento, al *tusuy*. Así tenemos la *walía*, la *qhaswa*, el *wakatakiy* o *toril*, el *wayñu* y el *amuray* son eminentemente bailables. A este punto no se sabe si el nombre es debido a la danza o al canto. Ocurre que cada danza es cantada por los mismos danzantes o por otra persona. En muchos casos tanto varones como mujeres hacen un contrapunto y cantan según el turno que les corresponde. Como la danza es grupal, colectivo también es el canto. Como muestra tenemos los siguientes versos de la danza *Phallchay* de Apurímac.

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|---|---|
| Aysariway, chutariway | Jálame pues, sácame pues, |
| surphuy waqanki phallchay, | surfu, wacanqui, falcha mía |
| Tusunanchis panpachaman | A la pampita donde solemos bailar, |
| surphuy waqanki phallachay (Bis) | surfu, wacanqui, falcha mía |
| Laralalalay Laralalalay Laralalaylaylay | Laralalalay Laralalalay Laralalaylaylay |

3. Metodología

Esta investigación está enmarcada dentro del método hipotético deductivo, por cuanto parte de conceptos generales sobre las figuras literarias y la oralidad y aterriza en dos casos particulares de figuras literarias de la poesía oral o canto quechua. Corresponde al enfoque cualitativo, específicamente, al análisis de texto. En dicho sentido, conceptualizamos las dos figuras literarias de la canción quechua que proponemos: *yanantin* y *p'alqantin*; seguidamente, transcribimos los versos en los cuales hay ejemplos de las figuras literarias con respectiva traducción y explicamos los fenómenos, para luego discutir nuestros resultados con otros estudios.

4. Resultados

El wayno es arte, como música y como poesía.
Solo falta que se haga ver bien esto.
(José María Arguedas)

¿Dónde está la tradición poética quechua? ¿Dónde encontrar la poética quechua? A manera de conjetura, barruntamos que dicha poética estaría en todas las especies o variedades de la canción quechua. Ahora, ¿cuáles son las figuras literarias que emplea el compositor quechua? También como hipótesis, intuimos que son el *yanantin* y *p'alqantin*. Es muy probable que no sean privativos solo de la canción quechua, pero son los más resaltantes en el *runasimi*, tal como lo han mostrado Husson y Lienhard en el caso del primero y lo han llamado dobles semánticos. El segundo (*p'alqantin*) es propuesta nuestra.

4.1. Evidencias del recurso *yanantin* u opuesto complementario en canciones quechuas

Como se ha venido diciendo, fue Husson quien descubrió uno de los más recurrentes procedimientos de la poética

Artículo original

quechua con sus respectivas reglas. Según Jean Philippe, dichas reglas son: el paralelismo semántico o dobles semánticos, los procedimientos gramaticales y un registro lexical específico. Sobre el primer caso, dice: “Entre estos procedimientos que nos permiten hablar de arte poético, uno es de tal envergadura que parece como la marca característica de la poesía quechua; se trata del efecto que denominaremos paralelismo semántico, y que consiste en una serie de correspondencias, al nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas”. (Husson, 1993, 64). Estos paralelismos continúan en las canciones quechuas de la actualidad.

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|------------------------------------|------------------------------------|
| Mansana pukay pukaycha | Manzana roja rojita |
| Durasnu q'illuy q'illuycha, | Durazno amarillo amarillito |
| Pipaaraq pukayachkanki? | ¿Para quién te estarás enrojando? |
| Maypaaraq q'illuyachkanki? | ¿Para cuál te estarás amarillando? |

En estos versos que hemos tomado del Conjunto Musical Pancho Gómez Negrón de Chumbivilcas– Cusco – Perú, como puede notarse, hay paralelismo en estos versos entre manzana y durazno; entre puka (roja) y q'illu (amarillo) y pipaaraq y maypaaraq que en castellano ambos vocablos equivalen a para quién. Tenemos otro caso.

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|------------------------------|---------------------------------------|
| Urqupi wikuña q'asapi taruka | Vicuña del cerro, venado de la cumbre |
| Tapurikullasayki, | Te consulto no más, |
| Kayllantachu pasallaran | ¿Por aquí no más ha pasado, |
| q'isan wisch'uq urpi | la paloma que abandonó su nido? |

Esta es una canción típica de las provincias altas de Cusco – Perú. En esta estrofa citada, el yanantin se establece entre el típico par urqu (cerro) – q'asa (cumbre) y el otro par prototípico wik'uña (vicuña) y taruka (venado). Esos dobles semánticos están muy complementados que uno evoca al otro en el pensamiento del quechuahablante.

