

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

ana
Guillermo María
SI ENT



12
Reynaldo Paredes
TRIBUNAL

APROBADA

Paredes
Reynaldo Paredes Alarcón
Juro
Juan Ignacio Siles
TRIBUNAL

"Kuntur Sipaswan"

(El cóndor con la muchacha)

Un Estudio Etnoliterario de la Oralidad

Quechua Andina

Tesis de Licenciatura

Postulante: Martha Choque Ibarra

Catedrático Guía: Lic. Reynaldo Esteban Paredes Alarcón

CB. HUMT.000990 R. 84594

2 < EUE

< NOINO >

LA PAZ - BOLIVIA
2003



No 0

Agradecimientos:

A Dios, por darme fortaleza y confianza en la vida.

Al Lic. Reynaldo Esteban Paredes Alarcón, mi tutor de tesis, por su apoyo e invaluable ayuda en la elaboración de esta investigación.

Al Instituto de Estudios Bolivianos, por su apoyo material y vital en la vida universitaria.

Al Dr. Juan Ignacio Siles, por su orientación precisa.

Al Lic. Raúl Paredes, por su ayuda pertinente.

Y a todas las personas que de una u otra manera incentivaron este trabajo de investigación.

Reconocimiento especial:

A las personas, que con su voz "**viva**" me proporcionaron cuentos de la oralidad quechua, en el largo caminar por distintos lugares del país, en particular a las personas de Nor y Sud Chichas de Potosí.

A esas personas del área rural, por su manera de valorar las auténticas esencias de la tradición oral quechua andina.

Expreso mi gratitud a las personas del Norte de Potosí, por su aportación valiosa al Archivo Oral de la Carrera de Literatura, U.M.S.A. Los mismos que también usamos para el trabajo de investigación.

Dedicatoria:

A mis padres, Julio (+) y Felicidad, por haberme dado la vida y los primeros impulsos en el camino de la verdad.

A mi esposo, Víctor, por su apoyo continuo en la dura y bella vida. Y por inyectar esperanza en el logro de objetivos.

A mis hijas, Rosario y Sharaon Fedra; a mis hijos, Víctor Hugo, Cristhian Jesús y Luisito, por darme felicidad en la vida fugaz y eterna.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.El problema.....	2
1.2.Delimitación.....	3
1.3.Objetivo general.....	3
1.3.1.Objetivos específicos.....	4
1.4.Hipótesis.....	4
1.5.Método de transcripción y traducción.....	4
1.6.Clasificación de los relatos recopilados.....	5
1.7.Antecedentes y aproximación bibliográfica.....	6
1.8.Marco metodológico y teórico.....	9
1.8.1.Etnoliteratura.....	11
1.8.2.Cuento oral y mito.....	15
2."KUNTUR SIPASWAN", ANTECEDENTES Y CONTEXTO,.....	22
2.1.Datos sobre los narradores orales.....	26
2.2.Voces de los narradores orales.....	30
2.3.Clasificación de los relatos recopilados.....	33
2.3.1.Cuentos andinos.....	34
2.3.2.Cuentos de procedencia europea.....	38
2.4.Elección del cuento "Kuntur Sipaswan".....	40
3.DESCRIPCIÓN ETNOLITERARIA DEL CUENTO	
"Kuntur Sipaswan".....	44
3.1.Primera secuencia: aparición de un extraño.....	46
3.1.1."Unayman" o la noción de tiempo no testimonial.....	47
3.1.2.Espacio geográfico.....	48
3.1.2.1.Espacio local.....	48
3.1.2.2.Espacio cósmico.....	49
3.1.3.Aparición de un extraño antropomorfizado.....	49
3.1.3.1.Cóndor: hombre joven (humano/animal).....	49
3.1.3.2.El joven desconocido cautiva a la pastora.....	51
3.2.Segunda secuencia: el rapto.....	53
3.2.1.El joven rapta a la pastora.....	53
3.2.2.El joven y su verdadera identidad "cóndor".....	55
3.2.3.El cóndor lleva a la pastora a su nido: hábitat del cóndor.....	56
3.3.Tercera secuencia: convivencia.....	57
3.3.1.El cóndor va en busca de alimentos.....	57
3.3.2.La madre de la pastora.....	58
3.3.3.La pastora es madre.....	59
3.4.Cuarta secuencia: rescate.....	60
3.4.1.Aparición de otro personaje: el loro ayudante.....	60
3.4.2.Aparición de hijos plumosos.....	62

3.4.3.El llanto del cóndor	63
3.4.4.Retorno de la pastora	63
3.5.Quinta secuencia: venganza	64
3.5.1.Encuentro madre e hija	65
3.5.2.El cóndor en venganza mata y traga al loro	65
3.5.3.Resurrección del loro	66
3.5.4.Cóndor victimador: muerte de la muchacha	67
3.5.5.El cóndor "se va llorando"	68
3.5.6.La madre encuentra a su hija "huesos nomás"	69
3.6.Secuencia de superposición "El hijo del cóndor"	70
3.6.1. "Pikiñuñu" el hijo del cóndor	70
3.6.2. "Mama de la vaca"	71
3.6.3.Crece con fuerza extraordinaria	71
3.6.4.Tiene mujer	71
3.6.5.Se autoelimina	72
3.7.Paralelismo con otras versiones orales y escritas	72
3.8.Secuencia de supresión o ¿agregado? "Thaparakus"	76
4. ANÁLISIS DEL RELATO "KUNTUR SIPASWAN"	80
4.1.Análisis de las nociones de tiempo y espacio del relato	81
4.2.Enraizamiento del relato "Kuntur sipaswan"	85
4.2.1.Cuniraya Huiracocha y el kuntur	86
4.2.2.Rol del cóndor "raptor"	89
4.2.3.El rol de género: hombre/ mujer	90
4.2.4."Cahuillaca" y la pastora como madres	92
4.2.5.Valoración de la solidaridad y perspicacia del loro	94
4.2.6. La venganza del cóndor	96
4.2.7.Valoración de la: fiesta/ duelo	96
4.2.8.Valoración de la madre como sustento de la naturaleza	98
4.3.Valoración del relato "Kuntur sipaswan"	101
4.3.1.Visión del "trickster" en la tradición oral andina	101
4.3.2.Visión del "trickster" en el relato "Kuntur sipaswan"	103
4.3.3.Visión humana del cóndor	104
4.3.4.Visión simbólica	105
4.3.5.Visión de la juventud: etapa de prueba	107
4.3.6.Visión estética cognitiva	109
5. CONCLUSIONES	112
Bibliografía	119
Glosario	122
Anexo	125



EL ~DOR Y LA JOVEN

(Tato de la oralidad boliviana)

Introducción

El relato oral "**Kuntur Sipaswan**" porta un discurso contenedor de saberes culturales y tradicionales andinos. La *memoria colectiva* que conlleva tiende a reactualizar sucesos o eventos primordiales en una esfera donde se encuentra el mundo natural y sobrenatural, la cosmovisión andina y la conducta social, la expresión de la subjetividad y la forma objetiva del mundo "**pacha**" y las manifestaciones de la tradición y la modernidad.

El cuento oral se conforma como una red cultural donde los habitantes encuentran sentido de pertenencia, de identidad y de re-significación de manera que las variaciones orales remiten a una visión cósmica narrada. Tiene como recurso fundamental documentos y estudios de investigación etnográficos, que contextualiza de manera interdisciplinaria este objeto de estudio. Todo esto lleva a una **revalorización del cuento oral quechua andino**.

En este sentido, el propósito de esta investigación corresponde a *Un Estudio' Etnoliterario del Cuento Oral "Kuntur Sipaswan"*. Se trabaja cuatro aspectos importantes: 1) metodología específica y conceptos fundamentales pertinentes, 2) recopilación de cuentos orales, 3) descripción etnoliteraria del relato en estudio con identificación de una sola forma de narrar, **4)** análisis de los elementos míticos que prefiguran el surgimiento del relato en estudio, más una adscripción del relato a la visión valorativa del mundo quechua andino.

1.1. El Problema

Comprender el complejo cultural que encierra un relato oral cualquiera, implica problemas insalvables desde una sola perspectiva disciplinaria. En el caso específico de este estudio surgen problemas como: ¿El relato *Kuntur sipaswan* tiene en el nivel formal una estructura propia que articula las distintas versiones de su narración? ¿Existe una forma característica de ordenar y clasificar personajes y roles en el *Kuntur sipaswan*? ¿Existen variaciones temporales y de otros tipos entre las versiones orales? Preguntas como éstas exigen una visión interdisciplinaria, es decir, un tipo de estudio etnoliterario que permita su descripción y análisis.

Pero, también, nos enfrentamos a otro problema al describir y analizar el significado de un relato oral como "**Kuntur sipaswan**". Sin duda, la descripción ya es un problema en sí mismo puesto que atañe a problemas de lengua, recopilación, transcripción, traducción, etc. Igualmente, analizar implica un problema implícito de separar partes con sentido, pero ¿con qué sentido? Y si extendemos el análisis al significado ¿qué representan los signos del relato? ¿Cómo crear un método para la etnoliteratura que nos proporcione certeza de que profundizamos en la mente del otro sin teñir la visión del texto etnoliterario con nuestras propias percepciones?

Todo lo mencionado se resume en dos problemas fundamentales: ¿Cómo dinamizar la memoria narrativa colectiva para su descripción y análisis? ¿Cómo plantear la potencialidad de la etnoliteratura como ámbito de carácter

multidisciplinario, con el fin de identificar su aporte como un tipo de análisis cultural capaz de dar cuenta del relato oral quechua Kuntur Sipaswan?

1.2. Delimitación

Para el estudio específico del relato "kuntur sipaswan", primeramente, se hace una referencia a la descripción de las trece versiones recogidas en el Norte de Potosí, en las siguientes comunidades: tres de Merq'armaya, tres de Cala Cala, tres de Jarana y uno de Cayo Aroma. De Nor Chichas, Potosí: dos de Pampagrande y uno de Cotagaita. Luego, para el paralelismo se extraen dos versiones bilingües del Norte de Potosí, recopiladas por Federico Aguiló; una versión peruana de Efraín Morote; tres versiones escritas reelaboradas: una presentada por M. R. Paredes, procedente de La Paz, la segunda a cargo de A. Paredes cuya procedencia es de Quillacollo, la tercera es una versión de J. Lara y su origen está en Cochabamba.

La recuperación personal de los cuentos recopilados data de los años 1992 y 1993. El acceso y traducción del segundo grupo de relatos del Archivo de la Carrera de Literatura, data del año 1993. En cambio las versiones paralelas datan desde el año 1973 a 1988.

1.3. Objetivo general

- *Potenciar la etnoliteratura como un tipo de análisis cultural literario específico, capaz de dar cuenta del relato oral quechua andino del mundo indígena.*

1.3.1. Objetivos específicos

- Dinamizar **la memoria colectiva** mediante el rescate de manifestaciones de relatos orales en algunas comunidades del área rural y urbano popular.
- Realizar un estudio etnoliterario del relato oral "**kuntur sipaswan**" mediante una descripción y análisis etnohistórico y etnográfico.

1.4. Hipótesis

Kuntur sipaswan es un relato oral quechua andino, con un enraizamiento en mitos andinos, que posee una forma etnoliteraria en el orden de personajes, en cuanto a sus funciones, roles y elementos del mundo andino construidos y desarrollados de manera oral y colectiva. En este contexto, "kuntur sipaswan" es un relato mítico y su propósito va más allá de ser un cuento para divertir. Es elaborado por el propio sujeto étnico desde su vivencia y pertenencia, desde el ser quechua andino.

1.5. Método de transcripción y traducción

La transcripción de los cuentos orales se ha realizado respetando su forma fonética, es decir, se sigue fielmente su estilo narrativo, salvo algunas excepciones de duda, o de mucha repetición.

Para la transcripción en idioma quechua se usó los siguientes textos: Método Fácil para el aprendizaje del Idioma Quechua (Gómez: 1987), y Morfología del Idioma Quechua (Gómez y Arévalo: 1988). El idioma quechua se caracteriza

por ser una lengua aglutinante y sufijante. Se menciona este punto porque es importante tenerlo en cuenta.

En la traducción al castellano se ha intentado hacer un trabajo literal, a excepción de aquellas construcciones que no tenían sentido en su sintaxis. Se trató de conservar el estilo del idioma quechua, sin adornos, ni aclimataciones, sin ampliaciones de ningún tipo (Arguedas: 1993).

Otro aspecto en el lenguaje de los cuentos recopilados es el español quechuzado que se presenta en un porcentaje aproximado del 40 por ciento. Además la información recabada muestra tendencias que coinciden en gran parte con el habla regional del país. Sin embargo, en algunas expresiones hay palabras y formas que pueden considerarse como patrimoniales o documentales pues permiten contribuir a configurar y a enriquecer el idioma nativo quechua.

1.6. Clasificación de los relatos recopilados

Para la clasificación, primero se elaboró un listado general de todos los cuentos recopilados. Seguidamente, se procedió a la clasificación de los relatos mediante un recuento minucioso de los personajes que sobresalían con más frecuencia. Sirvió también de guía, la importancia y orden que dan los narradores orales a cada relato y personaje; así lo primero que recordaron fueron los relatos de animales y de parejas, sobresaliendo entre ellos el "kuntur" (cóndor) y el Atux" (zorro).

El trabajo de campo se hizo en diversos viajes, a través de la emisión y recepción de los relatos y uso de una grabadora portatil. Se logró el objetivo, gracias a los colaboradores ancianos y personas adultas, y muy particularmente a

las *narradoras mujeres*, que día a día dinamizan la memoria colectiva de las tradiciones orales andinas.

Los narradores orales andinos tienen su propia noción para ordenar los relatos, tal como dicen Arnold y Yapita (1992:178-179). Los narradores organizan su propia secuencia de cuentos (por ejemplo en Qaqachaka encontraron una forma particular), y esto nos lleva a entender cómo clasifican sus relatos y personajes, con su propio "sistema taxonómico".

En la investigación han surgido también otros personajes provenientes de fuentes escritas o foráneas que sirven de referencia para clasificarlos en: *cuentos orales andinos y cuentos orales de procedencia europea*.

De este modo se elabora el Cuadro N° 1. En él se clasifican dos grupos, de acuerdo a la temática y característica con que se define el material recopilado. Primero, por su procedencia andina que agrupa: *cuentos de animales, cuentos de pareja (animales y humanos) y los cuentos de otros personajes*. Segundo, por su procedencia europea que agrupa: *cuentos religiosos y sobrenaturales, y los cuentos maravillosos*.

1.7. Antecedentes y aproximación bibliográfica

Los datos de "antes" contienen los mitos creados en el **Valle de Huarochiri**. Comprende gran parte de la naturaleza andina. El tiempo se remite a una época anterior al Cuzco. Se sabe que el pueblo quechua guardaba sus mitos, sus cuentos, su religión y su historia, en los kipus, en las pinacotecas y en la memoria. Los primeros cronistas que escribieron la historia del Tawantinsuyu recogieron la misma de los **kipukamayus**. El *Manuscrito Quechua* es una nueva versión

reorganizada con los mismos datos del Tratado del presbítero Francisco de Ávila. Las traducciones más conocidas son de José María Arguedas, *Hombres y Dioses de Huarochirí* y de Gerald Taylor, *Ritos y Tradiciones de Huarochiri*.

Según Gerald Taylor la primera traducción completa al castellano, acompañado por documentos de la época, es la reunida por P. Duviols, a quien se debe un estudio bibliográfico que contiene datos sobre Ávila y el Manuscrito. También se hace mención a Jesús Lara, quien tenía en su poder el Manuscrito en 1965, en Oruro — Bolivia. De esta fuente Jesús Lara produce la obra: *La Literatura de los Quechuas*. Se pueden ver aquí siete relatos extraídos del Manuscrito.

Frente a éstos y otros traductores con algunas falencias de comprensión, G. Taylor, decidió realizar una nueva versión paleográfica y estudiar el texto quechua en relación con otros documentos contemporáneos.

G. Taylor (1987), señala que en el Manuscrito se distinguen dos épocas: la "ñaupa pacha" (los tiempos antiguos) y la era contemporánea o cristiana. La "ñaupa pacha" se refiere a una época anterior a la llegada de los españoles, época en la que se dio origen a los ritos y a las costumbres que se practicaban hasta la conquista. Señala también Taylor que se siente en el texto el esfuerzo por acomodar las estructuras de la religión antigua a la lógica católica del Padre Ávila.

En este sentido, un referente principal es el relato mítico andino: *Una Tradición sobre Cuniraya Huiracocha*, porque es el que mejor representa el origen, la historia, y la situación actual de las regiones rurales o étnicas que relata. Además, comparte una estructura común con el relato en estudio *Kuntur*

sipaswan, y es el que mejor refleja sus arquetipos básicos y su carácter colectivo. También se revisa otros relatos, según las exigencias de este estudio.

Por otra parte, para documentar el aspecto del contexto cultural etnográfico, se recurre a Guaman Poma con su *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, (1993). Él afirma que existen cuatro estadios en la civilización preincaica. Le da al último toda la fisonomía y configuración de un estado monárquico, que más tarde aparecen dando carácter al régimen del Tawantinsuyu. Luego se ve *La Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru*, de Joan De Santa Cruz Pachacuti Yamqui, escrita a principios de siglo XVII, en el *Estudio etnohistórico y lingüístico* de Pierre Duviols y César Itier (1993); y el *El Tawantinsuyu*, de Jesús Lara (1990).

El cuento oral de **Kuntur Sipaswan** fue recopilado por varios autores: una versión la recopiló Jesús Lara, en su niñez, "de los labios maternos, quizás porque nos impresionaron hondamente" (1987, 23). Fue publicada, en *Mitos, Leyendas y Cuentos de los Quechuas*; M. Rigoberto Paredes (1978) publica otra versión en *Mitos y Supersticiones Populares de Bolivia*; Antonio Paredes Candia (1973) en *Cuentos Populares Bolivianos*; del mismo modo, Federico Aguiló (1979), recopiló dos versiones en el Norte de Potosí, transcritas y traducidas en *Los Cuentos ¿Tradiciones o Vivencias?*, y el peruano Efraín Morote Best (1988), en *Aldeas Sumergidas: Cultura Popular y Sociedad en los Andes*. Estos relatos dentro de la etnoliteratura son publicaciones bilingües y monolingües, algunos reelaborados en español en épocas determinadas después de la colonia. En la mayoría de los casos, amplían la información del cuento a otros géneros. Estas versiones de **kuntur sipaswan**, nos sorprendieron por su semejanza (algunas con

inserciones y otras con supresiones) con las versiones recopiladas en "vivo" en los últimos tiempos.

Geográficamente se la conoce en el Perú y Bolivia, además del Ecuador, como dice Federico Aguiló: "Este mismo esquema isomórfico se encuentra en la tradición ecuatoriana del Chimborazo en los cuentos: "La huambra y el cóndor", "La solterita y el cóndor". El esquema se cumple con similar nitidez en ambos puntos distantes del mundo andino, recopilados en 1979" (1980, 73). El autor es anónimo — colectivo de los pueblos iletrados, pertenece a la imaginación del hombre andino de la tradición oral.

1.8. Marco metodológico y teórico

En la concepción general de cultura ingresan elementos que transmiten y comparten el ámbito de lo imaginario y simbólico, que va desde la lengua hasta el arte, de la religión al sistema de valores y de la cosmovisión a la tradición oral. En esta perspectiva, el sentido de identidad es una actitud asumida colectivamente, sujeta a permanentes cambios y adaptaciones en el tiempo y espacio. De este modo la tradición oral es un registro esencial de la memoria colectiva andina que aún pervive, y es, sobre todo, la fuente inagotable del pasado que facilita a la humanidad la relación constante del presente con épocas pretéritas, perdidas en el mundo mítico. De este modo, se busca aquellos datos que permiten explicar sus raíces y así evitar la ruptura del hoy con el ayer.

La tradición oral es fundamental en la medida en que su particularidad está íntimamente relacionada con el conocimiento de lo imaginario y cómo ésta es captada por el pueblo. En consecuencia, los cuentos, mitos, ritos, símbolos,

leyendas, etc., no son ajenos o externos a la vida socio-cultural quechua-andina, sino que corresponden al sentimiento mismo de la vida y al quehacer cotidiano como la siembra, pastoreo, alimentación, iniciaciones, ceremonias de los matrimonios, calendarios cíclicos, la vida y la muerte. Todos estos aspectos están dentro del relato en estudio y forman parte de su contexto.

Varios estudios de las sociedades nativas andinas se han realizado desde una perspectiva moderna. Esto se debe a los prejuicios modernos identificados como métodos occidentales. Sin embargo, no se deben desconocer estas disciplinas, al contrario, son éstas las que plantean estos problemas. La cultura andina no puede ser reducida a la perspectiva de los valores de otra cultura. En todo caso son otros aspectos axiológicos. De hecho el problema está dado, pues, es un desafío este punto de partida porque se presentan las consecuencias metodológicas en la descripción, en la explicación analítica e interpretación. Entonces, se rescata los conceptos andinos, el sistema de símbolos, el orden social, los valores étnicos con sentido comunitario y al mismo tiempo se mantiene un diálogo de mutuo respeto con la otra lógica, tal como dice Fernando Montes:

Los pueblos del tercer mundo no tienen otra alternativa que occidentalizarse voluntaria y selectivamente, o verse arrastrados por una irresistible corriente que arrase con ellos y ahogue su identidad cultural. Esta occidentalización sólo puede ser exitosa si se hace en los términos del pueblo que la practica, vale decir, partiendo de su individualidad como cultura y respetando sus modos de vida, sus ideales y sus instituciones esenciales., Tal es la lección que nos da la China y el Japón modernos.

... el proyecto nacional capaz de superar la actual postración disgregadora no podrá surgir más que de una síntesis que conjuncione en términos de igualdad las vertientes nativa y europea de la nacionalidad. (Montes: 1986, 34)

En esta perspectiva el método de trabajo implica un procedimiento experimental de recopilación y exploración documental. Este propósito plantea la necesidad de recurrir a otras disciplinas dentro de un enfoque interdisciplinario.

De esta "caja de herramientas", la **etnografía** brinda métodos poco usuales, puesto que supone la experimentación de la alteridad y su diversidad. La experiencia concreta, cercada de limitaciones, rara vez alcanza la altura de lo ideal; pero como medio para producir conocimiento a partir de un compromiso intenso e intersubjetivo, la práctica de la etnografía conserva un lugar especial. Es aquí donde Alvarado Borgoño, menciona a James Frazer que dice:

La nueva etnografía de gabinete puede constituirse desde la reivindicación del acceso multidisciplinario e interdisciplinario respecto de los textos etnoliterarios, el creciente acceso de textos étnicos a los medios de comunicación de masas como a la educación formal. Genera una posibilidad intercultural mucho más simétrica donde la etnoliteratura representa el producto más profundo de la síntesis más o menos de encuentro, entre estos grupos y el mundo globalizado moderno. (Alvarado: 9 de 11)

1.8.1. Etnoliteratura

El estudio etnoliterario data, como práctica, según las investigaciones que hiciera Miguel Alvarado, de la década de los 50 con la ideología relativista axiológica (Alberto Einstein, nada es absoluto) que tuvo un correlato metodológico de profundas repercusiones en el pensamiento social occidental, esto es la llamada perspectiva cognoscitiva o de la nueva etnografía. Alvarado dice que esta perspectiva se fundamentó con Kenneth Pike, quien asumió el concepto de análisis fonémico paralingüístico para traspasarlo al análisis cultural. Esta fonémica, estuvo asociada, a la perspectiva relativista, dentro de un flujo cultural no ajeno a fenómenos particulares como el existencialismo. Dice Alvarado:

Desde este relativismo axiológico unido a una fonémica metodológica emergen los distintos "prefijos étnicos" que tanta influencia ha tenido en las ciencias humanas de décadas posteriores, tales como la etnomedicina, el etnodesarrollo, la **etnociencia** y por supuesto la etnoliteratura. Es así, como la claridad conceptual en el uso del concepto requiere de identificar su fuente en este **cognitivismo** étnico y asumir que su significado ha estado dado a un subjetivismo centrado en las percepciones de los actores y que, a nivel del análisis, se define desde un relativismo respecto del ascenso a los valores en su dimensión transcultural. (Alvarado: 7 de 11)

El uso de esta metodología supone no sólo la descripción de la circulación simbólica, ritual y discursiva, sino aplicarla como forma de dinamizar la *memoria colectiva*. El intento en este trabajo es el de plantear la potencialidad de la etnoliteratura como ámbito de carácter multidisciplinario, con el fin de identificar su aporte como un tipo de análisis cultural capaz de dar cuenta del mundo indígena. En la etnoliteratura, existe una teoría nativa andina, categorías definidas, un sistema filosófico aún vigente entre los andinos, a partir del cual sus estructuras adquieren semanticidad en las categorías de análisis. A este respecto, Alvarado señala:

La etnoliteratura es la disciplina que se preocupa del estudio de las formas literarias propias de la producción verbal de grupos étnicos específicos, pero con estrecho contacto con formas culturales. Es una gran verdad y al mismo tiempo una tremenda ambigüedad, en tanto subsiste la pregunta respecto de los límites de las entidades étnicas respecto de los sistemas sociales y de sus identidades culturales asociadas, tanto a nivel subcultural como macrosocial (...) es necesario rescatar el aporte de la realidad etnoliteraria para encontrar este camino y constituir a esta disciplina como una **hermeneútica** cultural realista interdisciplinaria que aporte el diálogo intercultural e interétnico. (5 de 11)

Entonces, la etnoliteratura se desprende de la rica vertiente de la tradición oral que consiste básicamente en la producción verbal imaginaria, de recreación de las sociedades indígenas, anónimas y de carácter popular, por lo general ágrafas, sin que por ello falte el matiz o la misma expresión de calidad estética en el verbo hablado. Lejos de evocar sólo ficciones, evocan tiempos y sucesos como

reales y vividos por personajes concretos. Su estudio responde no sólo al análisis de estas culturas sino a la necesidad de recolección de conocimiento respecto de estas sociedades de las que probablemente, no quedando más que un arqueológico registro de la producción material, sólo resta emprender la búsqueda del dato.