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|--------------------------------|--|
| Ripunallanta yachaymankaran | Si hubiese sabido que se iría |
| Pasanallanta sawiymankaran | De haber sabido que se marcharía |
| Ayayay | Ayayay |
| Asnu watuywan watayman karan | Con mi soguilla de liar asno hubiera liado |
| Khuchi watuywan watayman karan | Con mi soguilla de atar chanco hubiera atado |

Los versos de la estrofa citada corresponden a la popular canción Uriputchatas de Cusco, donde es muy conocida y popular. En nuestro caso, hemos tomado de lo cantado por el cantautor Walberto Apaza. Los casos de yanantin saltan de inmediato a la vista y son: ripunallanta (irse) – pasanallanta (marcharse); yachayman (conocer) – sawiyman (saber) y el asnu (asno) – khuchi (cerdo).

A continuación, tenemos otro ejemplo de yanantin.

Artículo original

Versión quechua

Anpay quchucha
Mariño mayucha
Aqhachalla kawaq
Tumayaruykiman
Winuchalla kawaq
Upyarukuykiman

Traducción nuestra

Lagunita de Anpay,
Riito de Mariño,
Fueses no más chichita,
te tomaría
Fuese no más vinito,
te sorbería

En esta canción del conjunto musical Los Chankas de Apurímac, el yanantin está entre Anpay (nevado de Ampay) - Mariño (río Mariño); aqha (chicha) - winu (vino); tumay – upyay (tomar en ambos casos). El compositor recurre al préstamo “tomar” y lo quechua como tumay, al “vino” y lo refonoliza al winu. Por otro caso, tenemos los siguientes versos del final de la canción “T’ankarchay kiskachay” del conjunto musical Santa Bárbara de Sicuani.

Versión quechua

Kapuli sach’aschallay
Durasnu mallkischallay;
Amaraqcha sisawaqchu
Amaraq tinpuchaykipi
Manaraqcha ruruwaqchu
Manaraq urachaykipi

Traducción nuestra

Arbolito de capulí
Plantita de durazno,
No florezcas todavía
Cuando aún no es hora
No des fruto todavía
Cuando aún no es tiempo.

En esta clásica canción, los pares están entre los siguientes vocablos: kapuli – durasno; sach’a – mallki (árboles) que son sinónimos, amaraq – manaraq que se pueden traducir como aún no.

A continuación, tenemos unos versos del clásico poema “Anillu churasqay” cantado por el grupo musical Corajes de Canas.

Versión quechua

Anillu churasqay haykunchu manachu?
Surtiha churasqay kawinchu manachu?
Mana kawiqtinqa usqay chanqanpuwan
Sullq’a ñañaykiman haykurachinaypaq.
Mana kawiqtinqa usqay wisch’umuway
Sullq’a ñañaykiman kawirachinaypaq.

Traducción nuestra

¿El anillo que te puse entra o no entra?
¿La sortija que te puse calza o no calza?
Si no entra arrójamelos pronto
Para hacerle entrar a tu hermana menor.
Sino calza tíramelo urgente
Para calzarle a tu hermana menor.

El par está entre anillu – surtiha (quechuización de anillo y sortija); haykunchu (si entra) – kawinchu (quechuización de caber). Asimismo, tenemos este ayataki cantado por el conjunto musical Los Bohemios del Cusco.

Versión quechua

Wasi masillay riqch’ariy
Wasi masillay sayariy,
Amayna kaycu llakiysiyay
Sapan mamaysi wañurapun
Amayna kaychu waqaysiyay
Amayna kaychu llakiysiyay

Traducción nuestra

Vecino mío despierta,
Vecino mío levántate.
Mi única madre ha muerto,
por favor, acompáñame en mi dolor.
Ha fallecido mi única madre
Por favor, acompáñame en el dolor.

Artículo original

En este hermoso Aya taki (canto fúnebre, elegía), se pueden encontrar los siguientes casos de yanantin: riqch'ariy (despierta) – sayariy (levántate); waqaysiway (ayúdame a llorar) – llakiysiway (acompañame en el dolor).