No obstante, estos textos no pueden ser analizados sólo desde el prisma literario, debido a que la interconexión con los sistemas sociales al interior de las culturas, ponen a estos textos como espejos de su configuración cultural. Junto a sus sistemas religiosos y creencias, nos hacen pensar en la etnoliteratura como la clave de acceso a la diversidad cultural, donde distintas disciplinas pueden aportar al análisis cultural centrado en la interpretación del sistema étnico social específico, tal como dice Alvarado:

Se trata por ello (de superar nociones como las del folklore literario o de estudio clásico) de llegar a entender estas construcciones estéticas como pantallas que representan una cultura y a una etnicidad como también a la interconexión de distintas identidades particulares. El concepto de identidad étnica se refiere a una dimensión de la conciencia social, con fuentes históricas sólidas, y la identidad cultural se refiere al conjunto de valores que definen la acción social individual y colectivo adscritas a una cultura específica.
(5 de 11)

Alvarado, señala que el concepto de literatura "no dice nada", pero, el prefijo "etno" da cuenta de un asumir la diferencia que describe la especificidad de este fenómeno. Así mismo, argumenta que la etnoliteratura es una forma de antropología, que ha superado las idealizaciones. Veamos la cita:

La etnoliteratura es una forma de antropología de las sociedades modernas, donde el etnógrafo contemporáneo puede dar cuenta de la diversidad, no sólo puede informar, sino que puede inferir como el navegante, por supuesto mar adentro, narrando las nuevas diversidades, las resistentes y, en ocasiones, sobrevivientes en una reformulación de la etnoliteratura como una forma de etnografía del texto, en la cual las nuevas diversidades sean auténticamente representados y superados de idealizaciones. (3 de 11)

En este contexto, Alvarado afirma que le debemos a Rodolfo Lenz, con sus "Estudios Araucanos", dos supuestos de base plenamente vigentes; el primero afirma que es a partir del rescate directo desde donde es legítimo extraer la información respecto de la cultura oral; el segundo plantea a la cultura como un sistema de carácter homogéneo, radicalmente distinto a las formas culturales occidentales. Sin embargo, las formas culturales populares, en tanto híbridas, conforman un universo heterogéneo donde ni la modernidad ni lo tradicional se expresan con exclusividad.

Esta visión como un nuevo prisma que se identifica como emergente y posible, respecto de la producción verbal mapuche, y probablemente de cualesquiera etnoliteratura latinoamericana, se define, a nuestro entender, desde el trabajo de campo en un contexto. Entonces se trata de una opción por sostener que la comunicación es posible desde el respeto irrestricto por la especificidad.

La **etnohistoria** es de gran utilidad porque de esta disciplina se explora los trabajos de muchos historiadores y cronistas (recopiladores) que han estudiado temas concernientes al pasado de los pueblos originarios. Sobre todo, los trabajos de etnohistoria serán un referente para verificar muchas de las afirmaciones sobre la formación original y reproducción de los relatos. Estos datos nos permiten encontrar los hilos conductores sobre el origen de los personajes, los cuentos, los relatos y cómo se asimilaron a éste otros relatos.

De la sociología se toman conceptos de grupo aplicables a la cultura andina. Así, los narradores, al tiempo de relatar las historias, casi siempre aluden a términos relacionados a la conducta individual, social y colectiva.

1.8.2. Cuento Oral y mito

Para efectos centrados en este estudio, se precisan algunas concepciones del cuento oral. Éste tiene una forma característica; pero, no existen límites precisos que lo diferencien de otros géneros relacionados al cuento, como es el mito en particular, la leyenda y otras formas literarias.

Frente a este panorama, se pretende encontrar una definición pertinente para este género de cuento oral, que aún no está lograda, por su misma complejidad.

El cuento oral es una narración corta que relata las acciones y motivos de sus personajes con memoria colectiva, que crea, recrea y conserva de generación en generación inscrito en el tiempo pretérito y ubicado en un determinado espacio. Su estructura formal e informal siempre tiene una trama entretejida de fantasía y realidad, pero, con sus propias particularidades. Se la difunde de manera presencial a través de la voz "viva", es decir, oralmente, y se registra la mentalidad colectiva.

El mito se desenvuelve en un terreno **sobrenatural**, en el imaginario de la gente y contiene elementos de **trascendencia**. Su característica es la de ser una historia "sagrada", por tanto una historia "verdadera", que muestra una realidad racional, en el sentido de que actúa como normador social; en tanto presupone mantener y justificar esquemas establecidos. Es por eso que se sustenta la idea

de Lévi — Strauss (1961, 126) que dice: "el cuento es un mito en miniatura". De la misma manera, F. Carrillo, desde un enfoque etnográfico de la tradición oral, señala al cuento como proyecciones del mito, una historia idealizada de un pueblo. Así enfatiza:

Los cuentos muchos son proyecciones de mitos o creencias. Y en el proceso de varios siglos se han unido fuentes del mundo antiguo y del mundo importado. Y así el proceso narrativo va paralelo al proceso histórico y social. (Carrillo: 1994, 12)

Fernando Montes, en su texto, *Máscara de Piedra*, hace un amplio estudio sobre el mito, y también conceptualiza desde la perspectiva etnográfica andina.

En un esfuerzo de intuición, el forjador de mitos vislumbra concepciones o explicaciones sutiles y huidizas, que se escapan si no las retiene y fija en objetos o personajes concretos, ligados a las experiencias cotidianas de su etnia: astros o fenómenos naturales, animales u hombres, todos ellos concebidos como genios, dioses o héroes cuya conducta refleja el comportamiento humano. De esta manera los símbolos míticos representan realidades inobservables en términos de fenómenos observables y conocidos con los que guardan una relación de analogía. (Montes: 1986, 37-38)

Desde la visión etnográfica y folklórica, de Arguedas, se tiene la siguiente relación entre mito y cuento:

El mito está vinculado con la religión. El mito es un relato, un cuento que intenta explicar el origen del mundo en su conjunto, de lo que llamamos universo, o bien de algunos de los aspectos del universo, por ejemplo, el origen del hombre o de la creación de las montañas. (...) Además, el cuento folklórico frecuentemente está vinculado con los mitos o con la presencia de personajes, cuya significación no podría entenderse sin el conocimiento de la mitología particular de los pueblos* y de los elementos comunes que en este gran conjunto de la creación humana existen, a pesar de su diversidad y originalidad particulares. (Arguedas: 1993, 87-88)

Los mitos y cuentos orales tienen propósitos múltiples muy claros. Son básicamente, una manera de educar, de enseñar, de informar. Una generación enseña a otra, reglas de moral, de trabajo social, de solidaridad. Estos relatos persuaden a favor de la adquisición de una buena conducta.

Desde esta perspectiva, J.M. Arguedas, argumenta de la siguiente manera:

El indio inventa un relato para recrear el espíritu de los oyentes, para ilustrarlos, para exaltar lo bueno y lo bello, para afirmar las reglas y valores morales que rigen la conducta de su grupo social.* para infundir el temor a los castigos que sufren quienes infringen esas reglas, para explicar el origen de las cosas, para descubrir las injusticias y demostrar que ellas no queden impunes, para cimentar en el alma del ser humano la esperanza, para exaltar la imaginación, la fantasía de los oyentes, en fin, para describir el mundo terreno, celeste y social. (1993, 86)

Esta protesta social puede ser solapada o protegida, o ser violenta. Algunos cuentos sirven para liberarse de las reglas o leyes que oprimen a los narradores y oyentes, y se construyen mundos ficticios. Otros mencionan los hechos heroicos. Y, por supuesto, hay cuentos que son solamente para entretener, para deleitar o para hacer reír. Son muy populares los cuentos quechuas de humor y de burla.

En muchos de los cuentos orales se trasluce el orgullo de una raza o de un grupo social, el orgullo por el trabajo y la cooperación social. En estos últimos se siente claramente el hilo que proviene de los mitos.

En ese marco, se observan puntos de encuentro entre autores de corrientes afines que analizan el mito y el cuento. Un punto de convergencia es la idea de que en el centro de la formación mítica se encuentra el origen de los dioses o "huacas", de los hombres, las cosas y las ideas. Es así, que la producción mítica es una síntesis que abarca tanto conceptos racionales (material: vestimenta, etc.) como elementos emotivos (espiritual: normas y creencias), frutos de un contexto cultural, en un espacio y tiempo determinado, que por tanto son susceptibles a una dinámica de cambio.

En resumen, se observan tres puntos como conocimiento de los mitos y cuentos, porque, primero, están ligados a una comunidad de la cual nacen y explican la cosmovisión de la comunidad; segundo, los mitos contienen las huellas

psíquicas que constituyen el carácter de un pueblo; y por último, reflejan la vida actual de un pueblo con sus limitaciones y virtudes.

En este sentido, es muy importante para los fines de esta tesis, el vínculo del mito con el cuento. Es importante en este contexto el conocimiento mítico del pueblo andino para explicar la procedencia u origen de la trama de los cuentos y los personajes, en particular del relato "kuntur sipaswan".

Pasando al aspecto de la descripción y análisis de un texto, es necesario proceder a la segmentación, realizar una serie de operaciones con el objeto de dividir el texto en "Unidades de base", tal como estructura Claude Bremond (1982: 87) que "sigue siendo la función aplicada como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato". El texto o relato es un cuerpo constituido por la armazón, la base que sostiene y resume la estructura de todos sus componentes. Aquí se utilizará el término de secuencias, que son sintagmas provisionales, capaces de distinguirse unas de otras, de acuerdo a la función de las acciones de los personajes.

Esta fragmentación del texto será útil para el análisis descriptivo — comparativo. Se debe tomar en cuenta que el texto es una transcripción y traducción de un cuento oral. Los criterios de tiempo y espacio, la conjunción o disyunción y las características de los personajes son fundamentales en este análisis. Otros aspectos contextuales y extratextuales serán considerados en el análisis de la visión cósmica del complejo oral quechua andino.

El método descriptivo del relato oral "kuntur sipaswan", se aplica para reconocer y describir las características propias de los personajes o las acciones,

que se presentan en el desarrollo de la narración del texto. De modo que si se hace una referencia al nivel narrativo del discurso, se opta por identificar las diferencias que aparecen en la sucesión de estados y cambios manifiestos en el discurso. El mismo es responsable de la producción de sentido del texto, es decir, el descubrimiento de la dinámica de valores. El valor de un término puede modificarse sin afectar en nada, ni en su sentido ni menos en su sonido, porque el otro término ha sufrido una modificación. Como diría Saussure (1988, 167) "la diferencia es lo que hace el carácter, el valor y también el de la unidad". Por ejemplo: ser / parecer, crudo / cocido, etc.

La narración, en el nivel del discurso se entiende de este modo:

El discurso es una manifestación concreta de la lengua, y se produce necesariamente en un contexto particular, en el cual intervienen no solamente los elementos lingüísticos, sino también las circunstancias de su producción: interlocutores, tiempo y lugar, y las relaciones existentes entre estos elementos extralingüísticos. Ya no se trata de frases, sino de frases enunciadas o, por decirlo más brevemente, de enunciados. (Todorov: 1982, 9)

Así, al seguir la descripción evolutiva de los personajes en el cuento que nos ocupa, las diferencias aparecen como secuencias de estados diversos y cambios de personajes. Se puede observar en el relato "kuntur sipaswan" que la presencia inesperada del "extraño" joven, causa simpatía en la pastora, y éste, aprovechando tal situación rapta a la joven, motivo por el cual se produce la ruptura y ella termina en un estado trágico. Esto refleja un aspecto fundamental del cuento, un fatalismo dramático.

Para la comparación del relato **Kuntur sipaswan**, se considera los motivos o enunciados que aparecen al interior de las secuencias, en las versiones

recopiladas de las distintas comunidades de Nor Chichas y Norte de Potosí. De la misma manera, estos motivos aparecen en las versiones orales y escritas en nuestro país y fuera de él, en quechua y castellano. Los elementos foráneos o supresiones se ven en la descripción.

En este sentido, el método de Stih Thompson, según J. M. Arguedas (1993, 92-93), es ideal para aplicar en la cuentística oral. El Folklore como ciencia ha creado un método, después de varios años de experiencia en la recopilación y estudio de este material. La finalidad de este método es el siguiente: identificar la procedencia de un cuento, su origen geográfico y humano: ¿Qué pueblo inventó y cómo era ese cuento en su forma, en su contenido? ¿Cuándo fue creado?. En la transmisión de generación en generación el relato sufre cambios, pues los detalles se modifican en el acto de contar. Entonces, el narrador incorpora en el relato varios pasajes de la experiencia que tiene en su comunidad; así, el relato sufrirá una especie de "adaptación" o "aclimatación" en el momento de la narración, y su difusión será inevitablemente recreada.

Thompson divide los cuentos en *motivos*. "Motivos son los elementos mínimos de un relato, en cuanto contienen un pasaje importante y completo en sí mismo". Cuando se tiene cantidad de variantes se observa qué motivos se repiten y se descubre un índice de motivos. Luego este índice se compara con los cuentos recopilados en otros pueblos o países. De esta manera se identifica los elementos comunes y sus variantes, para luego estudiar las causas de estas diferencias que podrían residir en las características culturales de un pueblo, aspecto social, geográfico, etc.

De esta manera se intenta llegar a una valoración más justa de los relatos orales quechuas, en particular del cuento oral "kuntur sipaswan". Pues, esta sucesión de las versiones en "vivo" y "reelaboradas", por vía comparativa, mantienen los sentidos del relato. Se orientan hacia la prolongación, relativos a las formas de conductas de los personajes, desde su origen en el pasado mítico andino hasta la época actual.

El aporte fundamental que el concepto de etnoliteratura asigna es la superación del concepto de folklore (estudio de la literatura y artes, música - danza). Es dar a la literatura del otro un status al menos parcialmente equivalente a la propia obra verbal escrita de tipo occidental, en tanto el prefijo "etno" asume la posibilidad de una cabal comprensión de este tipo de textualidades.

Finalmente, como nota particular, hay coincidencias al llamar indistintamente relato o cuento, puesto que en lo fundamental se refieren a un género narrativo que puede ser susceptible de ampliarse también a la fábula y leyenda. Se toma en cuenta la noción de relato propuesta por Genette:

Relato designa al enunciado narrativo, al discurso oral o escrito que asume la relación de un suceso o de una serie de sucesos. (Genette: 1972,1)

Así, en el presente estudio se optará por este término, relato, porque el término cuento puede connotar la expresión de "cuento" para divertir.

2. Kuntur Sipaswan, Antecedentes y Contexto

Este capítulo es una mirada al extenso espacio andino del cuento: alturas, valles, cadenas de montañas; donde mora el cóndor enamorado y vaga el zorro astuto. Lugares siniestros de precipicios y profundidades, que son habitados por condenados, demonios, duendes y otros seres malignos. Espacios infinitos sin linderos, que unen indistintamente cielo y tierra; un espacio libre que posibilita el paso de animales y hombres que suben y bajan. Las fronteras en cuanto a lo real y lo irreal, tampoco tienen límites, todo es posible en el mundo mágico de los cuentos orales: la búsqueda incesante de la pareja; los engaños del cóndor, o del zorro a las muchachas; los castigos a las transgresiones. Éste es el panorama andino de los cuentos orales.

Los cuentos orales actualmente se transmiten manteniendo su originalidad, es decir que los rasgos de conducta de los personajes permanecen constantes tal como se los conoce desde el pasado andino; donde se da prioridad a los animales.

Bolivia es un país con una geografía de nacionalidades, culturas y lenguas diversas: es pluricultural y multilingüe. Cada comunidad tiene valores culturales diferentes. El clima y los recursos naturales tan variados han ido configurando diversos modos de vida y, por tanto, distintos tipos humanos.

Geográficamente, las poblaciones a las que se tuvo acceso para la recopilación son semivalles. Los habitantes de estas zonas viven de la agricultura

y no hay muchas perspectivas de progreso. Hay poca densidad demográfica y los habitantes están dispersos. La migración de estas regiones se presenta en menor escala frente a la migración masiva de los habitantes del Norte de Potosí hacia las ciudades, pero éstos últimos son los que mejor guardan la memoria colectiva y la tradición oral andina.

El estudio y trabajo de campo fue realizado en poblaciones de Nor Chichas, Santiago de Cotagaita (capital) y Pampagrande, Sud Chichas, Tupiza (capital), Potosí. También se obtuvo algunos relatos en: Qupachi (Cochabamba), Quiabaya y Niño Corín. (La Paz, 1992 - 1993)

Tupiza y Santiago de Cotagaita son ciudades pequeñas intermedias, sin embargo, hay bastante población rural, como Pampagrande, Quechisla, Río Blanco, Escara, etc. La historia refiere que hubo invasión de españoles por estas regiones, resultado de esta integración es un mestizaje notorio. En el nivel idiomático, lo característico es un lenguaje híbrido, mezcla del español y el quechua'.

La concentración de la población en ciudades con mejores perspectivas laborales, junto a la influencia de las nuevas fuentes de información, y la migración a otros espacios, han sido, entre otros factores, puntos influyentes altamente negativos en la conservación de los relatos orales. Esto se ha confirmado reiteradamente en el recorrido por esos lugares, por cuanto algunos informantes, casi no recordaban o no estaban acostumbrados a relatar a personas ajenas. Sin

embargo, pese a estas dificultades todavía predominan las vivencias del relato oral.

El material recopilado llega a un número de 16 cuentos, algunos tienen varias versiones y llega a un total de 25 narraciones y un comentario. La mayoría es en el idioma nativo quechua. Estos relatos fueron personalmente transcritos y traducidos al castellano. Este conjunto nos permite tener una visión del valor etnoliterario que contiene estos relatos, contenido testimonial que permite la pervivencia y la vigencia de esta suerte de legado documental.

El conocimiento del idioma quechua nos ayudó en gran manera para entrar en contacto directo con los narradores orales. Sin embargo, se presentaron momentos difíciles para registrar los cuentos. Frente a esta situación, se tuvo que asumir actitudes pertinentes a cada caso. Por ejemplo: Algunas personas conocedoras de estas tradiciones orales se negaban a narrar, aludiendo que "no sabían de esas cosas". Interrogados en el idioma quechua, se pudo lograr respuestas, pero, aún así, permanecían muy recelosos de sus conocimientos.

Otra dificultad que se presentó fue un pensamiento negativo; ellos señalaban que todo era un afán "mercantilista"¹. Lo cierto es que fue muy difícil ponernos de acuerdo a pesar de las explicaciones pertinentes. Éstas y otras dificultades se lograron superar buscando una aproximación cordial con las personas. Sin embargo, no todo fue negativo, al contrario, se vivenciaron más

La señora Melchora Caisara dijo: "**mayk'ata** pagawanki, **qnkuna** asqhatacha qulqita jap'ikichax **jatun runaskunamanta**" (¿Cuánto me vas a pagar? Ustedes mucho dinero deben recibir de las autoridades por esto). Entonces se le explicó, en quechua, que no era así y se le pagó algo de dinero.

satisfacciones cuando los narradores se sintieron muy honrados de hacer memoria, y orgullosos de poder grabar cuentos orales. De todo este bagaje recopilado se ha registrado, en su mayoría, relatos *del cóndor y el zorro*.

Las sesiones con los narradores de Pampagrande, Cotagaita y Tupiza (Sud y Nor Chichas de Potosí, en el mes junio de 1992), se constituyen en fuente principal, pues fueron totalmente fructíferas, para el logro de nuestros objetivos, porque la mayoría demostraron cordialidad al compartir sus conocimientos.

Las grabaciones muestran un alto grado de espontaneidad por cuanto se recurrió al diálogo semiformal. Los cuentos que se lograron rescatar son los siguientes:

1. **Kunturmanta atuxmantawan.** (Cuentos del cóndor y el zorro)
2. **Kuntur burrumantawan.** (Del cóndor y del burro)
3. **Kuntur sipaswan.** (Del cóndor y la muchacha)
4. **Atuxmanta p'isaqawan.** (Cuentos del zorro y la perdiz)
5. **Atuxmanta khuwiwan.** (Del zorro y el conejito)
6. **Atuxmanta rukukuwan.** (Del zorro y el sapo)
7. **Atuxmanta llamawan.** (Del zorro con la llama)
8. **Atuxmanta p'isquwan.** (Del zorro con el pájaro)
9. **Atuxmanta ujkunawan.** (Del zorro con otros personajes)
10. **Atuxmanta sipaskunamantawan.** (Del zorro y las muchachas)

11. **Panqataya sipaswan.** (Del escarabajo con la muchacha)
12. **Jukumari sipaswan.** (Del oso con la muchacha)
13. **K'iwicha sipaswan.** (Del arco iris con la muchacha)
14. **Lagartu sipaswan.** (Del lagarto con la muchacha)
15. **Tiwumanta, kundinadumanta, duwindimanta.** (Cuentos de tíos, de condenados, de duendes)
16. **Ñañaakunamanta.** (Cuentos de hermanos) y otros.

2.1. Datos de los narradores orales

El factor importante en los cuentos recopilados es el aspecto de su autoría. La conciencia de la importancia de la misma nos lleva a pensar en esa "persona", "viva", presente. A esa persona en cuestión oral se la conoce con el nombre de *narrador nativo o narrador oral*. En la forma de acercarnos a los narradores/ as orales se tuvo en cuenta la valoración de la situación y vivencia propia del narrador; es decir, "cómo un narrador andino ve la historia de sus propios cuentos y sus varios elementos". (Arnold, Jiménez y Yapita: 1992, 212)

Las narradoras son de Pampagrande: Petrona Alavi (80 años) y Felicidad Ibarra (74); de Cotagaita: Leonarda García (49) y Melchora Caisara (59); de Tupiza: Clementina Escobar (45) y María Rocabado (de 47 años). Todas son personas dedicadas a sus hogares y a la agricultura. Justamente en sus hogares y en el descanso del trabajo, de la "chacra", es donde se pudo contactar y recabar este material. Doña Clementina Escóbar decía:

Mamayqa sumaxta yacharqa kuintusta, chaymanta nuqapis yachani, atuxmanta, kundurimantawan, atux kunturi sipaskunantawan, p'isaqmanta, rukukumanta, churismantapis, ja ja ja. (Mi madre sabía muy bien los cuentos, de ahí yo también sé contar del cóndor, del zorro, del cóndor y el zorro con las muchachas, de la perdiz, del sapo y de los hijos o hermanos también, ja, ja, ja, ...)

Por otra parte, es importante destacar el material de cuentos recopilados de los narradores, en las comunidades Niño Corín y Quiabaya (provincia Charasani, Dpto. La Paz); en el idioma quechua. Estos relatos son sustanciales para estos fines.

Don Pablo Ticona (40 años), Feliciano Patty (40) y Martha Mejía (38 años), son narradores orales importantes por estar muy inmersos en la cultura andina. Estas personas eran representantes de las comunidades Quiabaya y Niño Corín de la Prov. Bautista Saavedra (Norte de La Paz). Los relatos de los narradores mencionados fueron registrados, de manera informal, gracias al "Encuentro de Narradores Orales" (Cochabamba, agosto de 1993). En esta situación se ha constatado la pervivencia del idioma nativo quechua en algunas provincias del departamento de La Paz (eminentemente aymara). Así enfatizó don Feliciano Patty:

A nivel nacional uyarichikuykuña nuqayqu Norte La Pazpi qhishwa kasqanta. Ñawpaxqa mana piensarqankuchu aymarallapi kasqanta.

(A nivel nacional nosotros ya nos hemos hecho escuchar que en el norte de La Paz existe el quechua. Hace tiempo no pensaron, sólo pensaron que había aymara).

También mencionó su posición en el ámbito socio — cultural, esperando mejores días para el hombre rural, a su vez se catalogó de ser los "otros".

...kikin ukhumanta niyku: imapaxtax purina, paykunallapaxchu, allinpaxchu purishanchis niyku. Kan uj risistinsha kanraxpuni n0000....kanraxpuni mana ichapis pashenshawan ichapis jalch'akunqa.

(...por dentro analizamos y decimos: ¿para qué estamos andando, para beneficio de ellos nomás será? o para bien nomás estamos andando decimos. Existe una resistencia, hay todavía ¿no? existe todavía dudas, a lo mejor con un poco de paciencia tal vez todo se resuelva).

En una conversación, Felix Patty decía que los cuentos se narran en funciones socio — culturales. En nuestros días, al igual que antes, el cuento se usa como medio de expresión en los quehaceres del hogar, en la época de la cosecha y la siembra, en las fiestas de *todos los santos* o recordación de las almas, también en los velorios. Ante la pregunta de ¿Quién le relató estos cuentos?, Don F. Patty, nos respondió de la siguiente manera:

P. **Pitax kay rimaykunata willasunki.** (¿Quién le relató estos cuentos?)

R. **Ari, kay machumanta machukuna kan chay rimanku, chaymanta nuqayku yachaqayayku. Ajinamanta nuqaykupis machuyaspaqa willallasaxkutax chay sullq'a wiñaykunaman. Maypipis, paraxtinpis, chaxra ruwanapipis.** (Sí, viene de mayor a menor, siempre es así, se cuenta en esos velorios que hay. Nosotros de ellos hemos aprendido. De ese modo nosotros también cuando seamos mayores les narraremos a los menores que están creciendo. Donde sea, aunque en lluvia o en los quehaceres de la chacra).

Para lograr una visión más amplia sobre este objeto de estudio, se decidió trabajar juntamente con los cuentos orales del Norte de Potosí, éstos fueron recopilados por el Archivo Oral de la Carrera de Literatura, U.M.S.A., en 1993.²

Las características de los narradores orales son: 7 del sexo femenino y 3 del sexo masculino. Las narradoras están comprendidas entre los 38 a 80 años de edad. Y los narradores están comprendidos entre los 40 a 58 años de edad. En cambio, los narradores varones del Archivo Oral están comprendidos entre las edades 49 a 68 años, con excepción de un narrador joven de 17 años de edad,

² Tuve conocimiento de estos cuentos orales, en la instancia de ser auxiliar, en el Instituto de Estudios Bolivianos, U.M.S.A., en 1995. En esa circunstancia mi persona realizó la transcripción de las cintas magnetofónicas del idioma quechua y la traducción al castellano de 55 narraciones.

de la comunidad Merq'armaya, Norte de Potosí. Las mujeres están comprendidas entre 40 a 65 años aproximadamente.

En ambos grupos se pudo notar mayor cantidad de participación femenina. Entonces, surge la siguiente interrogante: ¿por qué son las mujeres quienes participan mayormente como narradoras?. Tal vez son las que mejor guardan memoria de la tradición oral, o se identifican con los personajes y quieren denunciar algunos aspectos negativos, consciente o inconscientemente. Por otra parte, las madres están en contacto diario con la familia y son directamente las encargadas de transmitir sabiduría y dar lecciones de moral a través de los cuentos³.

En torno a la noción de tiempo y espacio, al iniciar el narrador su relato remite su autoría a sus antepasados (anónimo) o a veces hace propia su narración. Inmediatamente captamos la concepción del tiempo que está inserto en los cuentos quechua - aymara. A tiempo de relatar un cuento implícitamente ya nos presenta un *contexto* sin ubicación ni datos concretos, pero, nos damos cuenta de una realidad, porque ese pasado cobra vida y acción y se hace presente, cuando toma elementos espacio - temporales y vivencias experimentadas por el narrador. Cuando empieza a narrar y dice **Unay kasqa**

³ También es el caso de mi vivencia personal. Se trata de mi madre, nacida en Pampa Grande -- Cotagaita, con 74 años de edad. Resulta que ella posee un don especial para contar cuentos y los mismos nos transmitía en nuestra niñez por las noches. Su lenguaje es mezcla de quechua y castellano. Para ahorrar velas, ella apagaba las mismas y la narración era más intensa, bella y "viva". A estas alturas, se logró rescatar muchos de sus relatos. Lo cierto es que hoy comprendo que como narradora mi madre tiene una capacidad de hilar toda la trama, utilizando onomatopeyas y al mismo tiempo darnos lecciones de comportamiento frente a la familia y la sociedad. De ahí que a veces se la escucha decir **mana susu kanachu atuxjina** (no hay que ser sonsa como el zorro).

(antes dice que era), empieza el hilo narrativo con saltos, traslados, salidas a la realidad circundante (hace referencia a la realidad del momento en que está narrando) y en la mayoría de los relatos nos traslada al origen de las cosas, de los hombres, etc., es decir, a un antes mítico.

Las marcas más usuales de iniciar un relato son: **"unay"**, **"unay jina kasqa"**, **"ninku a"**, **"unay timpu"**, **"kasqa nin"**, **"unay pacha manta puni"**, etc. (antes, antes dice que era así, había habido, dicen pues, hace tiempo, dice que había, desde hace tiempo siempre dice, etc.)

El cierre o final de las narraciones generalmente son con palabras cortas. Y es también al igual que el inicio donde el narrador hace propia o se deslinda de su autoría. Termina de esta manera: **"chayllata yachani"**, **"chaykamalla"**, **"chaylla"**, **"chaysitulla"**, **"ajina chay kuento"**, **"jinata kuentakux"**, **"nin a"**, **tukun"**, etc. (eso nomás sé, hasta ahí nomás es, eso nomás, esito nomás, así nomás es ese cuento, así se sabían contar, dice pues, así nomás termina, etc.)

Es el narrador propiamente que da a cada relato su propio estilo. Es esta parte la más importante, es decir, el final, el cómo acaba el relato. Constatamos que no es un final feliz, como sucede en los cuentos maravillosos.

2.2. Voces de los narradores orales

La voz del narrador o la narradora se amplifica en "cuatro voces", y algunas veces, en "tres voces", dependiendo si la narración es completa, incompleta o agregada.

La primera voz es la del narrador o narradora en persona "viva", presente, que describe las acciones del relato. Es aquél que remite su autoría a sus

antepasados, abuelos o a la colectividad. Empieza y termina su relato contextualizando del siguiente modo: **"así me lo contaron"**, **"mi abuelo me lo contó"**, **"la gente de antes sabía estos cuentos"**, **"así nomás me acuerdo"**, etc.

Una forma de narrar es a través de los ademanes para indicar el espacio, la distancia, la posición, el lugar, etc. , por ejemplo señala diciendo **"jaqay pata jina karqa"** (como aquel monte era). Aquí se constata que la mayoría de los narradores utilizan las manos como un medio de expresión de gran valor.

Varias de las muletillas sustituye al pronombre, al verbo, o al adjetivo. Por ejemplo la muletilla / NA / **"jamusqa na"** (había venido él o ella), esto expresa que había venido alguien, / NA / sustituye al pronombre él o ella.

La segunda voz es aquella que imita las voces de los personajes humanos. Ésta, también imita y hace hablar a los animales normales y animales transformados en humanos, imita sonidos de los objetos de la naturaleza. En algunos cuentos inserta canciones y a veces baila; por ejemplo, en el cuento "Kuntur sipaswan". Es el momento en que el cóndor estaba encima del "wirkhi" (cántaro en aymara) y bailaba: "sipi ki sipi" "p'ata ki p'ata" (¡ahorca que ahorca! ¡masca que masca!).

Estos narradores, también, utilizan un recurso del lenguaje literario; las **onomatopeyas** . Es un *estilo propio* y original del narrador oral. Por ejemplo: **"qalqaaa"** (aullido del zorro), **"phurum o p'atum"** (ruido que produce al reventar la barriga del zorro), **"thirinn"** (caída del zorro al suelo), **"alalay, alalay, nisqa"**

⁴ Onomatopeya o armonía imitativa, es un recurso fónico, que consiste en imitar sonidos reales por medio de palabras: seseo, zumbido, traqueteo, susurro, cacarear, piar, mugir, refunfuñar, aullidos, etc.

atuxqa" (alalay se comprende como frío; frío, frío, había dicho el zorro), etc. Esta onomatopeya alguna vez se escucha en la comunicación diaria al decir **"alalay"** o **"alalau"** (me hace frío). Esta apreciación se confirma en el texto La tradición Oral en Bolivia, que dice: "muchos sonidos onomatopéyicos dentro de los cuentos bolivianos vienen de los idiomas nativos". (Aníbarro: 1974,37). Esto significa que muchos sonidos onomatopéyicos son insertados al castellano por el idioma nativo.

Por otra parte, hay situaciones en que el narrador **dramatiza**, su buen humor desemboca en abundante risa, **"jina kax nin chay kunduriqa suwa nin, k'acha nin ja, ja, ja, ja..."** (así siempre dice que era ese cóndor ladrón, lindo dice que era, ja, ja, ja...). Y las situaciones de tragedia se observan por medio de un cambio de voz, es decir, el tono de voz se acomoda al énfasis del relato.

La tercera voz es aquella que hace comentarios y da lecciones de moral en torno al relato, por ejemplo: **"por eso no hay que ser farsante como el zorro"**, **"no hay que ser sonso como el zorro"**, **"sonsa siempre soy como el zorro"**, **"así siempre sería pues"**, **"no hay que fiarse de los extraños"**, etc.

Este estilo tan particular se manifiesta con espontaneidad en los cuentos orales que se recopilaron. Son elementos sui géneris transmitidos con fuerte vitalidad; se constata la diferencia en la estructura y el estilo de éstos con los relatos escritos.

En la narrativa oral, en su alta complejidad, se identifica que el narrador tiene varias formas de relatar y distintas formas de usar el lenguaje y de crear estilo. Este estilo es asimilado con fuerza en un grupo o comunidad dependiendo

del dominio del idioma y del matiz propio que cada narrador le da a su relato, es decir, utilizando el lenguaje paralingüístico y el contexto que le rodea.

En cuanto a las formas de expresión locales, fenómenos de dicción y otros aspectos se han realizado algunos comentarios. Ha sido necesario aclarar el factor tiempo de narración. Todo esto es explicado a pie de página o en paréntesis en cada una de las narraciones.

2.3. Clasificación de los relatos orales recopilados

Luego de dar a conocer los antecedentes de la experiencia en "vivo" y los pormenores del narrador / a y algunos aspectos detectados en el plano de la manifestación del lenguaje "verbal" en los cuentos orales registrados, se agrupan los relatos para su respectiva clasificación.

Para esta clasificación se parte del material fonográfico que se logró obtener en la presente investigación juntamente con los cuentos del Archivo Oral. Ambos grupos de relatos se lograron concentrar en uno por contener temáticas recurrentes muy semejantes. En líneas generales, los relatos orales quechuas recopilados, tienen muy escaso recurso de lo maravilloso y lo religioso sobrenatural, (éste último recurso se captó más en los relatos recopilados personalmente, esto se justifica porque tanto geográfica como socialmente algunos sectores son urbano populares).

Las observaciones en este conjunto de cuentos orales nos muestran que el porcentaje de los cuentos orales quechuas andinos (de estos últimos tiempos) casi se mantienen intactos, es decir, sin muchas adopciones sincréticas de tipo religioso católico. En un porcentaje de 88,5 % de un total de 78 versiones, que

hacen 31 historias. El 11.5 % de un total de 9 historias es un porcentaje mínimo de relatos de adopción europea, que representan la minoría de cuentos recopilados. Entonces las características del cuento andino son: importancia del reino animal, antropomorfización extraordinaria y poco recurso a lo mágico.

2.3.1. Cuentos andinos

Los cuentos de animales, son los que tienen mayor presencia pues se encontró un mayor número de historias que hacían referencia a ellos. De éstos, la mayor protagonización es la del cóndor y el zorro.

Así se tienen las siguientes historias:

kunturi atuxwan (Del cóndor y el zorro), en la apuesta sobre el hielo, donde pierde y muere el zorro; en la fiesta del cielo donde el cóndor carga al zorro dejándolo solo. Al bajar el zorro del cielo insulta al Lorenzo y dice: "loro mathi simi" (loro bocón), el loro corta la soga del zorro y éste cae muerto. Por reventarle el vientre y salirse los productos crudos que había engullido en el cielo, se siembra el maíz ,y otros alimentos en la faz de la tierra.

Atux p'isaqawan (El zorro con la perdiz), en la "**wathia**" (horneada) de los hijos. La zorra envidia a los hijos de la perdiz, y ésta le recomienda hacerles "wathia" a sus hijos para que sean bonitos. El zorro se convierte en objeto de burla. Luego el zorro se toma todo el agua del lago para atrapar a la perdiz y muere pinchado por una pajita.

Burumanta kurturmantawan (Del burro y del cóndor), cuando el burro se hace el dormido y le engaña al cóndor.

Atux llamawan (Del zorro con la llama), donde el zorro se come a la llama.

Atux rokokuwan (Del zorro con el sapo), en la competencia entre ambos, el perdedor es el zorro.

El cóndor y el zorro, resultan ser los más populares frente a otros personajes y su participación en cada relato, tienen distintos propósitos.

Se puede concluir que el cóndor, el zorro y otros personajes son inspiraciones autóctonas de los quechuas y aymaras. En estos personajes, se encuentran elementos privativos de la época prehispánica, de la tradición oral andina, cuya característica es ser personajes ingeniosos, engañadores, astutos, burladores, raptos, perdedores, vengativos, personajes que se transforman, etc.

Los elementos del tiempo de la colonia también se encuentran presentes, pues los narradores le asignan conductas de origen colonial y como tal asumen su forma de ser y se transmiten las narraciones según el ingenio andino.

Esto da pautas para pensar que los cuentos simbolizan la vida dramática real de la colectividad andina. Este contenido de los cuentos, sirve bastante en la convivencia social benéfica; tiene un enfoque a la vida futura, cuando dicen los narradores por ejemplo **"Jina puni kax...disgraciadupuni kax atuxqa"** (así siempre era...desgraciado siempre era el zorro). Esto quiere decir que "era siempre así" y "seguirá siendo así"; se puede captar que se remite a un pasado y a un futuro, como el mito del eterno retorno. Las personas se comparan habitualmente con la actitud de los animales al decir **"Sunsupuni kani atux jina ingañachikunipuni"** (sonsa siempre soy como el zorro, me hago engañar siempre)

Cuentos de pareja (humanos con animales), en este conjunto de cuentos también tienen la mayor participación los personajes cóndor y zorro.

Kuntur sipaswan (El cóndor y la muchacha), aquí el cóndor "humanizado", en un joven elegante con chalina blanca y terno negro, se enamora de la pastora y la rapta con "engaños". La pastora es rescatada por el loro. El cóndor se enoja y en "venganza" come al loro; también a la pastora hasta dejarla en "huesos nomás".

Atux sipaskunawan (El zorro con las muchachas), el zorro por la noche se antropomorfizaba en un elegante joven e iba a la fiesta a bailar con las muchachas, y antes que amaneciera desaparecía. Las muchachas intrigadas por la actitud del joven extraño terminan por descubrirlo.

Jukumarimanta (Del oso), el oso rapta a la pastora a su cueva, y el hijo osito, medio animal, se destaca por su fuerza, con el uso de la misma "libera" a su madre y se enfrenta a su padre el oso "jukumari". Su fuerza y su inteligencia le hacen actuar de manera equitativa con sus padres al enterrarlos juntos.

Lagartu sipaswan (El lagarto con la muchacha), donde la pastora se duerme en el campo y en ese lapso el lagarto se introduce y queda "embarazada".

K'iwicha sipaswan (El arco iris y la muchacha), aquí la versión dice que la muchacha "miraba" bastante el arco iris, es ahí donde se introduce a su cuerpo el arco iris y procrea un hijo que le causa la muerte. Por eso la gente dice "no hay que mirar al arco iris". Estas dos últimas historias de pareja es material muy interesante para analizar y hacer un estudio amplio.

La muchacha pastora y el joven pastor o trabajador de la **"chaxra"** (siembra), cada quién por su lado, cumple labores en cuanto a la siembra y cuidado de ganado; ambos están expuestos a ser "engañados" o bien enamorados. Es el caso de la muchacha raptada por el cóndor, el zorro o el escarabajo, o el joven cautivado por la lenta *"rokoka"*(sapo hembra).

Estos relatos también nos remiten a "unayman" (un antes), ese tiempo de antes, señala que era muy diferente al de ahora. En ese pasado había convivencia entre humanos y animales, que hablaban entre ellos.

El cóndor, el zorro, el sapo, el loro, el lagarto, etc., (conforme los datos disponibles testimonian) existen en la tradición oral andina **"unaymanta ñaupá pachamanta"** (desde hace mucho tiempo) y han transitado en el tiempo hasta llegar a nuestros días. Estos personajes corresponden a la era prehispánica, a excepción del "jukumari"⁵, éste llegó con la colonia, pues, tiene todos los rasgos y elementos privativos de esta época. Sin embargo, este personaje está presente en los cuentos andinos y se narra al estilo quechua — aymara con su propia visión mítica.

Otro grupo es Cuentos de otros personajes, denominados así porque están agrupados diferentes cuentos con temática variada; en los mismos los animales tienen poca participación como protagonistas, pero también se encuentran algunos personajes míticos. De manera similar se observa a otro tipo de

⁵ Arguedas, dice que el "oso vino al Perú a través de Espata" y Carrillo afirma que el "oso raptor" es de origen europeo u oriental.

personajes, es el caso de los hombres; entre ellos están los cuentos inspirados en la cotidianidad colectiva.

Suwamanta (del ladrón), que se dedica a robar y es castigado por la comunidad.

Punku q'ipimanta (Del que carga la puerta o del tonto)⁶. El personaje se caracteriza por su ingenuidad y torpeza al cuidar la puerta de los ladrones. Al sacar y cargar la puerta, sin embargo, tiende a convertirse en héroe, por sus hazañas (descubriendo a los ladrones), despertando la tolerancia y simpatía de su abuela y la comunidad.

Llant'iru, atux tigrimantawan (El leñero, el zorro y el tigre) es un relato que nos contó don Félix Vargas de Qupachi — CBBA, donde el leñero utiliza al zorro para engañar al tigre y mata a los dos para quedarse con toda la leña.

Estos relatos tienen varios elementos imaginativos, pero, lo central es la "lucha". Algo similar ocurre en la convivencia en el área rural.

2.3.2. Cuentos de procedencia europea

Este conjunto de relatos orales, tal como se ha señalado, es mínimo en cantidad frente a los relatos andinos. Se afirma que esta diferencia es debida al contexto geográfico y social en la recopilación. Y se explica que en los sectores recopilados no ha ingresado con fuerza la comunicación intercultural, pero, se comprueba que hubo influencias esporádicas, pues hay apariciones e inserciones de relatos y personajes de otros contextos en los cuentos andinos. Así confirma F. Carrillo en *Narrativa Peruana* (1994,10) en los nuevos relatos que los españoles

trajeron de Europa, de Asia y la India, como ser mitos, cuentos, leyendas y personajes diferentes, como el oso, el diablo, el purgatorio, etc. En algunos casos estos personajes fueron adaptados por los andinos.

Aquí se puede confirmar que éstos relatos son lo último que aprendieron los narradores, y en ese orden son clasificados.

Entre los cuentos clasificados como *Cuentos religiosos y sobrenaturales*, se evidencia que éstos tienen la preeminencia de la NO antropomorfización, totalmente atípicos del cuento autóctono andino. El elemento sincrético juega un papel importante como la presencia de "dios", "el diablo", "el duende", etc. Estos relatos adquieren un sincretismo totalmente marcado por su temática religiosa católica, introducidos por la colonia española. Además, hay un espacio cosmológico y cosmogónico relativo al "cielo", "las almas en el infierno", etc.

Por ejemplo, en los relatos de *apariciones del diablo y el duende*, el demonio asume forma humana o animal. Este es descrito como "un hombrecito pequeño vestido de negro o plomo brillante, al que le brillan los zapatos, el sombrero de copa grande y una varilla que lleva en la mano". Señala la narradora, Felicidad Ibarra de Pampagrande, que vio la aparición de este personaje "demonio" de forma "viva" en su niñez, en un lugar alejado, una "quebrada" en medio de cerros. La informante arguye que no se la llevó porque era niña, "angelito", pero, a los mayores les hacía desaparecer porque eran "pecadores".

⁶ Es una traducción de un insulto a un joven que significa "ingenuidad" o "tonto".

Cuentos maravillosos, en estos relatos hay una semejanza de la narrativa oral con la escrita como: "**kinsa ñañakunamanta**" (de los tres hermanos), "**iskay ñañakunamanta**" (de dos hermanos). Son relatos sacados y aprendidos de fuente europea, y contados al estilo quechuañol. Por ejemplo: el cuento oral quechua "**Jatun patiramanta**" (de la vieja patera o la vieja que cuida los patos) tiene su fuente europea en el cuento "La princesa piel de caballo". En ambos cuentos las princesas quedan huérfanas y son "acosadas" por sus padres. Para evitar un incesto; la primera se disfraza de "vieja patera"; la segunda se disfraza con "piel de caballo" y ambas huyen. Son descubiertas por el hijo del rey y se casan muy felices.

Los relatos de hermanos "*ñañakunamanta*". Unos hermanos mayores que después de la muerte de sus padres, se quedan con sus riquezas, pero, al final, a través de una bendición mágica de dios, como, "mesita mesita tiende la mesita", "burrito burrito caga la platita", los hermanos menores son beneficiados y se quedan, ricos y felices casándose con la princesa, muy semejante al relato europeo "El gato con botas". Como se puede ver la estructura y el argumento se asemejan a los relatos maravillosos que tienen un final feliz. Sería largo describir este tipo de cuentos, porque son muy interesantes, pero, no es nuestro objetivo fundamental.

2.4. Elección del cuento "kuntur Sipaswan" como objeto de estudio.

En la clasificación de los relatos recopilados, se destaca el segundo grupo: "cuentos de pareja". Éstos tienen el contenido de una relación de pareja extraordinaria, nada común, la relación entre un animal y un humano. Esta

situación ha provocado el interés de investigar más acerca del relato "Kuntur Sipaswan". Este conjunto de "cuentos de pareja" (humanos/ animales), en total son seis, con varias versiones (como se puede ver en el Cuadro N° 1), a pesar de tener personajes diferentes, mantienen una estructura propia y común, tanto superficial como profunda.

En este conjunto de relatos, cada una de las historias tiene un aspecto fundamental en la pareja que es la "ruptura" entre el Ser y el Parecer. Esta circunstancia se presenta por la función del "engaño" y el "desengaño" que sufre la "pareja", este conjunto plantea conflictos entre humanos / no humanos, entre madre / hija o hijo, suegra / yerno o yerna.

Llama la atención que las mujeres son "víctimas" del "engaño" y el "desengaño". Por otra parte, casi siempre terminan en "muerte", muerte espiritual y corporal (pastora, escarabajo, oso) o psicológica (el zorro muere y luego resucita). Esta situación configura un contexto especial en la relación social de pareja.

Los "relatos de pareja" tienen cinco secuencias que definen sus unidades de base':

1. La "aparición" de un extraño (a) antropomorfizado. Encuentro de pareja.
2. El "rapto" de la pastora, utilizando cualquier tipo de "artimaña".
3. La "convivencia" de la pareja y el "desengaño".
4. La "ruptura" de la pareja con ayuda de otro personaje.
5. La "muerte" por medio de "venganza" o "castigo" a la pareja que abandona.

Claude Bremond en su *Lógica de los Posibles Narrativos* nos da a entender por "unidad de base" como al átomo narrativo en secuencias que componen un relato. P. 87

En la convivencia surgen problemas cuando la pareja se enfrenta con la sociedad porque no pertenecen a la misma especie. Entonces, hay un aspecto fundamental que une a los seis cuentos: *la ruptura de la pareja por el engaño*.

Este esquema nos permite visualizar las funciones comunes que cumplen los protagonistas en los seis cuentos de pareja. Estas coincidencias son: el rapto de la amada, el engaño, la ayuda de los animales, la aceptación de los protagonistas en su animalidad (cóndor, oso), el engendrar hijos, la venganza de los animales, la huida del engañado, la muerte del engañado, etc. Este aspecto de los elementos en común de los relatos de "pareja" es profundizado por Federico Aguiló (1980) y Lucy Jemio (1986).

Comparando los seis relatos entre sí, comprobamos que el relato: "**Kuntur Sipaswan**" es el más complejo. Entonces, la atención dedicada al tema del rapto de la mujer por el cóndor nos plantea tres acápites importantes para estudiar:

Primero, la historia del relato "kuntur sipaswan" se nos presenta en trece variantes, esto indica que hay varios tipos o formas de narrar. De las trece variantes se ha logrado extraer un modelo que sería la estructura básica originaria del cuento en cuestión.

Segundo, se constata que hay elementos míticos característicos de la tradición oral quechua andina que nos remite "unay pachaman" (a un tiempo de antes). Estos elementos míticos prefiguran el surgimiento de determinados relatos orales y en particular del relato "kuntur sipaswan".

Tercero, la cosmovisión que la narración supone en su interior se ve reproducida en la conciencia colectiva. Esto nos da elementos de juicio para estudiar el contexto quechua - andino.

De este modo se fundamenta la elección del relato "*Kuntur Sipaswan*" como objeto de estudio. Para tal efecto y con fines de conocimiento para los lectores, las trece versiones se pueden leer en el Anexo.

CUADRO N° 1

CLASIFICACIÓN DE LOS CUENTOS ORALES RECOPIADOS

CUENTOS ANDINOS

A. CUENTOS DE ANIMALES:

N° del Relato	Título	N° de Versiones
1	Kuntur atuxwan (El cóndor con el zorro)	11
2	Kutur, atuxwan , lurupiwan (El cóndor con el zorro y el loro)	8
3	Kuntur burruwan (El cóndor y el burro)	1
4	Atuxmanta p'isaqawan (Del zorro y la perdiz)	8
5	Atux Antuñu kunijituwan (El zorro Antonio con el conejito)	4
6	Atuxmanta rokokuwan (Del zorro con el sapo)	3
7	Atuxqa llamawan (El zorro con la llama)	1
8	Atux Antuñuqa ujkunawan (El zorro Antonio con otros personajes)	1
9	Atuxqa p'isquwan (El zorro con el pájaro)	1
10	Suwa juk'uchamanta, atuxmantawan (Del ratón ladrón y del zorro)	1
11	Kuniju p'isaqawan (El conejo con la perdiz)	1

N° de Relatos: 11 N° de Versiones: 40

B. CUENTOS DE PAREJA: Humanos con Animales.

N° del Relato	Título	N° de Versiones
1	Kuntur sipaswan (El cóndor y la muchacha)	13
2	Atuxmanta sipaskunamantawan (Del zorro y las muchachas)	5
3	Panqataya sipaswan (El escarabajo con la muchacha)	1
4	Jukumari sipaswan (El oso con la muchacha)	1
5	K'iwicha sipaswan (El arco iris con la muchacha)	1
6	Lagartu sipaswan (El lagarto con la muchacha)	

N° de Relatos: 6 N° de Versiones: 22

C. CUENTOS DE OTROS PERSONAJES:

N° de Relato	Título	N° de Versiones
1	Lukumanta (Del loco)	1
2	Ñaup a pacha (Tiempo de antes)	1
3	Llant'iru, atux, tigriwan (El leñero, el zorro y el tigre)	1

4	Suwamanta (Del ladrón)	2
5	Punku q'ipimanta (Del que carga la puerta o del tonto)	1

N° de Relatos: 5 N° de Versiones: 6

CUENTOS DE PROCEDENCIA EUROPEA

D. CUENTOS RELIGIOSOS Y SOBRENATURALES:

N° de Relato	Título	N° de Versiones
1	Monjamanta (De la monja)	1
2	Tiyumanta (Del tío)	1
3	Kundinadumanta (Del condenado)	1
4	Duwindimanta (Del duende)	1
5	Sipas wawanqa killa mamayux (La hija de la joven es madre luna)	1

N° de Relatos: 5 N° de Versiones: 5

E. CUENTOS MARAVILLOSOS:

N° de Relato	Título	N° de Versiones
1	Jatun mama patiramanta (De la vieja patera)	1
2	Misk'i Lulumanta (De la muchacha dulce)	1
3	Iskay ñañakunamanta (De dos hermanos)	1
4	Kinsa ñañakunamanta (De tres hermanos)	1

N° de Relatos: 5

CLASIFICACIÓN TOTAL

CUENTOS ANDINOS:	N° de Versión	N° de Relatos
A. CUENTOS DE ANIMALES	40	11
B. CUENTOS DE PAREJA (Humanos con animales)	22	6
C. CUENTOS DE PERSONAS Y OTROS	6	5

CUENTOS DE PROCEDENCIA EUROPEA:	N° de Versión	N° de Relatos
D. CUENTOS RELIGIOSOS Y SOBRENATURALES	6	5
E. CUENTOS MARAVILLOSOS	4	4

Total: 78 versiones 31 relatos

3. Descripción Etnoliteraria del Relato

Kuntur Sipaswan

La descripción del relato "kuntur sipaswan", se basa en una muestra de trece versiones recopiladas en "vivo" (ver Anexo), de Nor Chichas y el Norte de Potosí. Cada una de ellas representa un conjunto de relatos similares, clasificados dentro del conjunto de "relatos de pareja"².

Se ha tenido cuidado de no excluir ninguna de las versiones cuyas estructuras no difieran sustancialmente. Estas trece versiones están ordenadas, según sus correspondencias estructurales, desde aquellos que tienen elementos más completos a los que tienen menos elementos y son de menor complejidad. Se ha adoptado este criterio de orden para un estudio más específico.

Para facilitar la descripción comparativa se ha visto por conveniente elaborar 'el Cuadro N° 2. Como se puede visualizar, el cuadro está elaborado en dos ejes: uno vertical y el otro horizontal. Con el eje vertical (de arriba para abajo) se tiene el número de versión, datos del narrador, personajes, tiempo, espacio, idioma y secuencias del relato.

Con el eje horizontal se describe el número de versión, datos del narrador, etc. Con estos dos ejes se logran casillas para cada narrador, personajes, tiempo,

Denominamos en "vivo" por que estas versiones orales han sido recopiladas en el trabajo de campo de forma personal y directa, a diferencia de las versiones escritas y reelaboradas.

Esta clasificación se refiere a relatos que tienen como base la estructura de relación de pareja entre un ser antropomórfico y un humano.

espacio, las secuencias del relato, la forma discursiva en que se presentan los relatos orales recopilados, su forma original, la manera aclimatada, versiones monolingües y bilingües.

Como se puede visualizar en el Cuadro N°2, se considera primero, la versión, el nombre del o la informante, la edad y el lugar de origen.

Versión	Nombre	Edad	Comunidad	Departamento
1	S/n. Una Señora	62	Merq'armaya	Norte de Potosí.
2	S/n. Un señor	41	Cala Cala	N.P.
3	Doña Vicenta	43	Merq'armaya	N.P.
4	S/n. Un señor	55	Merq'armaya	N.P.
5	Nabor Callisaya	17	Cayo Aroma	N.P.
6	S/n. Una señora	41	Jarana	N.P.
7	S/n. Una señora	62	Cala Cala	N.P.
8	S/n. Una señora	67	Cala Cala	N.P.
9	S/n. Una señora	43	Jarana	N.P.
10	Clemencia Fernández	27	Jarana	N.P.
11	Petrona Alavi	80	Pampagrande	Nor Chichas P.
12	Melchora Caisara	59	Cotagaita	Nor Chichas P.
13	Felicidad Ibarra	74	Pampagrande	Nor Chichas P.