Asimismo, tenemos los versos de la Waylía chumbivilcana. La waylía es una canción guerrera que se entona como compañía de una danza en la provincia cusqueña de Chumbivilcas y Antabamba de la región Apurímac. En este caso se canta exclusivamente en el takanakuy. Este es una costumbre ancestral que tienen los chumbivilcanos y de otras provincias del país, para resolver sus diferencias a través de un par de golpes a puño limpio que solo que realiza una vez al año, en los instantes cercanos a la Navidad.

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|------------------------------------|--|
| Taytantaq munawachhansi, | Su padre me está queriendo, |
| Mamanqa waylluwacchansi | Su madre me está amando; |
| Kikin isanka umas mana munawanchu | La que si no me quiere es la misma cabeza de canasto |
| Kikin t'anpa umas mana munawanchu. | La que no me ama es la misma despeinada. |

El yanantin está en estos pares: mamanqa (su mamá) y taytanqa (su papá); munawachhansi (me está queriendo) – waylluwachhansi (me está amando); isanka (canasto) – t'anpa (despeinado).

4.2. Evidencias del recurso poético p'alqantin en canciones quechuas

Como ya hemos referido, denominamos p'alqantin al recurso poético que consiste en emplear en los versos dos palabras del mismo sonido, que luego se va a convertir en dos con diferentes significados y de disímiles categorías gramaticales. Por ejemplo, en la canción “Ay, tukuscha, tukuschallay” se inicia con “tuku” (que puede ser tuku = búho o tukuy = terminar), en el siguiente verso nos damos cuenta que, el primer tuku alude a búho y el siguiente búho a terminarse. Entonces, se traduce así:

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|------------------------------------|----------------------------|
| Ay tuku schay tukuschallay | Ay, búhito mío, búhito mío |
| Tuku rukunña kunan p'unchaw | Se ha terminado hoy día, |
| Wasichallayki punkuchapi | Lo que horas y horas |
| Uran uran waqanallay. | Lloraba en tu casita. |

Como puede notarse, en una traducción al castellano, semánticamente nada tiene que ver tuku (búho) con tukuy (acabarse). Como el caso de los versos “Amapulay, amapulay, amapuni nuqawayqa”, la coincidencia es solo fónica y no semántica; por ello, al traducir al castellano se pierde la coincidencia fónica y se esclarece la diferencia semántica.

Veamos otro caso de una qhaswa. Esta es una canción festiva carnalesca de las provincias Canchis, Canas y Espinar, puede incluso ser de otras zonas del Ande.

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|--------------------------|---------------------|
| Chiwanku chiwanku | Chihuanco chihuanco |
| Machara chiwanku | Me hacen asustar, |
| Chulu munasqayta | Al cholo que amo |
| Qunqarichiwanku | Me hacen olvidar. |

Artículo original

Chiwanku, en el primer caso, es un sustantivo que alude a una flor justamente de nombre chiwanku, pero en el segundo caso es un sufijo verbal que más o menos se traduce como “me hacen”. Constatemos mejor en la traducción. Como se puede ver, al traducirse al castellano, los sonidos “chiwanku” se pierden y mucha nitidez se precisa la diferencia semántica entre la flor chiwanku y el sufijo chiwanku. En quechua se entiende y es muy lógico, en cambio cuando se pasa al castellano o al inglés los vocablos son tan diferentes y la asociación no tiene sentido.

Seguidamente, se muestra más ejemplos de este caso; por ejemplo, aquí una qhaswa del Conjunto Santa Bárbara de Sicuani – Cusco Perú)

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|------------------------------|--------------------------------|
| Ay sasawi sasawi, | Ay flor de sasahui sasahui |
| sasa tarinan kasqanki | Habías sido difícil de hallar, |
| Chhayna maskana kaspacha | Siendo así es que |
| Kunankamapas kachkanki | Hasta ahora permaneces. |

En este cuarteto, el p'alqantin se establece entre sasa (raíz nombre de una flor llamada sasawi) y el vocablo sasa (difícil). El primero es sustantivo y el segundo, adjetivo. Pero, no solo es asunto de sonoridad, sino también en la relación simbólica alegórica. En efecto, la flor llamada sasawi o planta con dicha flor es muy difícil de hallar. Así, la flor sasawi actúa como dominio de fuente que presta sus rasgos al amor, ese objeto de difícil hallar.