En las trece versiones orales se observa que son diez narradoras y tres narradores. Esto define que el relato "Kuntur sipaswan" fue guardado mejor en la memoria de personas de sexo *femenino*.

Otro elemento notable es que todos los narradores y narradoras orales pertenecen geográficamente a zonas rurales. La ocupación predominante gira en torno a las labores de casa, agricultura y pastoreo.

Las secuencias en la que están estructuradas las trece versiones son las siguientes:

1a. Secuencia: Aparición de un extraño (joven / cóndor)

2^ª. Secuencia: Rapto de la pastora

3^ª. Secuencia: La convivencia: cóndor/ pastora

4 . Secuencia: La ruptura de la pareja con ayuda del loro

5^a. Secuencia: Venganza del cóndor

3.1. Primera secuencia: Aparición de un extraño

La segmentación de la primera secuencia obedece a los criterios de tiempo y espacio y a los hechos que se desencadenan con la aparición de un extraño.

Los enunciados o motivos que contiene la secuencia son los siguientes:

1. **"Unayman"** o la noción de tiempo remoto no testimonial: "dice".
2. Espacio o escenario de los relatos.
3. Aparición de un extraño antropomorfizado, es un joven "simpático" que luce ropa elegante.

3.1.1. Unayman o la noción de tiempo remoto no testimonial: "dice"

La noción de tiempo surge cuando el narrador / a empieza a relatar del siguiente modo: *"dice que había antes un cóndor que era joven muy elegante"*. La aparición del extraño elegante, sitúa a un tiempo de antes, **"unayman"**.

V.1. **"kax ñawpaxtaqa"** (dice que era antes)

V.2. **"Kax nin ñanpatimpu"** (así, dice que era hace tiempo)

V.3. **"Así dice mi abuelo"**

V.4. **"Y había dice"**

V.5. **"Kasqamin"** (dice que era)

V.6. **"Q'ipisqa nin"** (le había cargado dice)

V.7. **"Nin ari"** (dice pues)

V.8. **"Kasqa nin"** (dice que era pues)

V.9. **"Qasqa nin unayqa"** (dice que era antes)

V.10 y 12. **"Karqa nin"** (dice que era)

V,11. **"Q'ipisqa nin"** (le había cargado dice)

V.13. **"Aparapusqa nin"** (se le había llevado dice)

Esta forma propia de iniciar el relato oral, dicho de un modo u otro, se observa en todas las versiones recopiladas. El tiempo en el relato hace alusión a ese lapso de pastoreo que existía y existe en un espacio rural. También está claro un elemento contextual, el narrador/ a remite el cuento a un autor anónimo "dice". Igualmente remite a un tiempo diacrónico de la cultura andina.

Se ha señalado que en esta primera secuencia se toma en cuenta el criterio de tiempo y espacio, porque el texto se inicia refiriéndose a tiempos antiguos. En

sus distintas versiones, dice muy enfáticamente **"unayman"** (a un tiempo de antes), como un hecho que efectivamente había sucedido, casi fuera de tiempo o como telón de fondo atemporal. A partir de esta remisión, a un pasado, se van desarrollando los cambios y transformaciones del cuento de generación en generación.

El tiempo de llegada y partida del desconocido corresponden al "amanecer" y "atardecer". La misma actitud ocurre con la pastora que sale de su casa al "amanecer" hacia el campo de pastoreo y retorna al "atardecer". Entonces, se establece el desarrollo de las acciones que se desenvuelven en el espacio de pastoreo "el campo" y en el día.

3.t2. Espacio geográfico

Esta secuencia en sus respectivas versiones se desarrolla en el día, y en un espacio del "campo", "cerro", "monte" o "cordillera" y los "valles". Estos datos, sitúan claramente al relato en un espacio geográfico rural.

Tal como se relata en las distintas versiones, la V.3, especifica al "Illimani" y la V.2, señala a "río abajo", a la parte baja o valles, es un espacio contrario al de "arriba".

3.1.2.1. Espacio local

Las trece versiones mencionan la "casa" de la protagonista en la cual vive con su madre. La pastora sale de su casa hacia el "monte" o campo a objeto de pastear sus ovejas. Por otra parte, se menciona el lugar de donde viene el joven desconocido que es el "cerro", siendo éste su "morada" o "nido". Estos opuestos refieren a las nociones de arriba / abajo. Lo que no se precisa en ninguna de las

versiones es el lugar ni su entorno. De este modo se da a conocer un "espacio reducido" como una característica fundamental del cuento.

3.1.2.2. Espacio cósmico

Es necesario observar que la intervención del auxiliar o ayudante en este relato corresponde a un elemento cósmico vacío y mítico. El espacio del relato es el campo de pastoreo desolado, deshabitado y en el día. Esto facilita para que el desconocido pueda lograr su objetivo.

3.1.3. Aparición de un extraño antropomorfizado

Es importante mencionar que a partir de esta secuencia se inicia el desarrollo de las acciones de los personajes, del extraño antropomorfizado, la muchacha, la madre y el loro. Describimos los siguientes enunciados:

1. Cóndor: hombre joven (antropomorfizado, humano/ animal)
2. El joven desconocido cautiva a la pastora (muchacha joven mujer del cóndor)

3.1.3.1, Cóndor: hombre joven (antropomorfizado, humano / animal)

Según la historia de las versiones, la aparición del extraño no es "tan espectacular", como sucede en los cuentos maravillosos; al contrario éste personaje extrañamente ataviado, "aparece" y "desaparece" en el día. Tal como se puede constatar en las diferentes versiones:

V.1. **"Kunturi runallatax kax nin ñawpaxtaqa. Ajinata juwinkuna chay sipasta ajinata engaÑallaxtax nin. Mm sumax juwin purix nin ay kunanqa kasarasunchax ah"**. (El cóndor hombre también —dice - que era

hace años. Así esos jóvenes les "engañaba" a las muchachas — dice, mmm... bien simpático caminaba dice)

"Sumax juwin purix nin" (dice que el joven caminaba muy simpático)

"sumax yana ternuyux, yurax chalinayux" (muy elegante con terno negro y chalina blanca)

V.2. "Kunturqa uj imillata suwasqa ari, juwin kax nin ñawpa timpu".

(El cóndor había robado una imilla, sí, joven era —dice- en tiempos antiguos)

V.3. "el cóndor no es gente sha convertido de cóndor a un hombre, a un joven con su traje con chaleco y con su camisa blanca".

V.4. "Un cóndor... ese dice que era joven".

V.5. "Kunturqa ari, sumax juwinman tukusqa".

(El cóndor pues, bien hecho al joven se había vuelto)

V.6. "Juwin nin a kunturqa, sumax yana ternuyux, yurax chalinayux".

(Joven dice que era el cóndor, buen mozo con terno negro, con chalina blanca)

V.9. "Juwin kasqa nin unayqa, sumax yana palettoniyux, pantalonniyux, yurax camisayux kasqa nin". (Joven era antes — dice-

lindo joven con paletón negro, con pantalón, con camisa blanca), dice.

V.10. "Kunturqa runa karqa nin, sumax karqa nin".

(El cóndor, dice que era joven, buen mozo)

V.12. "El cóndor igualmente, joven era también"

En todas las versiones, hay una valoración del extraño donde señalan que el cóndor era hombre también "antes". Se valora al extraño desde su apariencia

física "bien hecho al joven", "buen mozo" "lindo", etc., hasta sus dotes de galán. Se destaca la elegancia incluso con el préstamo del español: "juwin" de joven y "ternuyux" de terno. Además en la V.3, la narradora comenta acerca del cuello blanco del cóndor: *"Aquí no ves que es blanquito, tiene el cóndor igualito"*, señala con su mano.

3.1.3.2. El joven desconocido cautiva a la pastora (muchacha joven, mujer del cóndor)

Todo parece bueno en el joven extraño, para la pastora. Sin embargo, su aparición y desaparición de cada día crea desconfianza en ella, porque él empieza a enamorarla.

En esta secuencia se encuentra un elemento de significación importante que se ve como una preocupación central, sin entrar aún en interpretaciones de las actitudes del cóndor, que es el ser / parecer. La "apariencia" en un nivel profundo establece esta primera oposición. El cóndor es un animal y a tiempo de transformarse aparenta ser humano y no es. Aquí se empieza a tipificar al cóndor como "alguien que desea ser otro", es decir hay un problema de apariencia o de identidad. Frente a esta autonegación se contrapone la identidad real de la pastora, tal como es: una persona joven, adolescente, capaz de cautivar a algún extraño.

En este punto es necesario remarcar que el sentido se funda en la diferencia: "se logra el sentido cuando hay diferencia". En este caso ya se constata una primera diferencia entre el "ser" y el "parecer". A partir de esta secuencia se

inicia el desarrollo de dos enunciados: el de la juventud y el enamoramiento de la muchacha con el correspondiente desconocido o extraño.

Si bien en el texto no hay una prohibición explícita para el acercamiento del extraño hacia la pastora, su presencia no deja de causar fastidio y desconfianza en la muchacha. Es más, se identifica al extraño como un *agresor*, el cual altera la vida cotidiana y armónica de la pastora y su madre. ¿De qué manera este extraño cautiva a la muchacha? Pues el texto dice que "era un joven elegante", esto supone que es capaz de cautivar a la pastora, precisamente gracias a su simpatía y su elegancia. De esa manera, él es aceptado. Esta acción es funcional pues su apariencia *engañosa* logra persuadir a la joven y de esta manera se inicia la conquista de la pastora.

Por este procedimiento, se puede ver que el extraño utiliza el disfraz humano y la *habilidad* ilusoria para impresionar con sus dotes de "galán". Curiosamente al ser descubierto el extraño en su *animalidad* es aceptado por la pastora como pareja, ¿Por qué no hay reacción de la pastora frente al engaño? Al observar en el texto al personaje extraño, cabe preguntarse ¿Quién es ese joven extraño, tan simpático y galán, que aparece y desaparece? La preocupación de la pastora nace por la llegada y la partida misteriosa, que está explícita en el texto, por las cuales siente desconfianza. ¿Qué actitudes despierta todo extraño en las comunidades?

Se tiene aquí una información que permite configurar la relación de género: masculino/ femenino, representada por la juventud con la institución socio -

cultural y la valoración de esta etapa importante, además, de la simbolización del cóndor astuto, hábil y engañador.

La oposición de pareja: humano / animal, está marcando algo manifiesto en el relato, que luego adquiere sentido y explicación dentro del contexto cultural andino. Mas, será el mundo valorativo del hombre andino y las impresiones primeras a la apariencia lo que ayudará a despejar las interrogantes anteriormente planteadas.

3.2. Segunda secuencia: el rapto

En esta secuencia se tiene la figura del joven "raptor", que viene a ser un sujeto de acción. El joven raptor es descrito con capacidad para "enamorar", "conquistar" y "engañar". De esta manera logra su objetivo de contraer pareja. Entonces, tenemos los siguientes enunciados:

1. El joven rapta a la pastora con engaños.
2. El joven vuelve a su estado normal (cóndor).
- 3., El cóndor lleva a la pastora a su "nido": hábitat del cóndor.

3.2.1. El joven rapta a la pastora con engaños

El joven enamorado rapta a la pastora con *engaños*; este motivo aparece en varias versiones, narran (según recuerdan) relacionando una frase con otra: en las versiones: 2,5,7,8,10,11,13, mencionan que las pastoras al ser raptadas, fueron "cargadas". En cambio, en las otras versiones se describe las argucias del joven:

V.1. "al jugar a cargarse"

V.3. "al jugar pesca, pesca"

V.6. "al hacerse rascar la espalda"

En las versiones de otros, tanto escritas como orales, el cóndor sigue siendo perspicaz, "al hacerla pasar por el río", "al cargarla", "al hacerse arrancar de la espalda el tupu" (prendedor o gancho), "le quita su yauri" (agujón) y emprende el vuelo. Veamos algunas versiones donde se presenta esta característica del galán astuto.

V.1. "¡Te voy a cargar, te voy a cargar! — diciendo — le había cargado el cóndor...a un lado del cerro se lo había llevado".

V.2. "Kundurqa uj imillata suwasqa ari. Juwin kax nin ñawpa timpu. Juwin sipasta q'ipisqa qaqaman ari". (El cóndor a una imilla había robado dice, sí, joven era dice en tiempos antiguos. El joven a la muchacha le había cargado pues al cerro)

V.3. "- **Seré pues tu enamorado.**

- **Ya pues. Le ha dicho la cholita.**
- **Entonces...ahora jugaremos pues pesca, pesca, ya jugaremos. Han jugado pues pesca, pesca. Y así jugando nomás, ¡uno nomás se le ha hecho volar! Al este, donde el Illimani, hay se la ha llevado a la Suma Panqara el cóndor".**

V.6. "-jovencita, nispa cha raskhariway wasayta kaymanta sixsiwashan raskhariway. Nispa nin a chikataqa uwija michishaxtinga. Chikatax, cierto nispa, wasanta chimpaykusqa raskhax nin kundurmanqa. Chantaqa raskhashaxtin phawaripusqa kundur juwinqa. Qaqaman

apakapusqa nin. (-Jovencita, diciendo será pues, mi espalda rascame, por aquí me está escociendo, haber rascame. Le había dicho, dice pues a la chica, cuando estaba pasteando a sus ovejas. Y la chica (cierto diciendo), se había acercado a su espalda a rascarle, dice pues al cóndor.. Después de eso, cuando le estaba rascando había levantado vuelo, el joven cóndor, al cerró se la había llevado, - dice).

Como se puede visualizar, los relatos orales no se pueden entender fuera de su contexto; cuando la narradora de la V.6. hace énfasis al decir "diciendo será pues", ella supone que sería así, que así le habría dicho el cóndor a la muchacha, o cuando relata como testigo presencial de la acción, dice: "uno nomás se le ha hecho volar" y "cierto diciendo".

La figura de la función "rpto", simboliza ese valor de la domesticidad como la esencia de lo "bueno", y lo "malo" de lo extraño y ajeno. Este inconsciente colectivo configura el análisis del valor "bien" y del antivalor "mal", que se explicará en un contexto sociocultural andino.

3.2.2. El joven y su verdadera identidad "cóndor"

Aquí el "joven elegante" antropomorfizado, a tiempo de levantar vuelo, *vuelve a su estado normal de ser un animal rapaz*. El extraño se **transforma** en cóndor. Todos los personajes quedan atrás, y se destaca en primer plano la figura del cóndor, éste se constituye en el sujeto de los tres enunciados de acción. Primero, rapta a la pastora con engaños, segundo, vuelve a ser cóndor, y finalmente, el cóndor lleva a la pastora al cerro. Aquí se descubre la verdadera identidad del extraño que corresponde a un cóndor, como dicen los narradores:

V.1. "kunturiqa runallatax kax nin ñawpaxtaqa. (El cóndor dice que era hombre también hace años.). **"Kunduriqa q'ipiriytawanqa uj qaqa kinraylawman apakapusqa nin"**. (El cóndor después de cargarla empieza el vuelo hacia el lado del cerro. Así se le había llevado dice).

V.2. "el cóndor no cocina como gente".

V.3. "el cóndor no es gente...jugando uno nomás se le ha hecho volar".

V.4. "un cóndor es un animal".

V.10. "ya no es gente dice el cóndor".

Son estas versiones las que aclaran explícitamente la acción del joven conquistador y raptor, que a tiempo de levantar vuelo se transforma en cóndor. El resto de las versiones implícitamente dan a entender lo mismo.

3.2.3. El cóndor lleva a la pastora a su "nido": hábitat del cóndor

Una vez que el cóndor emprende vuelo, la acción cambia de espacio, se dirige hacia su "nido" en donde habita. En la mayoría de las versiones se afirma que la morada del cóndor era "el cerro", lugar de donde le fue imposible bajar a la pastora. En la V. 8, dice "cueva" y en la V.9, "mi casa", estos elementos, al parecer son "aclimatados" como dice Arguedas.

V.8. "Le había cargado a una cueva, dice, en hay le había criado".

V.9. "Te voy a cargar a mi casa, le había dicho. Le había cargado al cerro, ya en el cerro ese cóndor le dijo: en aquí nomás me vas esperar".

V. 10. "El cóndor al cerro le había llevado, hay un lugar en el cerro, dice. Le había criado dice. La imilla, por ningún lado había podido bajar".

Las citas textuales nos hacen ver que el espacio es natural, pues existe la posibilidad de que ocurra la actividad conjunta de un "humano" con un "animal". Entonces, la presencia del cóndor con su actitud otorga sentido trascendente a su propia existencia de animal.

3.3. Tercera Secuencia: Convivencia

- 1.El cóndor va en busca de alimentos: carne cruda / cocida.
- 2.La madre de la pastora
- 3.La pastora se embaraza

3.3.1. El cóndor va en busca de alimentos

En este motivo de "convivencia" de la pareja, cóndor y pastora, la diferencia es asumida por ambos personajes, tal cual nos presenta la narración. Pero, la parte correspondiente a la alimentación de la muchacha no es igual al de un ser — animal, entonces, con esta circunstancia surge la segunda disyunción de pareja. Cuando el cóndor trae "carne cruda", ella reclama que "no sabe comer carne cruda", sólo "carne cocida". Esto establece la relación entre civilización / barbarie, orden / caos, representados por los íconos humano / animal. Dice la cita:

V.1. "**mana nuqaqa mmmm chawa aychata mikhuxchu kani, chayasqata aychata mikhux kani nispa nisqa.**" (Yo no sé mmm... comer carne cruda, sólo carne cocida sé comer. Le había dicho).

En efecto, el cóndor había bajado a los valles para un intento de hacer cocer la carne en las cenizas que dejaron los arrieros. Añade la narradora: "**usphapi sunt'irpachisqa**" (en la ceniza le había hecho revolcar).

La alimentación se conoce como "carne cruda", pero, hay algunas especificaciones; V.3, 6 y 7, dice en el texto "carne de burro muerto"; V.4, "carne de cordero"; V.8, "panzas de perro, qué cosas, sería pues, panzas de vaca"; y la variación que cambia a un tiempo actual es la V.5, dice "duraznos y papa", es la versión que corresponde al narrador Nabor Callisaya de la Comunidad Cayo Aroma.

3.3.2. La madre de la pastora

Las versiones del relato, evidencian que la pastora tiene su madre. Ambas **sufren** por la separación inesperada. La muchacha enfrenta un cambio socio-político. Pasa a una vida patriarcal, tanto en la alimentación (plano económico), como en la separación de su madre (plano social).

Físicamente la muchacha es joven, humilde, vestida de "cholita", pastora de ovejas y pertenece a un poblado vecino. Según los datos de la narración es "hija única", a quien le fue imposible escapar del cerro, convirtiéndose en doncella "cautiva", tal como dice en el texto en sus distintas versiones:

V.1, "Del cerro la muchacha no había podido bajar. Después la pastora había llorado diciendo: ¡qué cosa ahora voy hacer!

V.3. "Un caballero tenía la única hija, jovencita, cholita, entonces, su oveja era doscientos. Cada día iba a la pampa a pastear. Entonces la cholita es gente".

V.4. "Había dice una chica".

V.5. "Ahora esa cholita no estaba sana, dice".

V.6. "La muchacha se había estado pasteando, como esta jovencita ya era dice (muestra a otra jovencita)...en el cerro sin salida dice pues, cómo iba a bajar del cerro si era muy alto".

V.8. "Le había cargado a una cueva dice, en hay le había criado, dice".

V.9. "Entonces, a una imilla dice que quería el cóndor, al cerro le había llevado, dice".

V.13. "Ella había llorado, demasiado siempre había llorado".

De esta manera, el relato informa que la pastora era de un aspecto físico joven y que emocionalmente sufre por el hecho de estar en cautiverio, es más, ella busca la forma de bajar con desesperación del cerro.

La muchacha pastora, social y económicamente depende de su madre. Las versiones 3 y 4, excepcionalmente, narran la existencia del padre de la pastora:

V.3. **"se está buscando su mamá, así llorando con su papá".**

Esta misma versión añade que la muchacha es una "cholata" que tiene su nombre "Suma Panqara".

V.4. **"La chica dice que dormía sola en su cuarto, y su mamá y su papá (comenta) Conocemos ya siempre son abuelitos ¿no?"**

3.3.3. La pastora es madre

En este motivo, la pastora se "embaraza" y coincide en las siguientes versiones:

V.3 **"Entonces la "Suma Panqara" tiene tres wawitas, kay jinata kinsata** (tres hijitos, como estos tres, muestra sus dedos la narradora) **con puro plumas, bien hablaban de aymarará".**

V.4. "dice que la chica estaba embarazada".

V.5. "ñapis chulitapis wawayuxña kasqa ari.

- **Imatax kay wawanchis sutin kanqari, nispa nin ari.**

- **Pikiñuñu kachun ari.** (La cholita con "wawa" había sido, pues. - ¿Qué va a ser el nombre de nuestro hijo? Le había dicho: — Pikiñuñu que sea pues).

Estos motivos descritos son importantes en las versiones citadas, V.3, "tres hijos con plumas", V. 4 y 5, "un hijo". Este aspecto de procrear hijos para un ser no natural es algo insólito, es del ámbito extraordinario que se manifiesta en el relato.

3.4. Cuarta Secuencia: Rescate

1. Aparición de otro personaje: el loro ayudante - solidario rescata del cerro a la pastora.
2. Aparición de los hijos plumosos.
3. El llanto del cóndor.
4. Retorno de la pastora. La madre oculta a su hija en un "wirkhi" (cántaro).

3.4.1. Aparición de otro personaje: el loro ayudante

En esta secuencia aparece otro personaje de la narración mítica andina, "el loro". La actitud de este personaje se describe a través del texto, posteriormente se explicará desde su contexto andino. El loro va en busca de sus alimentos a la huerta de la madre de la pastora, y éste es echado. El loro para lograr el consumo libre de la huerta, hace un acuerdo con la mamá, se brinda a ayudar a la pastora en su retorno. Desde la perspectiva de la actitud del "loro" éste sujeto asume el rol de "ayudante" mediante la manipulación "*chantajista*" que ejerce sobre la madre.

Esta conducta del loro es una característica muy marcada, no cambia en el relato.

Veamos las citas textuales:

V.3. **"El Lorenzo (loro) ha venido a su jardín a chupar flores...**

- ¡Ayy este loro, este "qhencha" (desgraciado o de mal agüero) loro. ¿por qué siempre viene?

- ja jay doñita Antoña, ¿dónde está pues tu hija? Yo sey pues, si me dejas chupar. Yo te aviso y te lo traigo a tu hija.

- Entonces traímelo pues, yo te voy entregar de verdad y todito te lo vas a chupar, las frutas, todo. Todo al Lorenzo le ha entregado"

V.5. **"maman mask'akusqa ni ari. Luruqa chaypi phawaykashasqa.- luru luru, tapusqa. Luruqa willasqa.**

- Wawaykiqa jaqay qaqa patapi kashan, nisqa

- Ayy q'ipipuwankiman"

(Su mamá estaba buscando a su hija, en eso, el loro estaba volando por ahí.- loro, loro le había preguntado. El loro le había respondido:

- tu hija en allá en el cerro está, le había dicho.

- ay... por favor me lo cargarías).

El loro, al instalarse como conjunto al drama que viven ambas, se desplaza al "cerro" para rescatar a la muchacha. Esto se verifica explícitamente casi en todas las versiones, pues el loro, también llamado Lorenzo, es el ayudante — rescatador de la muchacha.

Cuando el cóndor va en busca de alimentos para su amada, el loro aprovecha la situación para rescatar a la pastora.

Estos motivos, de rescate o ayuda solidaria del loro, tienen permanencia en la mayoría de las versiones. Sin embargo, en algunas versiones es un **"p'isqitu"** (pajarito) V.7, V.8, **"lili q'inti"** (picaflor) y en la V.2, es llamado **"taki k'uchallu"**.

El cambio del personaje loro en "pajarito" o "picaflor", se debe a que el narrador asemeja o sencillamente se olvida el nombre, porque no está familiarizado cotidianamente. El loro generalmente habita en las regiones de los valles y en algunas partes del altiplano. En este caso, la región a donde pertenecen las versiones del relato no son propiamente los valles, al contrario corresponden a la parte del Norte de Potosí. Así van sufriendo transformaciones o sustituciones de otros personajes con funciones o acciones idénticas.

3.4.2. Aparición de los hijos plumosos

El tema del hijo o los "hijos plumosos" no figura en la mayoría de las versiones, cuando se da la ruptura de la pareja. Es decir, en el texto no se explica el destino de los hijos; éstos quedarían abandonados o muertos. A excepción de la V.2 y V.5, la narradora de Merq'armaya dice:

V.2. **" puro plumas, a la mujer también le ha crecido plumas"**. Cuando el loro fue en busca de la cholita, ella le respondió:

- **y mis wawas? ¿Y si por ahí nos pesca ese mallku?**
- **les matamos — le había dicho.**

El Lorenzo había matado a sus dos hijos, uno se quedó oculto. Este último relata a su padre cóndor, que el Lorenzo se llevó a su madre. Este motivo **"del hijo mensajero"** es adaptado o recreado, porque en todas las versiones las acciones o participación del hijo del cóndor no se evidencia.

Por otra parte en la V.5, el hijo del cóndor llamado “**Pikiñuñu**” (que quiere decir pequeño que mama) se quedó y empieza un nuevo ciclo de vida. Posteriormente este elemento superpuesto, se describe con más detalle.

3.4.3. El llanto del cóndor

Cuando el cóndor retorna con alimentos para su amada, no la había encontrado, entonces, había empezado a llorar amargamente, como dice la narradora:

V.1. “**Aay waqasqaminnn kundurqa nin, uj law ñawinmantaqa pukata uj law ñawinmantaqa yuraxta**”. (¡ Aay! el cóndor había lloradooooo dice, de un lado de su ojo rojo y del otro lado blanco).

Lingüísticamente la narradora hace énfasis al llanto que había llorado el cóndor "mucho" y "amargamente" al decir "waqasqaminnn" alargando la "n". Este llanto, según la visión mítica, tiene su propia connotación que origina los colores de los ojos del cóndor.

3.4.4. Retorno de la pastora. La madre oculta a su hija en un "wirkhi" (cántaro)

En este motivo, la madre de la pastora juega un papel importante. Cuando llega la hija a su casa, en todas las versiones este motivo se repite, se verifica que la madre por resguardar la vida de su hija hace todo el intento para que no sea descubierta y la oculta dentro del cántaro de barro. Pero, la astucia del cóndor puede más. Dice:

³ "piki" es un préstamo del castellano que quiere decir pequeño y ñuñu” en quechua: mama, seno o teta.

V.1. **"mamanqa uj wirkhin tiyan nin, chay ukhuman k'unpuykusqa, nin sipastaqa.** (su mamá tenía un cántaro, dice, hay adentro le había ocultado a la muchacha)

V.2. "Kunturqa imillax wasinman risqa, Chay piqa imillax mamanqa wirkhirman k'unpuykusqa a. **(el cóndor hasta su casa de la pastora había ido. En eso, la mamá de la "imilla" (muchacha) con ¡cántaro! le había volcado pues".**

V.3. "Esa chica está tapado con un p'uñu (cántaro)"

De los ejemplos, V.1,2, y el resto de las variantes (ver Anexo), informan que la muchacha fue introducida al "wirkhi" (cántaro) con propósitos de precautelar la vida de su hija. Excepcionalmente, en la V.3, se usa un término propio del quechua p'uñu" que quiere decir cántaro.

En el texto el "rol" de la madre empieza a figurar con ciertos elementos que la caracterizan como: sentimental, abnegada, cautelosa, precavida y responsable.

3.5. Quinta Secuencia: Venganza

1. Encuentro madre e hija.
2. El cóndor en venganza "mata" y "traga" al loro.
3. Resurrección de loro.
4. Cóndor victimador y muerte de la muchacha.
5. El cóndor se va llorando (de un ojo rojo y de otro blanco)
6. La madre abre su cántaro y encuentra a su hija... "huesos nomás".

En el idioma quechua "p'uñu", quiere decir cántaro, y en aymara "wirkhi". Ambos términos son usados en las narraciones.

En esta secuencia tenemos enunciados que hacen referencia a la doble **venganza** del cóndor. Él actúa en dos circunstancias diferentes: primero, por la traición del "loro", y segundo, por el abandono de la "pastora". En ambas circunstancias el cóndor sobrepone su carácter autoritario y victorioso ante los otros, tal como haría un personaje que fuese jefe de las aves, fuerte, superior tanto física como intelectualmente. En este caso su actitud de prevalencia es frente al loro y la pastora.

Esta secuencia se caracteriza por el cambio de espacio - tiempo y por la situación de los actores. Los hechos se desarrollan en un espacio local que es la "huerta" y su "**wasi**" (casa) de la pastora. El trayecto de búsqueda del "loro" y de la pastora, se realiza en el día.

3.5.1. Encuentro madre e hija

El loro, a través de su acción de rescatar a la pastora, "logra" la unión madre e hija. El encuentro y la dicha dura poco tiempo, porque el cóndor se entera de la huida asu debido tiempo. Citamos algunas versiones:

V.1. **"El Lorenzo se la había traído a su casa, al lado de su mamá (todo en silencio)"**

V.3. **"El Lorenzo ha hecho llegar donde su mamá a la Suma panqara"**

3.5.2. El cóndor en venganza "mata" y "traga" al loro

La acción del loro de rescatar a la pastora, provoca una disyunción entre el cóndor y el loro. El cóndor realiza su primera venganza: "mata" y "traga" al loro. Por ejemplo la V.3, dice: "El cóndor le ha ido a agarrar y le ha comido pues al loro". En otras variantes como la V.13, cuando el cóndor llegó a su nido, busca a

su mujer, al no encontrarla convoca a todos los pájaros, diciendo: "a todos los pájaros les voy a juntar, el que falte ese va ser el que ha bajado a mi mujer, le voy a matar, había dicho". Pero este motivo es también la causa de la propagación de la misma especie animal, pero, en miniatura, es decir, hay la configuración corpórea de otros animalitos, los "loritos".

3.5.3. Resurrección del loro

Luego de ser "tragado" el loro, en las siguientes variantes encontramos otra categoría mítica, que se refiere a la "resurrección" y "origen" del loro actual, de tamaño "pequeño" como hacen referencia los narradores, que "vuelve a salir del ano del cóndor" y en virtud a esta acción se da origen a la supervivencia de ese personaje, "por esa razón hoy en día son pequeñitos los loros, antes dice que eran grandes". Doña Vicenta de la comunidad de Merq'armaya, N. de Potosí, tiene un testimonio que le contó su abuelo:

V.3. **"El cóndor ha ido a buscar al Lorenzo...el cóndor ha ido agarrarle y le ha comido pues al loro. Por eso pues los loros son ahora chiquititos. Si no hubieran sido grandes *dice*, hubiera hablado todo *dice* pues. Más antes grandes *dice* que eran. Así *dice* mi abuelo".**

V. 6. **"Al Luli q'inti le había ido agarrar dice el cóndor, ¡uno nomás el cóndor le había comido! Dice, le había tragado, y de su trasero...¡phaaaarrrrr! diciendo se había vuelto a volar, dice. Bien resbalocito dice que es ¿no?, ese Luli q'inti (comenta). Después de eso, el picaflor se había volado".**

V.13. ¡Ahora le voy a matar al Lorenzo! Así también, cuando el Lorenzo estaba volando uno nomás le había desplumado... de esas sus plumas muuuchos Lorenzos habían salido — dice-. Por eso son de cuello verde esos pequeños pájaros, esos picaflores"

Las versiones citadas mantienen un paralelismo claro, acerca de cómo el cóndor elimina al loro en venganza, y cómo nuevamente resucitan los loros que actualmente conocemos. Las versiones: 1,2,7,8,9,10 y 11, no expresan esta acción, lo cual significa que hay supresión, pero, no cambia en sustancia la figura del relato "kuntur sipaswan". Por otra parte, la V. 4, a diferencia de las demás, donde relata un señor de Merq'armaya, sincretiza y asemeja este hecho con la "resurrección de Jesucristo" de la religión católica. Textualmente dice:

V.4. "El cóndor había comido al loro. El loro de su estee... cuando sale del baño, puro baño había ido andel cóndor: Vos cóndor cojudo me has comido, ahora igual nomás hey resucitado como Jesucristo".

3.5.4. Cóndor victimador: muerte de la muchacha

El cóndor realiza su segunda "venganza" por la circunstancia de abandono. Se dirige al hogar de la muchacha. En esta misión en la V.1, el cóndor "convoca a todas las aves rapaces", quienes se convierten en ayudantes o acompañantes. Pero, en la mayoría de las versiones es únicamente el cóndor el que cumple su acción de "victimador". Él ingresa por el techo de la casa posesionándose sobre el cántaro donde estaba oculta la pastora, exactamente en ese lugar "había bailado". Veamos las V. 1, 5, 7 y 12. Textualmente dice:

V.1. "Yaa carajo, vamos a ir avisar y juntar a nuestros compañeros y todos juntos vamos a ir a su casa. Y el cóndor así de llegar sobre el cántaro se estaba revolcando dando vueltas. Estaba bailando diciendo: ¡ahorca que ahorca! ¡masca que masca!

Así entero se habían ido"

"Sipi ki sipi", "p'ata ki p'ata". (¡ahorca que ahorca!, ¡masca que masca!)

V.5. "El cóndor sobre el cántaro se habría largado..¡mata que mata! ¡masca que masca! Sigue rondando".

V.7. "Chaymantaqa kunduri ririsqa nin wasi patata muyuririsqa nin. ¡sipi ki sipi! ¡p'ata ki p'ata!Nispa. Chay tukuytawan ripusqa nin a.

(Después de eso el cóndor había ido a rondar por encima de la casa.

Había dado vueltas dice; ¡ahorca que ahorca! ¡masca que masca!

Diciendo)

V.12. "El cóndor decía ¡ahorca que ahorca! ¡masca que masca! Se había entrado por encima de la casa"

3.5.5. El cóndor "se va llorando"

El cóndor tras haber logrado su cometido se marcha, parece de manera "muy conforme" o satisfecho de saber que él es el que ordena y, por tanto, que nadie puede desacatar su decisión, tal como se ve en las versiones siguientes:

V.1. dice: "así entero se habían ido".

V.3. "¡ya estoy conforme! Le ha dicho el cóndor".

V.4. "cuando... sebia ido el cóndor".

V.6. "después de llorar se había ido dice el cóndor".

V.7. "después de tanto bailar, de rabia se había ido el cóndor".

V.8. "después de eso se había perdido, dice el cóndor".

V.12, "y el cóndor se había ido dice".

Las versiones: 2,5,9 y 13, no explican cómo se fue el cóndor, pero, está implícito su alejamiento. Se nota que este segundo llanto del cóndor no es tan conmovedor como cuando se entera de la huida de su mujer, donde llora muchísimo "rojo o sangre de un ojo y blanco del otro", desde entonces estos colores se quedaron en los ojos del cóndor.

3.5.6. La madre abre su cántaro y encuentra a su hija "huesos nomás"

Este motivo, es el más crucial, corresponde a un final trágico. La madre abre su cántaro y con gran sorpresa encuentra a su hija **"huesos nomás"**. Es aquí donde se da el clímax del relato, como estructura propia del cuento oral. Veamos algunas versiones:

V.1. **"Ripuxtinga maman qhawaykumusqa nin a. ¡tullulla! Nin a ¡wañusqa!**

Nin ari". (Después se había ido dice. Luego su mamá había ido a destapar su cántaro, dice pues, ¡huesos nomás! Había encontrado ¡muerta! Dice)

V.2."Entonces el cóndor le había matado, le había comido a la muchacha, dice pues"

V.3. "Mi wawa que salga ahora, mi hija — diciendo- lo ha destapado, ¡huesos nomás! ¡calavera nomás ya está!"

V.4. "A más rato cuando sebia ido el cóndor, lebian destapado, ¡hueso, esqueleto nomás! disque le han destapado"

V.7. **"Después que se ha ido el cóndor, la mamá había ido a ver a su hija, pues ¡huesos nomás! estaba - dice pues - ¡muerta! dice, sí, ja, ja"**

Para la madre de la pastora, el baile del cóndor sobre el cántaro, es una danza insospechada. Ella, al parecer no piensa que ésta danza constituye una "trampa" "manipulada". El texto así lo describe. La madre se da cuenta del engaño después de la acción, cuando ve a su hija **"huesos nomás"**.

3.6. Secuencia de Superposición al relato "Kuntur Sipaswan"

El hijo del cóndor

1. Pikiñuñu, el hijo del cóndor.
2. Mama de la vaca.
3. Crece con fuerza extraordinaria.
4. Tiene mujer.
5. Se autoelimina.

Esta secuencia con sus respectivos enunciados es una superposición en esta práctica textual, que corresponde al narrador oral, Nabor Callisaya, de 17 años de edad, de Meq'armaya (N. P.). Como se puede visualizar en el cuadro N° 2, es la narración de todo un ciclo vital del hijo del cóndor: nacimiento, crecimiento, reproducción y muerte. (Infancia, niñez, adolescencia, juventud y adultez).

3.6.1. "Pikiñuñu" el hijo de cóndor

Después que el cóndor mata a la pastora y se va, queda "pikiñuñu" el hijo del cóndor. Aquí empieza la primera acción de "Pikiñuñu". Éste es mensajero que comunica a su abuela, como **"testigo presencial" sobre la muerte de su madre:**

"abuelay, a mi mamá ¡mata que mata! ¡masca que masca!, diciendo nomás se lo ha mascado. Entonces ese chiquito le había avisado"

3.6.2. "Mama" de la vaca

"Pikiñuñu" es descrito como niño pequeño, entonces necesitaba alimentarse para crecer como dice el narrador: **"el chiquito había crecido mamando de la vaca"**.

3.6.3. Crece con fuerza extraordinaria

Dice el narrador que el muchacho crecía con fuerza extraordinaria, porque cuando iba a pastear a las ovejas **"le había tirado con piedra, dice, les había quebrado"**. Entonces, como el niño vivía con su abuela, ella se deslinda de su responsabilidad, entregando al niño a un "caballero sin hijos". El apoderado, conocedor de su fuerza y de su crecimiento, también le invitó a irse de la casa: **"anda a buscar tu vida, le había dicho"**. Así, pasó a otro patrón donde cuidaba vacas. En cierta ocasión el león se había comido a sus vacas y él **"al león le había agarrado destrozándole, con fuerza dice que era"**

3.6.4. Tiene mujer

El hijo del cóndor estaba en la etapa de la juventud cuando **"así se había hecho de mujer el muchacho ja, ja, ja, con muchos animales, con muchos caballos dice"**, pues su patrón estaba furioso por la pérdida de sus animales y tomó la actitud de eliminarlo, **"después de eso a la cancha de las mulas le había tirado, ni esos habían podido con él"**.

3.6.5. Se autoelimina

Como quiera que el patrón quería tomar venganza con el muchacho, hizo todo lo posible por matarlo. El muchacho siempre salía airoso. Finalmente, cansado se dio a la bebida y se murió. Este último enunciado tiene también un final trágico, pero muy "aclimatado" como dice J. M. Arguedas.

Esta secuencia superpuesta es toda una historia **"del hijo del cóndor"** que se asemeja más **"al hijo del oso"** del relato "jukumari" (del oso), porque se ve un ciclo de vida y la fuerza extraordinaria en ambos personajes de las dos historias.

3.7. Paralelismo con otras versiones orales y escritas

Tal como se ha señalado, hay varios escritores, estudiosos e investigadores que lograron registrar el relato "Kuntur sipaswan": unas tienen forma similar; en otras tienen elementos foráneos; y en algunas versiones cuentan con elementos que podrían ser documentos creíbles. Los últimos fueron rescatados por los años 70 después de la colonia, que se perpetuaron mediante el mecanismo de la escritura reelaborada. Mencionamos las siguientes versiones comparadas (V.C.) que tienen motivos diferentes a las trece versiones descritas:

V.C.1. **"Aquel Chiru Chiru había avisado de cómo el cóndor habíase llevado a la imilla. De esta manera, el Chiru Chiru había llevado a la mamá hasta la roca del cóndor, con piolas y látigos, para librar a la imilla"** (Agulló: 1980,162)

En ésta versión recopilada por Federico Agulló, (traducidas del quechua al castellano) que le contó Juan Rodríguez en la comunidad Villamani, Prov. Linares

en el Norte de Potosí, refiere que el salvador de la pastora, es el "Chiru — Chiru" (pájaro grande de color amarillo) y no el loro.

V.C.2. **"No tengas miedo hija — dice el cóndor- yo sé toda comida. Cualquier cosa te voy a traer para que comas...Entonces ya se había salido el wawito...no había sido un wawito,¡cóndor! Cóndor nomás con sus alas, con sus alitas había sacado aquella imilla.**

Allí el papá y la mamá habían estado ansiosos y tristes - ¿por qué no llega? ¡Seguro que el cóndor ha ensuciado la virginidad de nuestra hija!" (Aguiló: 1980, 164)

En este motivo el hijo de la pastora era, "un cóndor con sus alitas"; además, la pastora contaba con padre y madre.

La versión de don Sebastián Mercado de Paruru — Cuzco, presenta el siguiente argumento:

V.C.3. "1. El cóndor rapta a la muchacha. Para esto se disfraza de joven, vestido de negro. Comienza proponiéndole jugar q'epi-q'epichapi (Cargándose). Primero lo carga la cholita y luego el mozo a ella; 2. En el momento de cargarla se eleva a unos roquedales donde tiene su guarida; 3. Su hijo es un cóndor pequeño; 5^a. Una vez que la mujer ha bajado al río a lavar el aka-wara (pañal de excremento) de su hijo, un picaflor le ve y va a dar la noticia a los padres de la cautiva. La rana, para proteger la huida, golpea, como lavando, en las piedras del río. Quiere hacer consentir al cóndor que su prisionera sigue allí; 7b. Los familiares hacen la trampa con agua hervida, en una botija. Invitan al cóndor a tomar asiento. El animal cae a la botija, rebulle (pharaq...pharaq) y muere" (Morote:1988,193).

Como se podrá observar en esta versión peruana, el actor principal "muere" cae en la "trampa de los familiares de la cholita", además del solidario "picaflor", aparece otro "ayudante", la "rana" que protege la huida de la prisionera. También ingresa un familiar, "el padre".

En realidad, esta muerte del cóndor se asemeja más a un final desdichado de otro personaje, "el zorro", en otra historia, por tanto, este motivo se observa más como una contraposición. Pues, en general en ninguna de las versiones el cóndor muere, casi siempre es el ganador y vengativo.

En la versión de J. Lara (1987, 375 — 378), vemos algunas situaciones y hechos; el cóndor, utiliza el "tupu" (un prendedor ó gancho), supuestamente clavada en su espalda. Es un medio "muy bien calculado" para raptar a la pastora.

V.C.4^a. " **El cóndor - ¡Ay!..- quejóse de pronto- .**

Se me clavó el tupu entre las costillas. Acércate y arráncamelos. La pastora fue a arrancerle el tupu; pero apareció tendida de bruces sobre la espalda de un enorme cóndor"

Otro aspecto, es la existencia del padre de la pastora, este elemento se puede interpretar basándonos en la fuente de J. Lara, donde no menciona la existencia de este personaje:

V.C.4b. "**la madre ignoraba la suerte de la hija, vivía acongojada y lloraba sin consuelo"**

El texto en tiempo pretérito y singular "vivía" se refiere a una sola persona, no menciona a su pareja o la existencia del padre. Asimismo, en torno a la existencia del hijo o hijos del cóndor se corrobora en esta versión. Es fundamental

este aspecto, para afirmar que el relato oral en algunas versiones tiene cambios en las acciones y personajes. Tal como dice la cita:

V.C.4c."Puesto que era la hembra del cóndor, comenzó a poner huevos y a su tiempo se puso a incubarlos"

En otra versión del mismo relato *reelaborado*, que fuera recopilado por Antonio Paredes Candia (1973,155 — 156) en Quillacollo Dpto. de Cochabamba en: *Cuentos Populares Boliviano*, existe una incongruencia y sincretismo religioso seriamente marcado. En esta versión quién salvó a la pastora fue la "virgen" y no el "loro". Veamos:

V.C.5a."Cuando estaba sola se le apareció la virgen del Rosario y le dijo:- amarra con esta pita tu cintura. Hecho esto la virgen tiró de la pita y la pastorita salió de la cueva. - Vuelve a tu casa sin mirar atrás — ordenó la virgen y desapareció"

En torno a la "Venganza del Cóndor", tal como denomina Antonio Paredes, se supone que el cóndor tenía conocimiento del lugar donde estaba oculta la pastora:

V.C.5b. El **"Cóndor presumió donde la ocultaba, saltó sobre el wirqui y comenzó a bailar cantando: sinkja que sinkja sipi que sipi. (Desgarra que desgarra. Ahoga que ahoga. Bailó largo rato, repitiendo lo mismo. Después alzó el vuelo.**

Enseguida la madre destapó el wirqui y encontró debajo de él sólo los huesos desgarrados de su hija"

En otra versión de M. R. Paredes (1977, 92 – 96), que recopiló, en relación con la "venganza del cóndor", refiere sobre el origen de nuevos loritos, que desde entonces son pequeños:

V.C.6."El **cóndor, rápido lo coge y sin darle tiempo lo engulle en sus anchas fauces. (...) Con gran sorpresa de él fue saliendo de su ano, lindos y pequeños loritos, que correspondía a cada pedazo que comía. Este es el origen de donde proviene esos atrayentes animalitos, dicen los indios"**

3.8. Secuencia de supresión o ¿agregado? al relato "Kuntur Sipaswan"

Aparición de "Thaparakus" (mariposas negras)

- 1.Las lágrimas del cóndor se han convertido en "thaparakus".
- 2.Desde entonces en el cuarto de la pastora aparecen "Thaparakus".
- 3.Los thaparakus son como "señal de duelo".

En las versiones escritas por Jesús Lara y M. R. Paredes, vemos una secuencia importante. La transformación que este relato habría sufrido, en el tiempo y espacio, con certeza no se podría afirmar si es un agregado, una superposición o una verdadera supresión. De ser una supresión, se tendría que insertar al relato como sexta secuencia. Pero, no se pudo evidenciar en otras versiones que pertenecen a tiempos más antiguos que las de J. Lara y M. Paredes. Sin embargo, la existencia de los "thaparakus", remontándonos al pasado prehispánico andino tiene una base real y a partir de ello actualmente se los conoce como mariposas negras y de "mal agüero".

Así, en esta secuencia la narración se vuelve muy trascendente con el enunciado de la "aparición" de un personaje "thaparaku" en el cuarto de la pastora "muerta", "desgarrada", "masticada" por el cóndor. Dice el texto de J. Lara:

"El cóndor lloró amargamente mucho tiempo y sus lágrimas convertidas en sombríos *thaparakus*, iban a rondar la morada de la pastora y como festones de duelo aparecían prendidos en las paredes de la habitación donde ella dormía"

Del mismo modo M. R. Paredes dice:

"Desconsolado el cóndor, voló a su montaña, tiñó sus plumas relucientes de negro, en señal de duelo, lloró inconsolable de su amada pastorcita y sus lágrimas se convirtieron en negras mariposas que volaron al interior del hogar de su amada"

Las versiones orales en esta secuencia demuestran que cuando le abandona su mujer y en el final trágico de la pastora el cóndor se va llorando; de estas lágrimas se quedan las marcas en sus ojos; **"un lado rojo y el otro negro"**. A este final, las versiones escritas señalan un aspecto también trascendente; que las lágrimas del cóndor son las causantes para la **"aparición de los thaparakus"**. Este aspecto de la configuración corpórea de otro personaje se verá más adelante.

Conclusiones:

El final del relato, tiene dos secuencias que llaman la atención; una denominada **superpuesta**, "El hijo del cóndor", corresponde a la versión oral N° 5; y la otra, **supresión o agregado**, es la "Aparición de "thaparakus" en las versiones

escritas reelaboradas por J. Lara y M. Paredes. La primera, se puede interpretar como una superposición porque refiere a una historia completa. La segunda, queda en la posibilidad de ser una secuencia suprimida en las trece versiones orales y las otras paralelas. Las versiones escritas concurren también al fortalecimiento de estas mismas conclusiones. Las que se alejan de ellas es posible que suministren materiales agregados por la fantasía de los escritores.

La variedad de versiones, señaladas en este trabajo, no representan seguramente sino una porción muy reducida de las que es posible hallar dos fuentes: las tradiciones orales y los textos escritos. En cuanto a las primeras, el número es crecido e indican una ruta de investigación que apenas se ha logrado señalar. En lo que corresponde a los textos escritos, ellos, las más de las veces reelaboran la narrativa de fuentes orales, incrustando en algunos casos notas religiosas como la "**Virgen del Rosario**" de don A. Paredes, y otras mantienen su originalidad, que es un mecanismo para mantener en vigencia los relatos orales.

Entonces, el esquema de secuencias y sus respectivos motivos nos llevan a señalar, la forma, tipo o modelo de narración más general de presentarse el relato "Kuntur sipaswan" en las trece versiones de Nor Chichas y Norte de Potosí.

Así, en la descripción comparativa del relato "Kuntur sipaswan" en el tiempo y espacio es referido a un "antes". La atención dedicada al tema del rapto de la pastora por el cóndor, es definida como **unión** y **desunión del cóndor antropomorfizado** frente a sus oponentes: pastora, madre y loro, con sus atributos correspondientes. Primero, el cóndor humanizado cautiva y rapta a la pastora; luego, vuelve a su estado normal de cóndor rapaz, con atributos de ser

"buen" marido que alimenta de carne cruda a su pareja; además de ser vengativo y victimador. En cambio sus oponentes presentan rasgos sencillos: la pastora, es ingenua, joven cautivadora; y la madre, sentimental y abnegada, es decir, actúan en su ser natural; el loro es otro personaje extraordinario al igual que el cóndor. Tiene dos actitudes: una mala y otra buena.

En toda esta trama se llegó a comprender el final trágico de este relato, pero, se dejó de explicar, un aspecto, el que se refiere a la conducta y actitud de los personajes. La descripción, por tanto nos permite identificar temas, roles, actitudes, conductas, etc., para su respectivo análisis en un contexto etnográfico buscando huellas en la narrativa mítica andina.

Finalmente, llama la atención la figura iconográfica de este relato, hallado en una de sus versiones escritas (Cuentos Andinos INEL — Original en Lengua Aymara — edb), donde el cóndor "es visto" como una especie de protector de la pastora, y al mismo tiempo como "**asaltante**" con las alas abiertas listo para emprender el "**vuelo**".

4. Análisis del Relato

Kuntur Sipaswan

En el relato "Kuntur Sipaswan", la relación parecer / ser respecto del extraño, organiza el sentido del enfrentamiento principal: extraño / pastora, junto a su madre y al loro. Luego, el "rol" de los oponentes del cóndor: la pastora, la madre y el loro como "víctimas", sin lugar a dudas, son los temas que se mantienen estables en el relato base o tipo de narración.

Ser	Parecer
Animal	Humano
Cóndor	Joven
Madre	¿Padre?
Loro	Loritos
Pastora	Ingenua-Víctima
Vida	Muerte
Cóndor	Raptor, vengativo

Los conjuntos figurativos están estructurados lógicamente en los diferentes motivos que integran el cuerpo del relato "kuntur sipaswan". De esta manera se va repitiendo todos los sentidos del relato en cuestión "unaymantapacha kunanman" (desde hace tiempo y hasta ahora).

Tal como se dijo en la conclusión de la descripción, se llegó a comprender el final trágico del relato "kuntur sipaswan", pero, no así el origen o razón de las actitudes y conductas de los personajes. En particular, del cóndor, con características extraordinarias. Este aspecto tanto del cóndor como de los otros personajes se analiza, en esta parte, al interior del sistema de la narrativa oral. Se busca las huellas en el pasado mítico, en el ritual y en las creencias que ayudan a establecer el enraizamiento (Morote: 1988) mediante la comparación y asociación de personajes y acciones.

Interesa analizar el "aspecto humano" y el "aspecto animal" del personaje principal: ¿Por qué el joven se convierte en cóndor o viceversa? ¿Qué papel juega o desempeña frente a otros personajes en la tradición oral andina? ¿Qué relación hay con otros personajes? ¿Por qué esa actitud y conducta de los personajes? ¿Qué nos advierte el cuento sobre la apariencia?. Éstas y otras interrogantes serán respondidas en el contexto de la tradición oral andina. Y en este afán, se intenta ver la prolongación de los sentidos del relato y los rasgos característicos de los personajes. Éstos tienen íntima relación con temas comunes de la narrativa mítica andina y anuncian un tipo de relación de origen difícil de pasar desapercibida.

4.1. Análisis de las nociones de tiempo y espacio del relato

Primeramente, el relato en cuestión, nos transporta a un "unay" (antes), a un "unaypachaman" (tiempo anterior al "antes"), este último es propio de la temporalidad mítica. En la cosmología andina se llama "**pacha**" (Montes:1984, 39 — 41) a la interrelación de tiempo - espacio y totalidad. Así, " pacha" denota "la

totalidad e integridad de una cosa y la probabilidad de que algo ocurra". La cosmovisión precolombina ha distinguido tres dimensiones míticas: el **"hanaq pacha"** (o el mundo de arriba), donde habitan el sol, la luna, las estrellas y el rayo; **"kay pacha"** (el mundo de aquí), donde se desenvuelve la vida humana, animal y vegetal; y **"ukhu pacha"** (el mundo de abajo), que es el subsuelo poblado por los supaya, el terremoto y el "amaru" (serpiente).

En su acepción temporal, **"pacha"** quiere decir: "tiempo", "época de", "tiempo de"; Así al principio del mundo se le llama **"callarani pacha"**; al tiempo antiguo, **"unay pacha"**; al fin del mundo, **"pachacutusi"**; al tiempo de guerra, **"aucapacha"**, etc. Con esta noción, el espacio temporal en los cuentos andinos está relacionado con la dialéctica de "espacio absoluto" al "espacio limitado", así dice Federico Aguiló (1980, 109 — 115). Esta dialéctica tiene relación con el "tiempo ideal" que corresponde a la era mítica e Inkaica (prehispánica). Aquí el relato en particular, "kuntur sipaswan", tiene un origen mítico, cuyos protagonistas son seres animados y extraordinarios. El relato presenta un espacio absoluto, primordial, ilimitado y una evolución sencilla, con bastante libertad donde se excluye la existencia en el modo actual de concebirla. Corresponde al "unay pacha" (tiempo antiguo).