Ahora, tenemos otro caso en esta canción:

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|---------------------------------|---|
| T'ika chunpi kultur watu | Faja floreada, con amarradera coloreada |
| | No sé qué adivina mi corazón |
| imatacha sunquy watun | No sé cuánto adivina mi corazón |
| Hayk'atacha sunquy watun | |

En este wayñu del Conjunto Pancho Gómez Negrón de Chumbivilcas Cusco, hallamos el caso de p'alqantin que está entre el sustantivo watu (soguilla para amarrar) y watun (verbo presentir). Lo que une a estos dos vocablos es la sonoridad, pero el aspecto gramatical y semántico los distancia. Veamos el siguiente caso.

| Versión quechua | Traducción nuestra |
|--------------------------------------|--|
| Urin kanchapi yana uma qillwa | Gaviota cabeza negra de la chacra de abajo |
| Qanllapachus yanayki kanman, | ¿Acaso tú no más tienes un ser amado? |
| Ñas nuqaqpas yanallay kanña | Ahora yo también tengo quien me ame |
| Ripunaymanta waqaqmasyi | Quien llore cuando me vaya |
| Pasanaymanta llakiqmasyi. | Quien se acongoje cuando yo parta. |

La anterior canción pertenece al grupo musical Los Khallkas. Es una conocida qhaswa carnavalesca típica de la zona andina. En este, la figura poética p'alqantin parte de yana (negro) y yana (ser amado). Ambos son sustantivos. Como ya se demostró, es un caso de homofonía.

Artículo original**5. Discusión de resultados**

Husson asegura que los dobles de la poesía quechua no existen en la poética europea occidental, cuyo procedimiento, según él es de “carácter fonético (rima o asonancia) y de carácter prosódico (cómputo silábico)”, los mismos que no acepta la poesía quechua. Empero, párrafos abajo, advierte que los dobles no son procedimientos privativos de la poesía quechua prehispánica, sino que, también en la poesía maya, la literatura tradicional rusa, turca, mongólica, hebrea y china. Y, la motivación cognitiva esencial para este doblete según el mismo autor, sería la concepción dual del universo por las sociedades mencionadas. Hasta ahí, convenimos con lo afirmado. No obstante, en el texto, Husson duda que este paralelismo de la poesía quechua prehispánica continúe en las canciones quechuas contemporáneas. Siguiendo a él, hemos reflexionado mucho al respecto y hemos comprobado que la técnica de los dobles semánticos sigue tan vigente en la poesía quechua cantada de estos tiempos modernos. En efecto, esta milenaria regla de la composición poética quechua continúa de manera sólida y sigue siendo la más importante dentro de la poesía quechua cantada.

En la prestigiosa revista *Acta poética* de 2005, Martin Lienhard suscribe un interesante artículo titulado “La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales”, en este asevera: “El paralelismo semántico surge, de hecho, en el marco del paralelismo gramatical. Preferimos, al hablar de poesía cantada” (2005, 490). Lienhard confirma lo que venimos demostrando. El paralelismo semántico es propio de la poesía cantada u oral, esto porque dota al verso, a la estrofa y al mismo poema de un ritmo compacto. Por otro lado, el estudioso alemán concluye: “El estudio del fenómeno del paralelismo sintáctico en los huaynos y otros cantos quechuas modernos puede llevar sin duda a diversas conclusiones. En primer lugar, en los huaynos quechuas analizados, los elementos variables tienden a constituirse en parejas estables. La libertad de elección del poeta resulta sumamente restringida: poco menos que sistemáticamente, una variable determinada arrastra, en la repetición del sintagma que la engloba, la manifestación de su “pareja” tradicional. (Lienhard, 2005, 492). Con respecto a la poca o restringida libertad del hablante, expresamos nuestra discrepancia; puesto que, los paralelismos semánticos son creaciones de los compositores de la poesía oral quechua. Como sabemos, la creatividad no es restringida. Tan cierto es esto, que en la canción quechua y en todas sus variedades y ritmos, el paralelismo está presente innovándose.

Sobre los elementos paralelos concordamos con Martin, la dualidad de los yanantin o paralelismos, implica una dicotomía, esto es, un opuesto complemento. De esta forma más en quechua con mucha precisión y acierto podemos denominar yanantin. Leamos, nuevamente, al mencionado autor:

Contrariamente a las variables anteriores, *urqu* y *qasa* no son sinónimos ni parasinónimos. Se diría, más bien, que los dos conceptos se oponen: si el primero evoca la parte alta de una cordillera, el segundo remite a los lugares donde el filo de la cordillera se quiebra. Ambos son, sin embargo, parte constitutiva de la cordillera en su conjunto: elementos cuya relación es de oposición y complementariedad. La relación de oposición y complementariedad es más evidente aún en otra pareja de variables: *mama* y *tayta*. (2005, p. 493).