En segundo lugar, se tiene el "tiempo real" (Colonial y actual). Aquí las versiones del relato "Kuntur sipaswan" presentan un leve sincretismo cultural de carácter colonial, revestido y adornado por la imaginación autóctona aymaro — quechua donde el espacio es "limitado" al área geográfica rural, marginada, lo cual

genera en el habitante del lugar rasgos de agresividad en cuanto defiende sus espacios limitados.

El espacio y el tiempo son especialmente propios del cuento oral andino, y da cuenta que el espacio mítico es ancho y propio. El tiempo del cuento remite a un **"unay pacha"** (a un tiempo de antes), así el narrador cuenta "dice que había antes", y automáticamente remite a un contexto etnohistórico y espacial, de antes o después de la colonia.

En tercer lugar, el relato "kuntur sipaswan", al interior tiene su propio tiempo y espacio, de acuerdo a los cambios y transformaciones de las acciones, tal como se puede visualizar en el recuadro:

Tiempo	"Unay" (antes)	Amanecer	Atardecer	Día
Espacio	"Maypi" (dónde)	Arriba/ montes, cordillera. Morada, nido Desolado, deshabitado.	Abajo/ valles Habitado	Campo de pastoreo

De este modo, basado en la oposición, antes y después de la "transformación", se destacan los aspectos figurativos correspondientes a la aparición del extraño y a la desaparición misteriosa, paralela a la intervención del

tiempo y espacio en el proceso de la acción que se da en el día, en los espacios de arriba y abajo.

Antes de la transformación: el extraño aparece, joven, simpático, elegante y cautivador. En un espacio: bajo — campo.

Después de la transformación: el cóndor es descubierto en su animalidad con otras características diferentes: raptor, engañoso, agresivo y victimador. En un espacio: Alto — cerro o monte.

Tiempo	Identidad	Cultura	Espacio
Antes	Parecer	Joven, simpático, elegante y cautivador, cambiante y moderno.	Bajo — campo
Después	Ser	Cóndor en su animalidad natural y tradicional, raptor, engañoso, agresivo y victimador.	Alto — cerro o monte

Estas dos acciones se realizan durante el día, donde el espacio cosmológico se convierte en ayudante para la realización de las acciones: campo de pastoreo, desolado y deshabitado. La protagonista del rapto es una "pastorita" que va al campo en el día, no hay nada en el relato que mencione la noche. Ese mismo reflejo de las costumbres campesinas se nota en varias versiones del

relato, cuando el cóndor se vale del ardid de "jugar a carga, carga", para llevársela a su nido.

4.2. Enraizamiento del relato "Kuntur sipaswan"

El tiempo "unayman" (antes) nos transporta al origen del relato "kuntur sipaswan", y a buscar las acciones características de los personajes, que están centrados en el relato mítico fundacional "Una Tradición sobre Cuniraya Huiracocha", traducción de G. Taylor. Este mito de Huarochirí relata sobre un Dios Cuniraya Huiracocha, que era invocado en las tareas más difíciles e importantes. Caminaba vestido de mendigo, incluso engañando. Cuando fue en busca de su amada: "cada vez que se encontraba con alguien que le diera buenas noticias, le establecía un porvenir dichoso y seguía su camino. Pero si alguien le daba malas noticias, lleno de odio le maldecía" (Taylor:1987, 67) en el siguiente orden: el cóndor (poderoso astuto, hábil), la zorrina (apestosa), el puma (querido, bailarín) el zorro (odiado, malvado y desgraciado), el alcón (con suerte, come picaflores) y el loro (gritón y sufrido). Estos rasgos personales tienen características favorables: el poder, la astucia, la habilidad y otras desfavorables: la desgracia, el odio de sus semejantes, etc. Desde entonces la actitud o conducta de estos animales, es tal cual la había establecido desde los albores mítico andino "Cuniraya Huiracocha". Estos rasgos de conducta se reflejan claramente en los relatos actuales con los personajes mencionados.,

Llama la atención este drama "fundacional" por su carácter casi invariable y por algunos leves cambios de personajes, acciones y funciones, que tienen

correspondencia con los relatos actuales pertenecientes a distintas épocas y regiones del ande.

A partir de estas referencias, el relato "kuntur sipaswan", al parecer, va transitando desde "antes", hasta nuestros días. Todo hace pensar en esta posibilidad, pues sus rasgos y conductas se asemejan bastante a los personajes antiguos y a las conductas establecidas por el "huaca" Cuniraya.

4.2.1. Cuniraya Huiracocha y el kuntur

Cuniraya Huiracocha, es "huaca" fundamental del panteón andino, hace su aparición en el relato mencionado, como un personaje "extraño", vestido de harapos, que cumple funciones de ser un dios creador del mundo, de los astros, de los hombres, plantas y animales. Tenía la atribución de poder y mando sobre todas las cosas, el que crea la primera humanidad, incluso posee la característica de un ser "maligno". Tal como dice en la crónica de Guamán Poma:

¿Hanaq pacha pichu? ¿ukhu pachapichu? Una invocación análoga es la que se pronunciaba durante la fiesta de Citua: ¡o Hacedor! Que estás en los fines del mundo sin yqual, que diste ser valor a los ombres y digiste sea este ombre y las mujeres sea esta mujer: diciendo esto los hicieste a los formaste y diste ser". (Dios Wiracocha, fundamental y presente, ¿dónde estás? ¿en la tierra superior? ¿en los lugares profundos? ¿o en esta tierra cercana y fundamental? Creador del hombre, que lo configuraste de la tierra, que hiciste este mundo y todo lo que existe. (1993, 226)

Así, el espacio mítico andino registra a dioses que dominan los tres espacios de arriba, abajo y la tierra donde habitan los hombres y animales. Es este espacio donde esconden su verdadera identidad, su condición de poderosos y malignos. Este aspecto también está en el relato "kuntur sipaswan", porque el cóndor, también representa a los tres espacios.

El "huaca" Cuniraya, dios de la tradición andina, va y viene por las comunidades "disfrazado" de mendigo, cuyo propósito, primeramente, no es cautivar como galán, al contrario, él realiza sus hazañas mediante actitudes extraordinarias de producir algo **bueno**, como el de **crear** y también de realizar lo **malo**, como en la acción de **engañar**. La traducción de Taylor dice:

Dicen que en los tiempos muy antiguos, Cuniraya Huiracocha, convertido en un hombre muy pobre, andaba paseando con su capa y su cusma hecha harapos. Sin reconocerlo, algunos hombres lo trataban de mendigo piojoso. (1987, 53)

Cuniraya Huiracocha, primero "transformado" en mendigo y luego en "animal" *ave, pájaro*, es el que "engaña" a Cahuillaca y logra la **unión** al engendrar un hijo. A tiempo de ser descubierto se "transforma" en su estado normal de ser un dios o "huaca" con ropa elegante. Tras esta transformación busca a la mujer engañada, y no la encuentra, esto hace que termine en tragedia y se produzca la **desunión** o ruptura de pareja.

Como se puede observar, el cóndor se asemeja a Cuniraya, pues al igual que éste, es un ser sobrenatural, que se transforma en un ser humano, con características extraordinarias. En lo físico: "elegante", "lindo", vestido con traje negro y camisa blanca. En lo anímico: es un extraño "enamorado", "cautivador" y al mismo tiempo interactúa su polo opuesto de ser "agresivo", "astuto", "engañoso" "raptor" de la pastora. Luego vuelve a su ser natural — animal.

La apariencia de estos personajes, hace que quieran acceder a otra condición: el cóndor a lo humano y Cuniraya a ser mendigo y animal (ave). Y en esta condición continuar con su jerarquía, ser poderosos y jefes. Esta pérdida o

cambio de identidad facilita el logro de sus objetivos, al principio, pero al mismo tiempo, no lo facilita porque de algún modo tienen un final sellado de ruptura, fracaso y venganza, y continúan su rumbo.

Entonces, estas historias nos remiten a una sociedad cuyos sujetos como el cóndor y Cuniraya, mantienen el deseo de conservar su status de poderosos y de superación en una comunidad. Esos personajes tienen conocimiento de todo el ámbito espacial arriba y abajo y de su misma especie; también en sus actitudes frente a su pareja; o finalmente frente a la suegra o madre de la muchacha y de sus oponentes.

En concreto, saben de su identidad; saben qué les puede perjudicar, qué les puede ayudar. Por eso son preventivos en sus atributos negativos: el cóndor para raptar; Cuniraya para embarazar.

Así el cóndor tiene capacidad de reflexionar, y actúa racionalmente frente a sus oponentes, por ejemplo en otras historias cuando se enfrenta a otros animales (el zorro, el burro, etc.) siempre es el triunfador, el que gana las competencias, etc. En cambio en el relato "kuntur sipaswan" introduce una diferencia fundamental entre dos actitudes: seducción y venganza. Tiene doble actitud antagónica frente a sus oponentes, esto de acuerdo a sus virtudes, y a los rasgos adquiridos desde tiempos remotos.

Entonces, esta apariencia del cóndor, primero, representa un atentado contra la naturaleza de ser lo que no es; luego, contra el orden establecido o de moral en una comunidad. Por lo tanto, al parecer, este relato sugiere que la identidad debe ser conservada como en las sociedades andinas, tal como muchos

se mantienen a lo largo de la historia andina, como los "mallkus" y "kuracas", donde el sistema de la identidad y la moral era y es rígida, para pertenecer a una comunidad y cumplir las funciones específicas como en el Tawantinsuyu.

4.22. Rol del Cóndor "raptor"

En el "engaño" para "robar" a la pastora, utiliza cualquier pretexto, este detalle está claro en todas las versiones, no hay supresión de este motivo. Entonces, surge la interrogante; ¿Por qué la actitud y conducta del cóndor? ¿Por qué hay violencia hacia la mujer en este relato? ¿Por qué la mujer acepta ese rol de pareja? ¿Será que este relato representa un aspecto cultural para los habitantes en la comunidad andina? El análisis de este personaje y las acciones como el "rapto", tienen su origen en un contexto de la tradición oral.

En la *Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru* de Joan De Santa Cruz Pachacuti Yamqui, en el *Estudio Etnohistórico y Lingüístico* que le dedicara P. Duviols, relacionado al engañador o "**trickster**" dice:

Este Huiracocha, como Cuniraya Viracocha en la relación quechua de Huarochirí, tiene características de trickster. Recorre la tierra desde el titicaca hasta el norte — como Viracocha en varios documentos bien conocidos — y así parece atestiguar una creencia antigua del dios sol que surge del lago Titicaca y de noche va a hundirse en la costa central en Pachacámac. (...) Los nombres quechua de Viracocha, de 1973 — escribía: "desde luego, el concepto de habilidad, de astucia, está también presente en **yacha** — (cf: la expresión "éste sabe mucho") y por consiguiente hay algo de los atributos del **trickster** en cada divinidad de etnia, tanto en el caso de Viracocha como en el del "engañador" Cuniraya Viracocha. (Duviols: 1993, 202)

En el caso que nos ocupa, los roles que cumple el cóndor tiene varios de los atributos del "trickster", "huaca", que marcan una constante entre las oposiciones de diferentes categorías: la oposición de naturaleza / cultura, cuya mediación es lograda por la "danza" "**sipi ki sipi, p'ata ki p'ata**"; la tríada de

género: animal/ humano, mediatizado por el *disfraz humano*. Y por último la oposición: Cóndor / extraño y su mediador el *baile — danza*. En relación a los alimentos carroña (crudo) carne (cocido) está lo herbívoro (picaflor, loro). Entre el saber divino y la ingenuidad humana está el conocimiento del cóndor, de cómo hacer las cosas por ejemplo para "raptar".

El cóndor se asemeja con *el trickster (trampero, astuto, hábil, engañador)*. Este personaje controvertido, representa y actúa según la configuración de rasgos de conducta y roles asignados por el "huaca" Cuniraya.

El fragmento original del Tratado de Ávila está en la traducción de Taylor.

Palabras dirigidas por Cuniraya al cóndor en el Tratado de Ávila: tú vivirás siempre, y yo te doy facultad y poder q(ue) puedas andar a tu alvedrío y gusto / por todas p(ar)tes, correr las punas a travessar los valles es/cudrinar la quebradas, anidar donde no seas inquietad/tado, si alguien te mata, el también morirá a su vez. (1987, 63)

El cóndor tiene facultades de ser "poderoso", semejante al dios Cuniraya. Actúa con esas dotes en el relato "kuntur sipaswan". Paralelamente al relato fundacional este personaje hace su "aparición" como un personaje "extraño" antropomorfizado, con ropa elegante para engañar y raptar a la pastora. El cóndor es abandonado o rechazado por su pareja con ayuda del loro. En "venganza" el cóndor "mata" al loro y la pastora

4.2.3. El rol de género: hombre/ mujer relacionado al relato "kuntur sipaswan"

El posicionamiento del rol de la mujer en la estructura del relato es el punto de referencia para este análisis. Así, la mención de la mujer en el sentido de "con la muchacha" ya denota una relación respecto al cóndor, una mención a la pareja.

Pero, fundamentalmente el problema de pareja se evidencia desde el momento en que se configuran las diferencias marcadas entre la muchacha "humano" y el cóndor "animal". Estos elementos exacerban una relación imposible de ser igualada. Por ejemplo, una parte come carne cruda, la otra no. En este contexto, el problema heterogéneo es infranqueable, es decir, culturalmente inconmovible.

Sin embargo, la madre y la muchacha, como símbolos de maternidad, luchan por romper este cerco, al precio de sus vidas. ¿Culturalmente qué significa esto? ¿Qué significado cultural tiene la posibilidad de un relato que establezca cierto tipo de desigualdad entre el cóndor y la muchacha?

Reconociendo ésta y otras limitaciones se enfatiza entonces el concepto de pareja, como la categoría que permite entender la construcción social de la identidad masculina y femenina y la relación que se establece entre ambos géneros.

En este sentido, "Kuntur sipaswan" está reflejando la problemática social del "rapto", "el concubinato", "el cautiverio", en los pueblos andinos. Esto se explica en su contexto más antiguo, como en la época primordial donde "todo era posible, totalmente natural". Aún la posibilidad de hablar con los animales y darles incluso sus nombres y determinar sus actitudes como representaciones humanas. Entonces, se ve en el relato en estudio personajes míticos que se constituyen en elementos simbólicos de la tradición andina.

También está presente otro tópico, aunque no se manifiesta en su totalidad; insinúa otras connotaciones que se oponen unas a otras. Las mismas están inscritas en el contexto de la relación con las etapas cíclicas del desarrollo

humano del hombre y la mujer, y de sus propios valores, incluyendo otras costumbres manifiestas en el texto, como la de su alimentación (carne cruda / cocida).

Los personajes ya identificados, hasta aquí, están expresados por elementos del discurso cuyo valor es analizado en las figuras representadas por los "jóvenes" del área rural. El "matrimonio" o "emparejamiento" es parte de un proceso de actualización o de las "iniciaciones" como dice Mircea Eliade (1985). Estas informaciones "textuales del relato" permiten configurar la relación de juventud, adolescencia, con la institución social de la comunidad y la valoración que se da a esta etapa de la vida.

También se constata la relación heterogénea de pareja y de condición social diferente (hombre / mujer), donde la pastora asume su rol de pareja, pero al mismo tiempo se rebela, o rechaza. Se podrán, entre otros, destacar los valores de la juventud, una etapa intermedia entre la niñez y la adultez. Como también el valor de género que representa la división sexual. Esta figura de juventud y género es unión; dedicada a buscar pareja. Ambos son producto de procesos que se interrelacionan de muy diverso modo. La fase de la evolución (calidad de ser), manifiesto en el texto, correspondería aquí al hecho de asumir un "rol" de convivencia sin el consentimiento de la familia o de la comunidad, como en el relato fundacional que se desarrolla más allá del texto.

4.2.4. "Cahuillaca" y la pastora como madres

La pastora es doblemente "agredida" en su estado físico y psicológico: primero, por ser raptada; y segundo, por procrear hijos, o un hijo, para un extraño

animal. Este hecho de dar a luz hijos es ya establecido biológicamente en la mujer, pero, culturalmente trasciende como un hecho civilizatorio entre un aspecto desintegrado (cóndor) y otro integral (muchacha). Las versiones que han suprimido la procreación de hijos, lo hacen porque los relatos están en constante tránsito espacio temporal. Este elemento también se puede verificar mediante el relato fundacional. Cahuillaca, era una "huaca" (diosa) doncella, asechada por los dioses, pero ella no se relaciona con ninguno. Y es "engañada" en su ingenuidad y dignidad de doncella por Cuniraya Huiracocha. Según estos datos etnoliterarios, se consolidan las versiones orales enunciadas en el texto de la descripción, sobre la existencia de hijos o hijo que tuvo la pastora.

Este enunciado de procreación se asemeja al relato fundacional de la mitología, cuando el "huaca" Cuniraya usa sus poderes demiúrgicos. Dice la cita:

Cuniraya, gracias a su astucia, se convirtió en pájaro y se subió al árbol. Como había allí una lúcuma madura, introdujo su semen en ella y la hizo caer cerca de la mujer. Ella muy contenta, se la tragó. Así quedó preñada sin que ningún hombre la hubiera tocado y llegado hasta ella. (Taylor: 1987, 55)

Cuniraya, sabedor de su engendro, va en busca de su amada Cahuillaca. Ella huye al enterarse que había engendrado un hijo para un "ser" extraño, haraposo, mendigo. Esta acción marca de manera clara la diferencia sociocultural, al igual que la pareja de "kuntur sipaswan". Ella se va sin darse la vuelta. Dice el texto:

Se va sin darse la vuelta hasta las orillas del mar y se convierte, junto a su hijo, en piedra.
(Taylor, 61)

Aquí se rescata la función que compone la secuencia bajo la forma de ruptura por la acción de un ser animal en ambas historias. Cuniraya y el cóndor, ambos poderosos, y la defensa humana de Cahuillaca y la pastora. Es en este punto cuando la historia del relato se enriquece con claras notaciones simbólicas de la dualidad del relato: Bien / Mal. Entonces, esta acción de agresividad del cóndor frente a su pareja, representa un tiempo mítico donde todo era posible. La defensa de la pastora representa una época del inkario donde las normas y reglas establecidas en la formación de pareja no era el "rapto", ni el concubinato. Se puede comprobar la disyunción entre un ser antropomorfizado (el cóndor) y el ser humano (pastora); un dios disfrazado de mendigo (Cuniraya) y una "huaca" (doncella) que actúan en defensa propia.

Se ve con claridad la actitud de rebeldía de la protagonista, pastora, con ayuda de su madre y el loro, frente a un pasado mítico y antropomórfico.

4.2.5. Valoración de la solidaridad y perspicacia del loro

En la investigación de este personaje, "loro" o "Lorenzo", se afirma que éste es el protagonista verdadero del relato "kuntur sipaswan", porque tiene todos los elementos y rasgos privativos del personaje primordial. Esto aparece claro en el relato fundacional de G. Taylor. El cambio de este personaje en las versiones orales y las paralelas, se dijo, que se debe al tránsito de región a región y al modo de asimilación de cada narrador.

El loro, personaje del relato "kuntur sipaswan", protagoniza su rol tal como le fue establecido por Cuniraya: "anda gritando por las huertas y odiado por los hombres". El loro hace un trato "chantajista" con la madre: salvar a su hija a

cambio de ingresar a su huerta. Y por desobedecer las reglas del cóndor "tótem" es "asesinado". Cuniraya, en el relato fundacional le maldice porque éste no le da una respuesta veraz, concediéndole un valor negativo. El fragmento dice:

Andaréis gritando muy fuerte y, cuando escuchen vuestro grito, y sepan que tenéis la intención de destruir sus cultivos, sin tardar los hombres os ahuyentarán y así habréis de vivir con mucho sufrimiento, odiado por ellos. (Taylor, 67)

Efectivamente, en el relato la actitud del loro es semejante a la predestinación de Cuniraya. Otro motivo relevante del loro está relacionado al tamaño de la configuración en pequeños "loritos", pues originalmente poseía un tamaño "grande". Así, afirman los narradores en algunas versiones del relato. Este aspecto, también se puede confirmar:

En aquel tiempo, los pájaros eran todos muy hermosos, los loros y los caquis (pájaro grande y negro) deslumbrantes de amarillo y rojo. (Taylor, 47)

El loro es otro animal mítico, sus acciones se relacionan de forma disyuntiva con las acciones del cóndor. Desde el relato fundacional, justamente por emitir una respuesta negativa en torno a Cahuillaca, luego al constituirse en ayudante de la madre, al "rescatar" a la mujer del cóndor, infringe en la convivencia de la pareja (rompe normas sociales) y se expone al castigo del cóndor. Esta actitud del loro, al igual que del cóndor, representa a un "agresor" o un "asaltante" en la familia.

De esta manera, la pastora del relato "kuntur sipaswan", semejante a la diosa Cahuillaca, es una doncella "engañada" por un extraño. En la convivencia con el cóndor engendra un hijo. El hijo y ella escapan como en la versión fundacional.

4.2.6. La venganza del cóndor

La partida y el retorno de la pastora en el texto, en sus diversas versiones, nos proporcionan mayores detalles sobre acciones que permiten confrontar el enunciado de doble acción de venganza consumadas por el cóndor: "mata y traga" al loro; ingresa por el techo de la casa, baila sobre el cántaro "sipi ki sipi, p'ata ki p'ata" (¡mata que mata, masca que masca!) y deja muerta a la pastora. La danza del cóndor sobre el cántaro se realiza en el espacio local reducido, la habitación de la pastora. Cumplida su misión el cóndor se marcha llorando. En cambio, Cuniraya Huiracocha no toma la actitud de llorar, pero de la misma forma va en busca de su amada, restablece su venganza en los animales que le dan noticias negativas, y sigue su rumbo engañando a hombres y animales.

El llanto del cóndor tiene su propia simbología de acuerdo a la tradición andina, pues desde entonces el cóndor tiene un ojo blanco y el otro rojo. Así se narra en muchas versiones. Este personaje mítico crea sus propias realidades al igual que el loro.

4.2.7. Valoración de la: fiesta / duelo

El baile del cóndor es un signo de captura del tiempo y, en el mismo, su cuerpo interpreta y hace suyo ese instante de eternidad. En las versiones orales, este elemento es de vital importancia, así nos confirma la versión escrita de A. Paredes. El baile permite ingresar hacia mundos desconocidos: el animal, el vegetal, el mundo mítico e incluso hasta el más allá haciendo vibrar al mismo cosmos, para alimentar y retroalimentar la energía vital: **vida / muerte**. El baile es el gozo del cuerpo y del espíritu. Las danzas sugieren un acercamiento a la

estructura social, a los rasgos simbólicos o expresivos que configuran una cultura determinada, como la cultura andina, que a través de las tradiciones representan las manifestaciones de la danza ritual o del baile.

El baile — danza en el texto tiene sus propios objetivos (vengar y matar), mediante la danza aparente. Ambos tienen una situación conflictiva en un punto del espacio, hogar de la pastora, y en un tiempo determinado, el día. Este enfrentamiento se efectúa entre dos fuerzas opuestas: la femenina y la masculina; entre las mujeres y el extraño; entre el amanecer y el atardecer.

La victoria corresponde al sujeto desconocido que logra su objetivo de venganza a través de la danza. La manipulación de la danza es clara, tal como dice A. Paredes: "El cóndor presumió donde la ocultaba". El cóndor percatado del estado de la pastora, procede con una de sus facultades, de ser "hábil y trampero".

El baile, también, es utilizado como un instrumento que mide el triunfo o derrota de los héroes que se desafían bailando. Un ejemplo de ello se puede observar en la competencia de canto y baile protagonizada por Huatiacuri (Taylor: Cap.5, 105) Éste, pobre, compite sólo con su mujer y gana frente al desafío de su cuñado (rico, con varias mujeres). Estas prácticas de baile — combate se las hacía en pareja, desde la época mítica. Actualmente, también se realizan prácticas de baile de manera más formal como es el **"t'inku"** (encuentro) potosino, la **"qhaxwa"** (fiesta), el ritmo del huayño, etc.

En el cuento, el baile del "sipi ki sipi, p'ata ki p'ata" indica simbólicamente que el cóndor *mata* a la mujer por desobediencia. Así, el cóndor realiza el ritual de

la danza y de esta manera plasma su venganza haciendo prevalecer su poder, conducta establecida por el "huaca" Cuniraya: "si alguien te mata, él también morirá".

4.2.8. Valoración de la madre como sustento de la naturaleza

La madre de la pastora, se asemeja también a la madre del relato fundacional. Así, la madre "**hurphayhuachac**" (la que pare palomas), tiene el objetivo de "eliminar" al personaje "engañador", Cuniraya, por haber violado a sus hijas. Este personaje muy perspicaz en sus percepciones evade la persecución. Entonces, esta madre no logra cumplir su objetivo porque se enfrenta a un dios hábil y poderoso. Textualmente dice la cita:

Cuando sus hijas le contaron como Cuniraya las había violado, Urphayhuachac, furiosa, lo persiguió. Pero Cuniraya, gracias a su astucia, pudo adivinar su intención y, diciéndole que quería defecar, huyó de nuevo hacia estas tierras. Entonces anduvo mucho tiempo por estos parajes engañando a numerosos huacas locales y hombres. (Taylor, 72 — 73)

La madre de la pastora, al igual que la madre "Urphayhuachac", cumple el papel de madre abnegada, salva a su hija mediante la solidaridad del loro, pero, este retórnó duró poco tiempo, y no logra su objetivo. .

La madre de la pastora en su desesperación de proteger a su hija la oculta en su "**p'uñu**" o "**wirki**" (cántaro). Su sorpresa fue grande al percatarse que había sido engañada por el cóndor, quién había dejado a su hija "**huesos nomás**".

Las manifestaciones en este motivo, bien podrían explicar y servir como un hilo conductor, tal como se expresa en la Leyenda del "**Manchay Puitu**", al margen de tener un personaje de la colonia (el cura), tiene la misma temática donde la doncella muere, por cuestiones socioculturales. Después de la muerte, la

tibia (hueso) de la doncella es convertida en quena. Este instrumento es introducido en un "**puitu**" (cantarillo), y al tocar expresa los sentimientos más profundos de amor. Así dice la versión de Lara:

La tibia fue luego convertida en quena. En ella tocaba el cura uno de los muchos yaravíes que había compuesto para la amada, el más triste, el más expresivo, el más bello. Para tocarla introducía la quena en un *puitu*, cantarillo hecho de una arcilla especial, con lo que la música parecía un lamento lúgubre y traducía mejor la magnitud de su infortunio. Le conocían al cura con el nombre de *Mánchay Puitu*, que quiere decir cantarillo del miedo. (Lara: 1987, 295)

Este elemento del cántaro o cantarillo es muy trascendente en la muerte de las "mujeres", denota "duelo" no premeditado, al sonido de la música; se tiene una versión **sobre** el cántaro a través de la danza "**sipi ki sipi, p'ata ki p'ata**", y la otra, **dentro** del cántaro con las melodías de la quena. Y así se encuentra a la muchacha "**huesos nomás**". Este motivo, en las versiones orales alcanza una vigencia de por lo menos 70 % que no aparece en la versión fundacional. Una versión escrita, de A. Paredes, concurre al fortalecimiento del motivo de la danza. De una forma u otra, explícita o implícita, se ve la muerte de la protagonista en todas las versiones. Lo que no se puede afirmar con certeza es ¿cuál de las dos historias se nutrió con este motivo?