Ciertamente, el yanantin o el paralelismo semántico se sustenta en esa categoría de la racionalidad andina llamada, complementariedad. Esta correspondencia entre los dos elementos, tiene que ver con la retención en la memoria sustentada en la repetición. Cuantas más veces, se reitera, lo repetido que queda en la memoria a largo plazo. Así pues, la repetición es una estrategia nemotécnica de la memoria oral. Sobre el tema, Ong (2003, pág. 46), entre algunas características de oralidad, menciona que una de ellas es que estas son redundantes o ‘copiosas’. Sobre estas dice: “La redundancia, la repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía”. Efectivamente, uno de los rasgos esenciales de la oralidad es la repetición. En el caso de la poesía oral y sus modalidades que venimos laborando, tanto el yanantin como el p’alqantin cumplen con ese propósito de la reiteración, esto

Artículo original

porque el ritmo es la reiteración o se consigue el ritmo con la repetición. Por otro lado, el mismo Ong, considera que la oralidad es tradicionalista y conservadora y reprime la experimentación. Discrepamos con esa aseveración, por cuanto, sí es posible experimentar; por ejemplo, se puede recrear un relato oral en un cuento con técnicas modernas, ahí es posible la experimentación, se puede crear poemas quechuas según las modalidades cognitivas de la canción quechua y se puede experimentar en prosa poética, el collage y caligrama. De esta manera la oralidad, sí es reiterativa, si es tradicional, pero no reprime la experimentación. Tan cierto es esto que las canciones quechuas siempre han abierto sus pruebas tanto en la melodía, a los préstamos lingüísticos como a los nuevos instrumentos musicales, sin perder la oralidad ni perder la racionalidad del hombre andino. Por esa razón, su conocimiento e interpretación no puede ser ajena a su cosmovisión (Huamán, 2015, p. 39).

6. Conclusiones

La poesía oral quechua presenta dos modalidades retóricas en su composición: yanantin y p'alqantin. Ambas figuras literarias son propias de la canción quechua y se emplean con la finalidad de dotar a esta de ritmo y contribuyen al fortalecimiento de la memorización de los versos y del mismo ritmo a través de la reiteración de los dobles. Esto a fin de que, el cantante o los cantantes recuerden con suma facilidad los versos y que el ritmo no se pierda. Asimismo, en muchos casos, las dos modalidades son empleadas en la misma canción de manera conjunto o intercalada.

El p'alqantin (la bifurcación) y el yanantin (el doblete semántico) son la muestra más palmaria de la cognición del hombre quechua sustentado en las dos categorías de la racionalidad andina: la dualidad y la complementariedad. Es bien sabido, que el hombre andino siempre concibe y expresa su visión del mundo y la vida en dos opuestos complementarios que se convocan mutuamente. "La dualidad en los Andes tuvo un número de implicancias amplias y parece corresponder a un verdadero sistema de pensamiento bipolarizado. Tal sistema debería implicar, también, la presencia de una estética dual; mucho más en la música cuya importancia (no solo social sino también ritual) en las sociedades actuales ha sido demostrada por la etnomusicología (Sánchez, 1996, pp. 84 - 85).

Estas dos figuras literarias de la poesía oral quechua (yanantin y p'alqantin) son la continuación y vigencia de los procedimientos cognitivos de los compositores anónimos de las canciones quechuas ancestrales como los encontrados en los cantos recopilados por Guaman Poma y que hasta el día de hoy siguen vigentes en todas las variedades de la canción quechua. Por lo que consideramos que, este trabajo puede iniciar la teorización de la poética quechua y podría emplearse en la escritura de la poesía quechua.

Referencias

- Anónimo. ([1586] 2014). *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú*. Edit. PUCP, Instituto Riva-Agüero.
- Araoz, C. [Clotilde Araoz Enriquez]. (23 de febrero de 2018). Chiwanku chiwanku. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/clotilde.araozenriquez/videos/2779916938771486>
- Arguedas, José María. *Cantos y cuentos quechuas*. Lima, Editorial Horizonte, 2014.
- Baum, M. (ed.). (1996). *Cosmología y música en los Andes*. BIBLIOTHECA IBEROAMERICANA/ VERVUERT
- Bertonio, L. ([1612]2006). *Vocabulario de la lengua aymara*. Ediciones El Lector.
- Conjunto Velille de Chumbivilcas. (15 de agosto de 2019). Camioncito Rojo y Blanco. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=1EEwEOBLaWM>

Artículo original

- FantasticCT. (11 de octubre de 2014). Tukucha Conj. Korimarka de Tinta. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=qCdktc7rk2M>
- Fiesta de Carnavales (29 de mayo de 2015): Lo mejor de los Chankas de Apurímac. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=AWQq_AiwlV8
- Guaman Poma, F. ([1614] 2002). *El primer y nueva coronica y buen gobierno*. Ebisa ediciones.
- Garcilaso de la Vega, I. (2004). *Comentarios reales de los incas*. Lima, Editorial A. F. A.
- González, D. ([1608] 1952). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Instituto de Historia, Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gualberto Apaza. (5 de enero de 2018). Urpituchata. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=mF25iEGUmNc>
- Huamán, C. *Urpischallay, transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima, Ediciones Altazor, 2015.
- Husson, Jean-Philippe. “La poesía quechua prehispánica sus reglas – sus categorías – sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala”. año XIX N° 37. (1993): 63 – 85.
- Julca Guerrero, F., & Nivin Vargas, L. (2019). “Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino”. *Letras* (Lima), 90(132), 260–284. <https://doi.org/10.30920/letras.90.132.12>
- Luna, M. (16 de junio de 2008). Calca Plazapi Los Khalkkas. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ioofvZntvjk>
- Lienhard, Martin. “La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales”. *Acta poética* vol.26. N° 1 – 2 (2005): 492. Impreso.
- Mankakirpa. (19 de enero de 2013). Corajes de Canas, Anillu churasqay. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=O3SAKAaX8jw>
- Montes, E. *Las wankas de chumbivilcas, literatura quechua del ande*. Cusco. S/e., 2016.
- Montoya, R., Montoya, E. Montoya, L. (1987). *Urqukunapa yawarnin, La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Mosca Azul editores.
- Oh Chumbivilcas. (15 de noviembre de 2018). Manzana pukay pukacha, Conj. Pancho Gómez Negrón. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=X_s558UwfPM
- Ong, W. J. (2006). *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. México D. F. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (2014). *El arco y la lira*. México D. F. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Producciones Phinaya. (9 de octubre de 2017). Santa Bárbara de Sicuani: Mix Carrito Huerfanito. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Xa6fIIFMd0A&list=RDxa6fIIFMd0A&index=1>
- QuechuaPE. (11 de julio de 2020). Amapolay. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=ZVq6_4bu2bg
- Tarpuy Producciones. (18 de mayo de 2022). Wasimasillay, Los bohemios del Cusco. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=bP2qjNNUeZo>

Artículo original

Contribución del autor

Niel Palomino ha seleccionado el tema y ha planificado, redactado, revisado y corregido este texto. El autor aprueba la versión que se publica en la revista.

Agradecimientos

Se agradece a los peruanistas Martín Lienhard y Jean Philippe Husson por haberse percatado de los dobles semánticos en la poesía oral quechua y haber iniciado estudios sobre este tema.

Financiamiento

Esta investigación fue autofinanciada.

Conflicto de intereses

No existe ningún conflicto de intereses.

Correspondencia: niel.palomino@unsaac.edu.pe

Trayectoria académica del autor

Se desempeña como docente de Literatura y Lingüística en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Asimismo, es magíster en educación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, magíster en lingüística andina por la Universidad Nacional del Altiplano – Puno. Es candidato a doctor en ciencias de la educación por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Ha publicado *Canción del amante labriego* (poemas, 2002), *Cantar del Wakachuta y otros cuentos* (2010), *Todavía somos* (cuentos, 2018), *T'aniwi* (poesía quechua de vanguardia, 2019, 2022), *El fuego del placer textual, glosas sobre las literaturas peruanas* (2020), *Ch'iticuentos* (2022), *Tierra de Sol* (cuentos, 2023) y, en coautoría con Alina Huamaní, *Pilón de cal y canto, antología de cuento apurimeño contemporáneo* (2023).

Ha obtenido las siguientes distinciones: Primera Mención Honrosa del Premio Regional de Cultura, 2007 y Primera Mención Especial del Premio Nacional de Literatura en lenguas originarias, 2020. Su producción literaria aparece en las antologías *Paralelo Sur, antología esencial del cuento surperuano* (2020) y *Harawinchis, poesía quechua contemporánea (1904 - 2021)* del año 2022.