En el contexto etnohistórico se encuentra que la "mujer" inicialmente, en la era mítica, cumplía "roles" que no tenían sanciones, lo mismo sucedía con los animales, hombres y "huacas". Es decir, vivían de manera indiferenciada, tal como en el relato de *Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha*, donde la mujer es "engañada", "violada", y trascendentalmente "transformada en piedra". Y de esta manera la mujer "muere" o desaparece. A estos finales no se le asigna ninguna importancia valorativa.

En este orden, hay un conjunto de elementos comunes del relato "kuntur sipaswan", que está dentro del relato *Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha*. Tienen una estructura de base parecida, con personajes similares en su conducta y sus acciones con idénticas connotaciones. Todo lo afirmado es posible de graficar del siguiente modo:

Cuniraya	Cóndor.
Cahuillaca	Pastora.
Hurphayhuachac (madre)	Madre de la pastora.
Loro negativo	Loro chantajista y solidario

En este contexto, se justifica el enraizamiento del relato "kuntur sipaswan" en una época mítica. Los personajes y sus rasgos de conducta van transitando en el tiempo y espacio en la región andina, hasta nuestros días.

Adicionalmente, en la búsqueda de datos acerca del relato "kuntur sipaswan", encontramos que J. Lara ubica a este relato en la era del inkario. Señala que la antigüedad de los cuentos puede ser determinada aproximadamente atendiendo a los elementos de su composición. Al referirse a este dato dice:

Los relatos traen casi siempre el reflejo y las peculiaridades de la época en que fueron creados. "El joven que subió al cielo", "El jukumari" y "Los amores del cóndor y la pastora" no presenta ninguna característica que haga pensar en el coloniaje ni en la República; de suerte que bien se los puede ubicar en el período incaico. (Lara, 26)

La referencia de este autor, acerca del origen del relato "kuntur sipaswan", confirma las intuiciones primeras; que el relato tiene un arquetipo en el pasado prehispánico, pues cuenta con una unidad de base similar; que, es más probable que como relato mismo, haya surgido en la época incaica, inspirados en el relato de "Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha" y otros relatos míticos.

En concreto, estas fuentes poseen un valor importante con muy nutrida frecuencia, por las consideraciones que aluden a las conductas de los personajes de los Andes.

4.3. Valoración del relato "Kuntur sipaswan"

El relato en estudio encierra pequeñas visiones de un mundo en miniatura. Estos chispazos forman parte integral de la cultura andina que en algunos casos son manifestados por el relato "Kuntur Sipaswan".

4.3.1. Visión del "trickster" en la tradición oral andina

En la tradición oral andina se nota la presencia de un personaje denominado **trickster** (trampero, astuto, hábil, etc.). Por lo común, este personaje adquiere la forma de animal (el cóndor, el gato, el zorro, el picaflor, el ratón, el sapo y otros) y algunas veces se presenta personificando a Urtimala o a un joven pastor. Los roles que protagoniza este personaje están relacionados con el *engaño* y el *disfraz humano*, para burlarse de los hombres y específicamente para *seducir a la mujer*. En el primer caso está Urtimala, en el segundo se encuentran los animales: el cóndor, el zorro, el sapo, el escarabajo, el pez boga (cuento del Titicaca), etc., éstos se presentan con la apariencia humana para engañar y raptar

a las mujeres. De modo semejante ocurre con las figuras femeninas, la perdiz, el sapo hembra que adoptan el cuerpo de una joven pastora.

Los roles del "trickster" van más allá del engaño, también se valen de las trampas con la que enfrentan la fuerza y el poder de sus adversarios. Otro de los roles que desempeña el "trickster" es el de ser mediador entre el cielo y la tierra: el zorro que roba del cielo los cereales típicos del altiplano andino (quinua y cañahua). El loro o picaflor (valle) simboliza la relación de dos zonas ecológicas contrapuestas: el altiplano — yungas (altura — semitrópico). Igualmente las relaciones humanas - divinas son mediatizadas por el cóndor, el zorro, y otros que por su torpeza o imprudencia benefician a los humanos, evidenciando su carácter dual y ambiguo. No es malo ni bueno, todo depende del rol que desempeña.

También, es interesante saber que el coyote representa, en la tradición oral de América del Norte, el papel del llamado "trickster". Según Levi — Strauss, señala, éste constituyó un misterio por mucho tiempo:

El personaje llamado generalmente trickster (el trampero) en mitología americana ha constituido un enigma durante largo tiempo. (Lévi — Straus: 1987, 204)

El "trickster" es interesante por las funciones que cumple: burlador y mediador; engaña a los dioses; hombres y animales; altera y restituye el orden cósmico, etc. Estas características y roles singulares de "ser" y "parecer", que cumple el "trickster" invita a que muchos investigadores lo estudien desde diferentes puntos de vista.

4.3.2. Visión del "Trickster" en el relato "kuntur sipaswan"

El papel original que la colectividad asigna al cóndor tiene sus antecedentes y origen de conducta establecido en el relato fundacional del Tratado de Ávila. Es un ser autoritario, poderoso, hábil, astuto y vengativo como el "huaca" Cuniraya.

Otro aspecto del "trickster" presente en la personificación del cóndor, es el carácter demiúrgico que se manifiesta en las acciones del personaje: cuando el cóndor después de matar a la pastora llora *rojo y negro*, entonces esos colores se quedan como una característica suya para siempre y luego (versiones escritas) de sus lágrimas se configuran los "thaparakus" que son como señales de duelo para la comunidad.

Este tema trascendente "de la muerte", tiene una connotación renuente, que sólo en el momento crucial alcanza su verdadera categoría antigua, cuando afirman: "es de mal agüero", "alguien va a morir", etc.

P.Duviols, en los estudios de las crónicas de Pachacuti Yamqui, sobre estas "aves de mal agüero", habla de la mala conducta de Huayna Cápac, que trató de violar a su hermana y prefirió el culto del Huaca Pachacámac al de Viracocha Pacha "Yachachic" (el que sabe mucho). Dicen que era un retroceso, y que había escapado al castigo y que iba a morir en una pestilencia. Esto se repite en una de las profecías:

...profecías de Mayta Cápac. Luego a Huayna Cápac lo visitó "un mensajero de manta negro, el cual (...) le da un *pputi* o cajuela tapado y con llabe", y le dice "que el Hazedor le mandaba el abrir a solo el *ynga*". De la caja salen "como mariposas o papelillos volando" que difunden el sarampión, del que muere Huayna Cápac a los pocos días ¿Qué habrá querido significar Pachacuti con este episodio? Las mariposas como las moscas, en las creencias andinas antiguas eran representaciones zoomorfas de una de las almas de los muertos y símbolo de la muerte. Aquí vienen asociadas con la negra vestidura del misterioso mancebo. Lo negro tiene connotación cristiana, es el color predilecto del

demonio y del vestido de los demonios. El presentar la caja mortal al inca, es un atentado directo que tal vez el cronista quiso atribuir al diablo. En tal caso, la identificación del mensajero negro con un diablo puede explicarse por el deseo del cronista de mostrar al lector que el diablo traiciona y paga muy mal a los que lo han servido. (Duviols: 1993, 112)

En este contexto, se explica que ciertas "mariposas como moscas", eran representaciones de una de las almas, es decir, símbolo de la muerte. Ahora bien, los "thaparakus" además son *negros*, este color estaría identificándose con algunas concepciones de la religión católica.

En este mismo sentido, Aguiló describe al "thaparaku" de la siguiente manera:

Mariposa nocturna. Es atraída por la luz y queda como ciega a la luz del sol. Cuando entra en la casa, dicen: ¿quién morirá?... Como ropa de duelo es q'ara = mal agüero. (Aguiló, 41)

Textualmente mi padre (+) decía que la aparición del "thaparaku" dentro de la casa era señal de que alguien iba a morir.

Pichus wañunqa, wanchina kay layqataqa (¿Quién morirá? Hay que matarlo a este animal de mal agüero). Casualmente alguien moría y decía: chaypaxpuni chay thaparakus muyusharqanku. (para eso las mariposas negras estaban dando vueltas).

Como se puede captar, este elemento en las versiones escritas, abre nuevas rutas para la comprensión del asunto. Esta secuencia en J. Lara y A. Paredes, coincide con los informes de Pachakuti, Aguiló y el testimonio paterno.

4.3.3. Visión humana del cóndor

El aspecto más sobresaliente del cóndor en el cuento oral andino es su gran habilidad o capacidad de engañar (disfrazado de humano), de seducir y vengarse en cualquier lid. Siempre resulta ser el ganador.

El cóndor para engañar a una mujer ejerce su habilidad de seducción. También "engaña" a la madre simulando estar bailando sobre el cántaro. Y para

ganar en las competencias demuestra su capacidad de ser poderoso, de ser habilidoso frente a los animales.

Se considera al cóndor como al rey de las aves, simboliza además al primer hombre de la mujer, tal como dicen Arnold y Juan de Dios Yapita:

El cóndor es rey de las aves, y se dice que cuando una joven se casa con el primer hombre que roba su corazón, ella está entrando a la casa del mallku cóndor, y que la pareja va a ser rica con muchos bienes. Pero si ella se casa con el segundo hombre en su vida, se dice que ella se está casando con el *allq'amari*, y que la pareja va ser wajcha, "huérfanos, sin bienes. Y si ella espera por aún más hombres, se dice que se va a casar hasta con los zorros silvestres. (Arnold y Yapita, 220)

4.3.4 Visión simbólica

El cóndor camina emparentando con los dioses, desde el día que brindó una información positiva a Cuniraya Huiracocha. El cóndor simboliza a un dios, por eso se le conoce como "tótem" con un concepto alto de dignidad

El cóndor al constituirse en un "tótem" adquiere prerrogativas divinas y de poder dentro la cultura andina. Así enfatiza A. Paredes:

El cóndor es el personaje de los cuentos indígenas que identifica al rey orgulloso de su casta y de su fuerza. Y tanto el indígena del altiplano, acostumbrado a espectar el vuelo majestuoso de esta ave, como el del valle y el de yungas, tienen sumo respeto y supersticioso temor al cóndor, conceptuado uno de sus dioses totémicos. Se cuenta que él tiene el concepto de dignidad tan acendrado que cuando se siente viejo y no puede autoabastecerse, sube a donde pueden sus alas, luego en la altura las pliega para dejarse caer y estrellarse. (A. Paredes: 1973, 151)

Este concepto de simbolización, acerca del cóndor, se confirma de la siguiente manera:

El cóndor, salvador del sol, posible ave simbólica de uno de los mundos de la concepción tridimensional del Universo; animal bendecido por Wiraqocha, persecutor de Cauillaca, es la gallina de los espíritus de montañas. Vive en las peñolerías inabordables de los Andes, hasta alcanzar una edad muy prolongada y, cuando se siente muy viejo, se eleva a las grandes alturas, pliega las alas y precipita vertiginosamente para estrellarse en la tierra". (Morote:1988, 88 - 89)

F. Aguiló, afirma que el cóndor es sagrado y divinidad en la cultura aymara e inkaica:

El cóndor animal sagrado en las culturas aymara e inkaica, divinidad central del olimpo aymara juntamente con el puma. La frecuente toponimia y antroponimia lo presenta como el símbolo del ayllu y su autoridad, el "mallcu". Perdida la organización imperial aymara e inkaica, sólo persiste actualmente un simbolismo funcional de la cultura y religiosidad agraria. (Aguiló: 1980, 52)

En la cultura aymara la autoridad de la comunidad o ayllu es simbolizada por el cóndor y se la denomina **mallku**. Para la cultura quechua la autoridad máxima es el **kuraca**. El investigador Morote dice:

El cóndor mantiene una crecida jerarquía social. Es el "señor", el "dueño", la "gallina" de los espíritus de montañas. Gran conocedor de noticias presentes y pasadas; cuando se torna hombre es grave, severo, viste de negro y lleva chalina blanca en el cuello, Se lo llama también "*Mallku*", "*Apu*", "*Awki*", además de nombrárselo zoológicamente "kuntur" en quechua y "kunturi en aymara. (Morote, 79)

Las alturas, cerros o "qaqas" donde habita el cóndor es un espacio sagrado. La "pachamama" recibe los rituales de la humanidad andina, tanto en las alturas como en las profundidades. Con frecuencia en los relatos, ese lugar secreto de "qaqa" se asimila con "cielo", símbolo de la altura, diferente al concepto cristiano de cielo..

En los símbolos patrios, el cóndor simboliza: libertad, dignidad y soberanía del ámbito andino.

Así, mencionar al cóndor significa metafóricamente, elevar las alas, escalar peldaños, progresar, estar arriba. Casi siempre es símbolo de buen augurio. Como dice Morote este personaje simboliza socialmente a una jerarquía superior, que conoce todo el universo andino.

4.3.5. Visión de la juventud: etapa de prueba

La juventud es una etapa muy importante en el desarrollo del ciclo vital de cada ser humano; etapas de iniciación, aprendizaje y prueba, relacionadas a la adquisición de conocimientos y responsabilidades sobre las diversas actividades de la comunidad, estos deberían ser aplicados en la práctica diaria, particularmente en la sociedad andina.

El cronista Santa Cruz Pachacuti afirma, (según Duviols: 1993, 202) en torno a la iniciación del matrimonio, que Manco Capac reunía a los jóvenes y les repartía ropa, les hacía sentar junto a otros hombres para que "desde entonces se llamasen ombres". Entonces sus padres y madres contentos llevaban presentes al inca Manco Capac, viendo tan contentos a sus padres, él les mandaba dar comida y bebida. Luego mandaba que las hijas de dieciséis años se peinaran el cabello recogido. Luego ordenaba calzar **llanquis**, como zapatos. Todo eso hacía "para que desde entonces se llamaran y llamasen muger, como decir **tasque guarmi**." Tras esta situación a los hombres de treinta años les mandaban a tomar mujeres. Les repartían armas a los hombres, a las mujeres ollas, cántaros y **raocanas** (instrumento para hilar lana). De esta manera los cronistas dan cuenta respecto de la conformación de pareja desde tiempos muy antiguos.

Así, la sociedad actual quechua andina, mantiene en vigencia ese conocimiento en la búsqueda de pareja, ello le permite consolidar su nueva situación de ser casado o concubino en la sociedad. Si es mujer dejará de ser imilla (muchacha) para convertirse en mama (señora) y el varón deja de ser yoqalla (muchacho) para llegar a ser tata (señor). A partir de conformar pareja

podrán asumir compromisos con la comunidad e iniciar un sistema de jerarquías locales: de ser padrinos a cargos que la comunidad le asigne, etc. Y serán considerados además como mayores de edad por la comunidad.

La familia era la base sobre la cual se levantaba el edificio de la sociedad inkaica. Como se puede constatar en la crónica de Guamán Poma (1993, 227), "el matrimonio de ensayo no fue practicado en el Tawantinsuyu". Igualmente señala J. Lara (1990, 313 — 314), que el concubinato "hubo, sí, dentro del coloniaje y dentro de la república, pero no como ensayo, sino como concubinato impuesto casi siempre por la situación económica del indio". Entonces el hombre recurría al *rapto* o se valía de otros medios para consumir la unión.

La hija que aparecía embarazada ya no tenía oposición por sus padres para casarse. Eran excepcionales los casos de separación pues se tenía en cuenta "la honra de la mujer". Como se podrá comprender la mujer y los hombres en este aspecto tenían valores morales elevados, en la medida en que no estaban permitidos **los raptos ni las separaciones** después del matrimonio. Dice la cita:

... antes de la dominación de los inkas en la meseta del Titicaca no se hallaban prohibidas ni mal vistas las uniones prematrimoniales. Pero esta costumbre fue abolida tan pronto **como aquel territorio fue incorporado al Tawantinsuyu. Olvidada hasta la caída del imperio, renació durante el coloniaje bajo la corrupción originada por el libertinaje de los doctrineros, los corregidores y los encomenderos, cuyos apetitos cebábanse por igual en las indias solteras y en las casadas.** (Lara: 1990, 305)

Guamán Poma, denuncia con desesperada angustia este género de excesos por los españoles, donde volvió el desorden en la relación de pareja como en la era preinkaica.

4.3.6. Visión estética cognitiva

¿Qué actitudes despierta todo extraño? ¿Qué significa ser "demasiado" simpático? ¿Qué nos advierte frente a un desconocido?. Los datos en el texto sobre el extraño, hacen explícitas su aparición y desaparición, pero no así el sentido de las preocupaciones que despierta el extraño antropomorfizado. Las respuestas aproximadas se identifican en el nivel del contexto cultural antropológico. El mundo valorativo del hombre andino y sus primeras apreciaciones a la gente, despierta desconfianza, porque esconde algo distinto a lo que parece ser. Así, la apariencia del cóndor asumiendo ser humano y el "huaca" Cuniraya aparentando ser un pobre mendigo, tienen su explicación.

En algunas regiones del ámbito andino la apariencia de un desconocido esconde siempre algún misterio, particularmente si es deslumbrante. En cambio, si es algo conocido y humilde, la impresión tiene más veracidad, es menos dudoso. Dicen en las comunidades quechuas que los "forasteros" "aparecen como los "alqhamaris" (Suerte María - buitres) y no hay que fiarse de ellos". F. Aguiló (1980, 63) dice: "simbólicamente es evocador de la muerte, trae mala suerte, o como dicen, es "q'ara", en su sentido negativo, pero, en su sentido de buen augurio es "Suerte María". Dicen también "más vale viejo conocido que nuevo por conocer". Son moralejas o advertencias para prevenir, particularmente a los y las jóvenes en la etapa de conocer y buscar pareja, porque muchas veces se dejan deslumbrar por la apariencia, como la pastora en el relato.

Conclusiones:

El cóndor puede asumir diferentes roles con varias connotaciones: primero, representa lo bueno, pues tiene un símbolo muy elevado; luego, lo malo, porque representa al engañador o "raptor" de la pastora, frente a este poder "negativo" surge la defensa humana de madre e hija.

En consecuencia, el cóndor, a quién se le atribuye varios atributos, parece representar a diferentes sujetos con características comunes: al poderoso, al jefe, al preventivo, al triunfador, al hábil, etc., al mismo tiempo al trampero, al engañoso, al asaltante, etc. De ambas actitudes parecería tener un conocimiento de su identidad, de su conducta y su rol en la sociedad.

Por otra parte, el rastreamiento de los sentidos y los alcances de la diversa variedad de versiones, la determinación de las causas que los originaron y la época en la que comenzaron, es asunto de mayor interés en la conclusión de este estudio. En todo caso, se puede afirmar que la variedad de versiones de relatos son idénticos en pueblos, países, comunidades, etc., pues son los que plantean, en definitiva, nuevos problemas y de esta manera mantienen vigencia hasta hoy con cierto parentesco derivado de quiénes lo contaron por primera vez.

En este sentido, *todas las argumentaciones logran estabilidad y alcanzan, respectivamente, una sola forma o tipo de narrar en las versiones orales y escritas del relato "Kuntur sipaswan", que tienen un enraizamiento con motivos míticos y cosmogónicos. Entonces, se puede afirmar que "Kuntur sipaswan" es un relato mítico.*

Por último, los cuentos orales del mundo andino llevan un mensaje didáctico por las consecuencias que sufren los perdedores frente al cóndor, en sus diferentes configuraciones.

Estas consideraciones de carácter funcional y articuladas a la visión del mundo quechua, referidas al relato "kuntur sipaswan", tiene todavía otras consideraciones como los cantos al personaje cóndor, loro, o el simbolismo del loro, etc., pero, el presente trabajo de investigación es limitado y por tanto quedan varias cuestiones abiertas para seguir buscando datos sobre este relato.

5. Conclusiones

1. La tradición oral en la cultura andina es importante porque es la primera fuente de la comunicación oral. De hecho, la tradición oral es la contenedora de un registro esencial: **la memoria**. A través de este conocimiento se conservan estas prácticas textuales y contextuales. De donde se identifica a la etnoliteratura, en tanto disciplina, como el estudio de las formas literarias propias de la práctica verbal de grupos étnicos específicos con estrecho contacto con formas culturales. Los narradores orales al evocar ficciones de su imaginación, también los perciben como historias reales, donde al evocar tiempos y sucesos, transmiten una visión de mundo. De este modo, se intentó dinamizar la voz "viva" del narrador y potenciar la etnoliteratura quechua andina.

2. En la recopilación de cuentos orales, se ha constatado que los narradores tienen su propia forma de ordenar sus narraciones. Primero, recuerdan los cuentos de animales, donde resaltan las figuras del "kuntur" (cóndor), del "atux" (zorro), el loro y otros, con características extraordinarias. Así mismo resaltan los motivos y funciones de sus personajes como: la apuesta, el engaño, el rapto, la envidia, la solidaridad, etc. Esta clasificación mostró que los relatos andinos mantienen vigencia, aunque no están exentos de adoptar cuentos del ámbito ibérico, como de "condenados", de "duendes", de hermanos, etc.

3. El relato "Kuntur sipaswan" contiene elementos reproductivos y funcionales, bajo el siguiente esquema general: a) Aparición de un extraño. b) El rapto de la pastora. c) La convivencia. d) La ruptura y rescate. e) La venganza y muerte de la pastora. Estas secuencias y los enunciados o motivos, se verifican en las trece versiones orales y en las otras versiones paralelas orales y escritas.

4. La estructura del relato en estudio, se mantiene con variaciones leves. Como se puede visualizar en el Cuadro N° 2, existe una versión oral (V.5.) que lleva una secuencia superpuesta, un pasaje similar al "hijo del oso", del relato "jukumarimanta" (Del oso).

5. Las versiones paralelas tienen ciertos elementos agregados: V.2, padre; V.3, (peruana) padre y rana ayudante del picaflor. En las versiones escritas reelaboradas se puede observar una secuencia importante que configura a otro personaje denominado "thaparaku" (mariposas negras). Este elemento viene a ser como una transformación de un segmento que posiblemente haya sido suprimido en las versiones que se recopilaron, tanto en Nor - Chichas y Norte de Potosí. Así, estos relatos etnoliterarios, por su carácter oral y tradicional, olvidan ciertos elementos y se percibe un sometimiento a un continuo proceso de cambio. Suprime unos episodios, añade otros y varía su forma.

6. A pesar de algunas supresiones, agregaciones o superposiciones, el relato no pierde su estructura propia, podríamos decir su base y su carácter mítico andino. El relato empieza con algo trascendental (transformación) y termina en lo trágico

(muerte). Así se manifiesta en el relato "kuntur sipaswan", y por ende en las distintas versiones de este mismo relato. La existencia de estas versiones, como mecanismo para conservar y testimonio de credibilidad, está en los gestores que la escribieron J. Lara y M. Paredes, E. Morote y F. Aguiló.

7. La descripción con fines comparativos en sus distintas versiones descubre toda la estructura secuencial y temática del relato en el tiempo y espacio. El tiempo remite a un "antes" (unay pachaman) y las acciones se realizan en el día, donde el espacio es reducido: el campo, el cerro, las montañas y el domicilio de la pastora.

8. Al cóndor se lo caracteriza como personaje ambiguo: primero, porque sus actitudes son buenas, pero en apariencia, porque su ámbito de acción es el "parecer/ ser", catalogado en un principio como previsor, joven elegante, enamorado y cautivador. Luego se convierte en "humano", es decir, pierde su identidad. Para no ser descubierto opta por aparecer por la mañana y desaparecer al atardecer. Actúa con su atributo de previsor hasta conseguir su propósito. Segundo, vuelve a su "ser" real, entonces, sus actitudes cambian y se convierte en: astuto, raptor, poderoso y vengativo.

El cóndor es el que interpreta los roles de varias connotaciones: primero, lo bueno que tiene un símbolo muy elevado en el ámbito andino; luego lo malo, que representa al "trickster" engañador o "raptor" de la pastora, en el pasado mítico y el presente. Así, configura dos sujetos: Uno bueno y otro malo. En esta

perspectiva, los cuentos orales del mundo andino llevan un mensaje didáctico por las consecuencias que sufren los perdedores frente al cóndor, en sus diferentes configuraciones.

9. Los personajes oponentes del cóndor cumplen sus "roles" con identidad propia y características normales. La pastora es cautivadora, solitaria, trabajadora, ingenua y víctima. La madre es sentimental, precavida, abnegada y responsable. El loro es un personaje de doble actitud: primero, chantajista para obtener su objetivo. Por otra parte, es ayudante y solidario.

10. Se presenta la fase del pretexto, en un juego de engaño y contraengaño, protagonizado por el extraño "kuntur" a través del rapto ("cargame pues", "rascame la espalda", etc.) y el baile — danza ("sipi ki sipi" "p'ata ki p'ata"), donde el cóndor manipula a través de las dos acciones para concretar su objetivo, acciones que estaban fuera del conocimiento de la pastora y la madre. Para la pastora, en el momento de ser raptada con engaños. Para la madre, al destapar su "p'uñu" (cántaro) y al encontrar a su hija "huesos nomás".

11. La danza ritual del "sipi ki sipi" "p'ata ki p'ata", rememora acciones que surgieron en acatamiento a la estructura social. Los elementos simbólicos configuran una cultura determinada y ésta es la cultura andina que a través de las manifestaciones de la danza o baile se representan las tradiciones.

12. Las mujeres (pastora y madre) aparecen en el cuento, en todos los motivos como personajes verosímiles, con actitudes casi realistas, pues infunde en ellas miedo por el engaño y la violencia. Ante esta situación surge la defensa humana, de la madre e hija, frente a un pasado mítico y antropomórfico, que es representado por el cóndor y la rebelión solidaria del loro. Este personaje infringe en la convivencia de la pareja y rompe normas sociales.

13. "Una Tradición sobre Cuniraya Huiracocha" de G. Taylor es el que mejor refleja el origen mítico del relato "Kuntur sipaswan", pues tiene la capacidad de hacer retroceder al pasado primordial y encontrar los hilos conductores, para analizar los rasgos de conducta "privativos" de los personajes (cóndor y loro), que fuera establecido por el "huaca" Cuniraya.

14. Desde el punto de vista antropológico, la elección de pareja del ser / parecer, otorga un papel de suma importancia a la juventud, en el texto y su contexto real, es decir, la responsabilidad colectiva que tiene con la comunidad. Ésta desata pautas de conducta en la gente forastera; actitud colectiva de desconfianza y precaución, aunque su apariencia sea agradable.

15. El aspecto del "rapto" y la "convivencia" no es característico del "inkario", más bien corresponde a la época preinkaica y el actual. Entonces, "Kuntur sipaswan" tiene una función de protesta y denuncia. Así, refleja la problemática social de los pueblos andinos.

16. Algunos aspectos socioculturales, se vienen repitiendo desde los albores de la cultura andina. En ella la humanidad todavía está obligada a cumplir ciertos "roles" y leyes o reglamentos que la comunidad, pueblo, país, etc., le otorga desde el momento en que se identifica su sexo o su "lugar" en la comunidad. De existir desacato se castiga externamente según leyes políticas y sociales de un pueblo, y localmente, según la concepción cultural que asume la comunidad, la escuela y la familia.

Visto de este modo, el relato mítico fundacional "Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha", "kuntur sipawan", la leyenda del "Manchay Puitu" y el drama "Apu 011antay" (Señor 011antay) u "011anta"; son relatos en los cuales la trama de los hechos está concebida con notable pericia, pues, estos relatos configuran y reflejan la desigualdad sociocultural, la violencia y el castigo, en caso de no ceñirse a las normas sociales.

17. Se puede afirmar que: "**kuntur sipaswan**" es un relato mítico. No es un simple cuento de "enamorados", porque tiene un trasfondo simbólico y mítico, que traspasa al cuento inventado. La mayoría de las versiones orales y escritas conceden un fin **trascendente** al tema. La mayor difusión de estas versiones y las propias variaciones de los elementos cosmogónicos y míticos llevan a la conclusión de que son las formas que admiten un final extraordinario. *Todo demuestra que este relato formó, parte de un sistema narrativo mítico más extenso y que hoy va perdiendo paulatinamente alguno de sus elementos*

extraordinarios, con tendencia a convertirse en cuento de diversión y entretenimiento.

18. Las referencias contextuales de la cultura andina quechua han permitido visualizar partes del complejo mundo quechua. Esto se logró a través del estudio etnoliterario, en relación con los aspectos que abarca el cuento oral **kuntur sipaswan**. Es patente una profunda manifestación existencial de un pueblo andino que insiste en sobrevivir y vivir un acervo cultural a través de la "**voz viva**".

BIBLIOGRAFÍA

1. Alvarado Borgoño, Miguel: Elogio de la Pereza, notas y aproximaciones respecto de las posibilidades del estudio de la etnoliteratura mapuche actual corno etnografía del texto. [http:// www. Crítica. C1/ html/ Alvarado 02. Htm.](http://www.Critica.C1/html/Alvarado02.Htm)
2. Ávila, Francisco de: Dioses y Hombres de Huarochiri. (1589)
Trad: José María Arguedas, Edit. Siglo XXI editores, México, 1975

Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Trad. Gerald Taylor,
Edit. I.E.P.(Instituto de Estudios peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos), Lima — Perú, 1987
3. Aguiló S. I., Federico: Los Cuentos ¿Tradiciones o Vivencias? Edit. Los Amigos Del Libro, La Paz — Bolivia, 1980
4. Aníbarro Halushka De, Delina: La tradición Oral en Bolivia. Instituto Boliviano De Cultura, La Paz — Bolivia, 1974
5. Arnold, Jiménez y Yapita. hacia un Orden Andino de las Cosas. Edit. hisbol / ICA, La Paz — Bolivia, 1992
6. Arguedas, José María. Breve Antología Didáctica. Biblioteca Del Estudiante /3, Edit. HORIZONTE, Lima — Perú, 1993
7. Anónimo: Qillantay. Edit. AMÉRICA S.R.L. La Paz — Bolivia, 1994
8. Barthes, Todorov, y otros: Análisis Estructural del Relato. Edit. Premia, Puebla 1982

9. Carrillo Espejo, Francisco: Narrativa Peruana. Biblioteca del Estudiante / 5, Edit. HORIZONTE, Lima — Perú, 1994

Literatura Quechua Clásica. Edit. HORIZONTE, Lima — Perú, 1986
10. Eliade, Mircea: El Mito del Eterno Retorno. Alianza Editorial, Madrid, 1985
11. Genette, Gerard: Discurso del Relato. Figures III. París, Edición du Serril, Trad. Narciso Costa Ros, 1972
12. Gómez, Arévalo: Morfología del Idioma Quechua. Edit. ICTHUS, La Paz — Bolivia, 1988
13. Gómez, Condori, Humérez: Método Fácil para el Aprendizaje del Idioma Quechua. Edit. ANDEGRAFIA, La Paz — Bolivia, 1987
14. Jemio Gonzáles, Lucy: Literatura Oral Aymara: Estudio del Cuento Jamp'atuta María Sapo. Tesis de grado: Licenciatura en Literatura U.M.S.A. La Paz — Bolivia, 1986
15. Lara, Jesús: Mitos, Leyendas y Cuentos de los Quechuas. Ed. La Paz — Bolivia, Edit. Los Amigos del Libro, 1987

La Literatura de los Quechuas. 4' Ed. La Paz — Bolivia, Edit. JUVENTUD, 1985

El Tawantinsuyu. 3fl Ed. Cochabamba, La Paz — Bolivia, Edit. Los Amigos del Libro, 1990

16. Lévi – Strauss, Claude: Antropología Estructural. 6ª Ed. Edit. Siglo Veintiuno Editores, México, 1987
17. Morote Best, Efraín: Aldeas Sumergidas: Cultura Popular y Sociedad en los Andes, Edit. Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas" y Efraín Morote Best, Cusco — Perú, 1988
18. Pachacuti Yamqui, D. J., de Santa Cruz: Relación de Antigüedades Deste Reyno del Piru. Estudio Etnohistórico y Lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, Cusco — Perú, 1993
19. Paredes Cándia, Antonio: Cuentos Populares Bolivianos. Ediciones Isla, La paz — Bolivia, 1973
20. Paredes, Rigoberto: El Arte Folklórico de Bolivia. Edit. Puerta del Sol, La Paz — Bolivia, 1977
21. Montes Ruiz, Fernando: La Máscara de Piedra. Comisión Episcopal de Educación Secretariado Nal. Para la Acción Social, Edit. Quipus, La Paz - Bolivia, 1984
22. Poma de Ayala, Felipe Guaman: Nueva Cronica y Buen Gobierno. Tomo I, Edit. Fondo de Cultura Económica S.A., Lima — Perú, 1993
23. Saussure, Ferdinand de: Curso de Lingüística General. Edit. Nuevo Mar, México, 1998
24. Todorov, Tzvetan: Simbolismo e Interpretación. Edit. Monte Ávila Editores, C.A. Caracas — Venezuela, 1981

GLOSARIO

Allqhamari	Ave caracará, llamada "Suerte María". Es signo de contrariedad por la combinación de colores: blanco y negro, signo de buen augurio; café plumizo, signo de mal augurio. Nombre usado en quechua y aymara.
Atux	Zorro, animal de mal augurio.
Aycha	Carne.
Ch'alla	Ofrenda de coca y alcohol a la "Pachamama" o a los cerros. Término usado en quechua y aymara.
Chawa	Crudo, alimento sin cocer.
Chullpapacha	Era de los agricultores.
Huata o wata	Año.
Imilla	Muchacha, hija.
Inkapacha	Sociedad con organización social y política en el Tawantinsuyu. Y Ahora, la quinta edad.

Janax o Hanacpacha	Mundo cielo o de arriba, donde habitan el sol, la luna, las estrellas y el rayo.
Jatun	Grande, o de tamaño gigante.
Kaypacha	Aquí, este mundo. Mundo de la vida humana, animal y vegetal.
K'iwicha	Arco Iris.
Kuntur o kundur	Cóndor, ave grande propia de los andes.
Kuraca	Jefe, o autoridad de los pueblos quechuas.
Llaxta	Pueblo, comunidad.
Michix	Pastor o pastora de animales.
Mikhuy	Comida, alimentos.
Ñuñu	Teta o pecho.
Pachamama	Madre tierra.
Pachakuti	El retorno cíclico a la restauración de la sociedad andina.

Phaway	Volar. Aves voladoras.
P'isqitu	Pajarito
P'uñu	Cántaro, olla de arcilla. En quechua.
Runa	Gente: hombre, mujer.
Sipas	Muchacha joven.
Sipi	Ahorcar, estrangular, matar por ahorcamiento.
Suwa	Ladrón
Tawantinsuyu	Imperio de cuatro territorios: Antisuyu al este, Kuntisuyu al oeste, Chinchaysuyu al norte y Q'ollasuyu al sur.
Tusuy	Bailar, festejar, danzar.
Tuta pacha	Principio y origen. Es el mito de las edades.
Unay sunsu pacha	Vida natural indiferenciada del ser humano en la naturaleza.
Ukhupacha	Abajo, o mundo de bajo, que es poblado por seres malignos.
Urqu	Cerro, montaña. Macho.

ANEXO

VERSIÓN N° 1

Norte de Potosí, Merq'armaya, C9 y 10 Lb La N° 20

Narra una señora de Aprox. 62 años de edad.

Transcripción. M.Ch.I.

KUNTUR SIPASWAN

Kunturi runallatax kax nin ñawpaxtaqa. Ajinata juwinkuna chay sipasasta engañallaxtax nin. Chaymantaqa pujllasqanku imillaswanqa nin.

- Ay kunanqa kasarasunchax aaaa - nispaqa imillamanqa sapa p'unchay rix kasqa nin. Ujpiqa risqa nin, chaymantaqa pujllasqanku imillawanqa nin.
- Q'ipirisqayki, q'ipirisqayki nispa q' ipisqachasqa nin.
- Ya, q'ipiriway a q'ipiriway nisqa imillaqa ya q'ipiriway nisqa. Kunturiqa q'ipiriyawanqa uj gaga kinraylawman apakapusqa nin. Chay qaqa kinraylawman apakapuspari yasta ni chay imillaqa uraykamuyta atinchi. Kunanqa imillaqa waqasqa nin.

Imata kunan nasax.

Kunan risax, nuqa aychasta uqharimusax nuqa, aychasta mikhusunchax kaypiqa, nispa kunduriqa risqa nin. Puka aychasta chayachimusqa nin. Chawa aychata chayachimusqa.

- Kayqa mikhusunchax.

Mana nuqaqa chawa aychata mikhuxchu kani, chayasqata aychata mikhux kani nuqaqa. Nispa nisqa.

Entonces chayachimusax, nispa rillasqatax nin kunduriqa chay aycha uqharisqa. Chay usphasmanraxta mult'irquchispa apamullasqatax nin.

Kayqa kunanqa, nispa.

Kayqa usphaman mult'isqallasqa a, mana chayasqachu. Nuqaqa chayasqatapuni munani, sumax chayasqa ninaman, mikhukuy yachani.

- Chaymanta ninaman chayachimusax. Apallasqatax nin. Yasta chanta apasqa, chinkasqa kasharqa nin. Jinapitax chay uj juch' uy p' isqitu Lurinzo tiyan a, chayqa nisqa: Ay chulita, chulita, chulitaaaaa, q'ipiqaykiman, pagawankiman k'anata, q'ipiqaykiman pagawankiman k'anata, nisqa chay lurinsuqa.

Chay chulitaqaaa— q'ipillaway ari pagasqayki nisqa sipasqa nin. Chaymanta jinata.

Chantaqa q'ipiqamusqa sipastaqa nin. Sipasqa janpusqa nin ch'in wasinqa, lawu mamankaman nin. Chantaqa hasta kunduriqa chamusqa nin, chinkasqa imillaqa kasqa nin. Aaaaay waqasqaminnnnnnnnnn kunduriqa nin, uj ñawinmantaqa pukata uj lawu ñawinmantaqa yuraxta. Chantaqa, chaymantaqa ajinata kuntur masinqa jamusqa nin:

Imamanta waqashanki cunpañiru, nisqa nin.

- Kay jinata imillata apamurqani, kunan chay ripusqa, nisqa.
- Ya karaju, risunchax, tantaykusunchax, willaramusunchax intiruta amiguninchixman chay kunturikunasta, nisqa nin. Kunturisqa askha wasinman risunchax nisqanku. Yasta chaymanta risqanku kundurikuna mmmmmmmmm chay sipas wasinman.

Kunan imanasuntax kay jina kunduriqa jamushanqa. Nispa willakuncha. Jina chay kundurisqa. Hasta mamananqa uj wirkhin tiyan nin, chay ukhuman k'unpuykusqa nin sipastaqa nin. Jina k'unpuykusqacha kashan mmmmmmm. Kunturiqa lau laut'ishan nin, sunt'ispa muyurishan wirkhi patapi nin. Sipi ki sipi. P'ata ki p'ata, tusirishan nin. Ya, kunanqa ujpiqa hasta jinata innntiritu kunturikuna ripusqanku nin.

- Ayyy, kunanqa chay ripunku nisqa mamanqa. Kunanqa k'unpuramusunchax nispaqa chay wirkhitaqa k'unpurasqa nin.
Aaaaayyyy. Tullulla, tullulla, nin chaypiqa. Willpharakusqa ripusqa nin kunturiqa nin, mmmmm. Jinalla chayqa.

Traducción: M. Ch. I. V. N° 1

EL CÓNDOR CON LA MUCHACHA

El cóndor hombre también era — dice - hace años. Así esos jóvenes a esas jovencitas les engañaba dice, bien simpático dice que caminaba.

Ay ahora nos hemos de casar pueesss. Diciendo a las muchachas cada día sabía ir dice el cóndor.

- ¡Te voy a cargar, te voy a cargar! — diciendo — le había cargado el cóndor.
- ¡Ya, cárgame pues, cárgame! La muchacha — le había respondido. El cóndor después de cargarla, a un lado del cerro se lo había llevado dice. Del cerro la muchacha no había podido bajar. Después la pastora había llorado diciendo:
- ¡qué cosa ahora voy a hacer!
- ¡Ahora voy a ir a recoger carne para comer aquí — diciendo — el cóndor había ido. Carne roja, ¡carne cruda! había hecho llegar del valle.

Aquí está vamos a comer.

No, yo no sé comer carne cruda, carne cocida como — había dicho la pastora -.

Entonces iré hacer cocer — diciendo - había vuelto a ir el cóndor levantando la carne. En esa ceniza nomás le había hecho revolcar, así había vuelto a traer dice.

Aquí está le había entregado.

Esto está revuelto en ceniza nomás, no está cocido. Yo bien cocido en el fuego sé comer. La pastora le había dicho.

Entonces, en el fuego iré hacer cocer, diciendo había llevado el cóndor. Yastá, perdido estaba dice. En eso nomás un pequeño pajarito, un lorenzo había aparecido diciendo:

- Ayy cholita, cholita, cholitaaa te cargaría, te ocultaría. En eso la cholita le había respondido:
- Ay Lorenzo cárgame nomás pues te voy a pagar. Después de eso el lorenzo se la había traído a su casa, al lado de su mamá, (todo en silencio). Luego el cóndor había llegado dice, perdida estaba la muchacha. Al no encontrarla ¡ayyyy! — diciendo — había llorado00000, de un lado de su ojo "rojo" y del otro "blanco". Después de eso a su casa del cóndor su amigo había ido dice, y le había preguntado:
- ¿De qué estás llorando compañero? Y él le respondió.
- ¡Así a una muchacha le he traído, ahora me ha abandonado!
- Yaa carajo, vamos a ir avisar y juntar a nuestros compañeros y todos juntos vamos a ir a su casa. Así también los cóndores se habían juntado, luego habían ido a su casa de la pastora. En eso, la pastora se dio cuenta que estaban viniendo los cóndores y avisó a su madre. Su mamá tenía un cántaro dice, hay adentro le había ocultado a la muchacha mmmmm. Y el cóndor así de llegar sobre el cántaro se estaba revolcando dando vueltas. Estaba bailando diciendo: ¡ahorca que ahorca! ¡masca que masca! ¡yaa! Así entero se habían ido. Entonces la madre había destapado su cántaro, diciendo:
¡Ayy, ahora que se ha ido voy a sacarla del cántaro a mi hija!

- ¡Aaaaaaaa! ¡huesos nomás! Dice que estaba ahí dentro del cántaro la pastora. Mmmm así nomás termina.

VERSIÓN N° 2

Norte de Potosí, Cala Cala, C10 La N.8

Narra: Un señor de Aprox. 41 años de edad.

Transcribe: M. Ch. I.

KUNTUR SIPASWAN

Kunturqa uj imillata suwasqa ari, juwin kax nin ñawpa timpu. ¡Juwin! Sipasata q'ipisqa ari qaqaman. Chantaqa qaqapiqa nata mikhuchisqa. Kunturqa mana runa jina wayk'unchu, anchis chay kaseros tiyan kay uray ladumanta jamunku, nina inqhakunku, llama phaskaniyux tiyan. Chay usphaman chay kunturqa aychata usphaman mult'irpachisqa, maymantachus apamun aychataqa uphaman mult'ichisqa nin a. Chantaqa imillaman jaywamusqa. Chanta imillaqa nicha mikhunchu ari, waqayqallasqa. Ujtawan q'ayantinqa rillantaxcha kunturqa. Imillatax qaqa picha kasan, chantaqa ujtawan rillantax. Chay rinankamanqa uj p'isqitu takik'uchallu nisqa kax purikusanman nin, chanta:

- ¡Taqik'uchallaaa ama jinachu kay q'ipiqallaway, ilu k'anata pagasqayki nisqa.
 - ¡K'anata pagawankimanchu!
 - ¡pagasqauki q'ipiqaway ari! Nisqa.
- ¡yaa karaju q'ipisqayki a! Imillata qaqamanta q'ipiqasqa a, ari, chay taqik'uchalluqa. Chaymanta q'ipitayqawanqa hasta wasinman ripuncha imillaqa. Ripuxtinga kunturqa chamusqa, imillaqa chinwasqa nin. Kunturqa imillax wasinman risqa. Chay piqa imillax mamananqa "wirkhiman k'unpuykusqa a, uj wirkhi tiyan chanta chayman ¡k'unpuykusqa! Chay k'unpuytawanqa hasta kunturiqa tusurishan nin a, ¡p'ata ki p'ata! ¡sipi ki sipi! Hasssta ki kunturis ¡askha! Nin a, askha kunturis. Ujpiqa mamananqa hasta yaykupusqa wasinman chaypiqa imillaqa libre a chaypi mikhurqapusqa kunduriqa nin a, ari. Tullulla imillaqa nin. Chaykamalla.

Traducción: M. Ch. I. V. N° 2

EL CÓNDOR Y LA MUCHACHA

El cóndor había robado una imilla, sí, joven era dice en tiempos antiguos. Entonces a la muchacha le había cargado pues al cerro. Después en el cerro este le había hecho comer "carne cruda", como el cóndor no cocinaba como gente, mas bien esos caceros hacían fuego, tienen su llama cargado con soga, esos hacen fuego. A esa ceniza, el cóndor, la carne le había hecho revolcar, dice pues. Después a la muchacha le había ido alcanzar La muchacha no había comido, le había oído "nomás". Otra vez al día siguiente había salido el cóndor. Y la muchacha en el cerro estaría. Después, hasta que el cóndor salga, un pajarito Taqik'uchallu llamado así, había ido donde la pastora. Después ese taqik'uchallu por ahí se estaría paseando. Después:

- ¡Taqik'uchallaaa no seas así, cargame nomás, cuerda de hilo te voy a pagar, cuerda te voy a pagar le había dicho la pastora. Y el pajarito le responde:
¡Cuerda me pagarías entonces!
¡Te voy a pagar! Cargame pues, le había dicho.

¡Ya carajo te voy a cargar pues! A la imilla del cerro le había cargado pues, sí, ese taqik'uchalluqa. Después de haberle cargado hasta su casa a la pastora, el loro se habrá ido pues a su casa. Después el cóndor había llegado a su casa, y dice, no había la muchacha. Yasstá, el cóndor hasta su casa de la pastora había ido. En ahí la mamá de la imilla con cántaro le había volcado pues. Un cántaro hay, ahí le había ¡volcado! Después de volcarla el cóndor dice que bailaba ¡ahorca que ahorca! ¡muerte que muerte! ¡hasssstá! que muchos cóndores habían dice. Entonces el cóndor le había matado, le había comido a la muchacha, dice pues. Hasta ahí nomás es.

VERSIÓN N° 3

Norte de Potosí, Meq'armaya, C9 La N.6

Narra: Doña Vicenta de Aprox. 43 años de edad.

Transcripción en castellano: M. Ch. I.

KUNTUR SIPASMANTAWAN

(Del cóndor y la muchacha)

Un caballero tenía la única hija, jovencita, cholita. Entonces su oveja era doscientos. Cada día iba a la pampa a pastear. Entonces la cholita es gente, el cóndor no es gente, sha convertido de cóndor a un hombre, a un joven con su traje con chaleco y con su camisa blanca (aquí no ves ques blanquito tiene el cóndor igualito, señala con su mano).

A la cholita ha venido a molestar. Entonces la cholita es gente pues, no es así como con supay que dicen con ese ¿no? Entonces, el joven bien simpático le había dicho a la cholita:

- Choliitaaaa, "Suma Panqara", se llama la cholita. El otro se llama, este ¿qué se llama? el cóndor es pues. Y la cholita tenía hartas ovejas y cada día iba a pastear. Entonces el cóndor se ha convertido en joven y le ha dicho:
Seré pues tu enamorado.
- ¡Ya pues! Le ha dicho la cholita.
Entonces...ahora jugaremos pues pesca pesca, ya jugaremos. Han jugado pues pesca pesca.

Al día siguiente, - ¿vas a traer tus ovejas?

Sí, voy a traer. Voz vas venir, yo también voy a venir.

Ahora yo te cargaré hastallasito y voz me cargas también. Ya carga carguitas han jugado ¿no ve? Le ha cargado él a la cholita Suma Panqara. Y así jugando nomás, uno nomás se le ha hecho volar, al este, donde el Illimani hay se la llevado. Entonces las ovejas todo abandonado. Su mamá dijo:

- ¡Mi hija! ¿dónde está pues? Ahora ¿dónde sha perdido? Ovejas nomás me lo he hallado. La única hija era. Entonces, la llevado el cóndor a este barranco, a este lado barranco (señala con su mano). Y la cholita dijo:
¡Por dónde mey de bajar pues ahora! ¡por dónde mey de bajar! Nada pues, se está buscando su mamá, así llorando con su papá.

La cholita hay en el cerro, en el Illimani hay donde hay nevada, hay encima en un barranco, hay tiene el cóndor su casa. Entonces sha embarazado para éste, para cóndor.

Entonces tres wawitas, "kay jinata kinsata", (como estos tres) (muestra sus dedos) tres wawita ha tenido puro con plumas. A esa mujer también le ha crecido poro plomo, aquí poro pelo todo. Tres puro hombrecitos ha tenido la cholita.

El lorenzo ha venido donde la cholita y en su jardín a chupar flores el Lorenzo el loro ha venido.

- ¡Ay este loro este qhencha loro! ¿por qué siempre viene? Con flechas con todo le hacían escapar.

¡Ja jay doñita Antoña, doña Antoña, ¿dónde está pues tu hija? Yo sey pues y no me dejas chupar.

- Entregame todo el verdad.

- Yo te aviso o te lo traigo a tu hija.

Entonces tráimelo pues, yo te voy entregar de verdad y todito te lo vas a chupar, todas las frutas, todo , todo te wa entregar. Todo al lorenzo le ha entregado.

- ¡Ay don Lorenzo! ¿dónde está la Suma Panqara? La Suma Panqara está en el cerro, en la loma. Entonces ha ido a traer.

¡Suma Panqara! ¡Suma Panqara! Le ha dicho. Entonces el mallku ha ido, ha ido ese mallku que dice, ese cóndor ha ido a buscar por ahí burro muerto ("no ve come", así comenta la narradora), entonces ha ido a buscar.

Entonces la Suma Panqara con tres wawitas (este tamañito eran sus wawitas) bien hablaban de aymará hablan esas wawitas. Entonces ha ido a busacr el lorenzo y ha dicho:

Tu mamá me ha dicho, Suma panqara que te vengas, vamos yo te llevo. Le ha dicho.

- ¿Y mis wawas? ¿Y si por ahí nos pesca ese mallku?

No pues, le matamos pues. Entonces le han matado a sus wawitas.(el Lorenzo de aquí la pisado) La matado dos la matado. El otro vivito como muerto nomás en un rinconcito se ha ocultado.

¡Muertos, muertos están! Diciendo. Ha vivido sin embargo unito. Entonces se lo ha traído el Lorenzo ha hecho llegar donde su mamá a la Suma panqara. Entonces para que no venga a buscar el cóndor, hay unos no ve como turriles de barro "p'uños" (cántaro de barro) dicen no ve (comenta) wirkhi nomás dicen al lado de La paz en aymará. A eso, para que no venga hay adentro la tapado cada día al este. Entonces el mallku ha llegado.

- ¡Suma Panqara! ¡Suma Panqara! ¿dónde estás? ¿dónde estás? No aparece.

- Y ¿tu mamá? Le ha dicho al chiquito.

Papi el Lorenzo ha venido, a mis hermanitos le ha pisado del cuello y los ha matado, y yo a lo muerto nomás mey puesto, no me ha matado a mí mey salvado.

- ¡Ahora sí ese Lorenzo, ah0000ra sí, en su casa siempre debe estar, voy a ir donde el Lorenzo.

El cóndor ha ido a buscar al Lorenzo.

¡Lorenzo! ¡Lorenzo! Le ha golpeado.

¡Quién? Le ha dicho.

- ¡Yo Lorenzo! ¡Mallku, Yo!

- Ya listo ya me estoy levantando, mestoy vistiendo.

- ¡Ya pues Lorenzo abríme pues!

Noo me estoy poniendo pues, mi calzado ahorititita. Mientras tanto el otro lado ya está agujereando para escapar el Lorenzo.

- ¡Ya pues Lorenzo, ya cómo es! Ya está agujereando no hay siempre. Sha dado la vuelta por otro lado su casa del Lorenzo, por el agujero se había escapado. Ha corrido, ha corrido ¿qué se llama? El este, el cóndor ha ido agarrarle y la comido pues el cóndor. Por eso pues, ese loro ahora por eso son chiquititos, sino hubieran sido grandes dice pues, hubiera hablado todo dice pues. Así el cóndor se la comido por eso el loro chiquititos nomás tenernos, pues en este tiempo, más antes grandes dice que eran. Así "dice mi abuelo", Entonces después de comer al loro, el mallku ha venido donde esa chica, donde se la llevado no ves. Encima del techo adentro de la casa está no ve que, está tapado con un p'uñu con eso, pero del techo la destapado y entonces se la chupado de aquí (señala con su mano), toda la carne, todo. Su mamá ha llegado y lo ha destapado.
- Mi wawa que salga ahora, mi hija, - diciendo — lo ha destapado, ¡todo! ¡huesos nomás! Estaba todo, todo no way ya, ni cabeza no hay nada, huesos nomás ya está, ¡calavera nomás ya está! Entonces eso ya pasado con eso.
- ¡Ya estoy conforme! Le ha dicho el cóndor. Y aaa lo así termina. Esito nomás es.

VERSIÓN N° 4

Norte de Potosí, Mer'armaya, C) La y b N° 9

Narra: Un señor de Aprox. 55 años de edad.

Trancripción en castellano: M.Ch. I.

EL CÓNDOR Y LA MUCHACHA

Un cóndor y un este, también que se llama, aquí decimos qui un este... un animal hay pequeñito no se que se llama, ese dice que era joven. Y había dice una chica. La chica dice que dormía sola en su cuarto, y su mamá y su papá (comenta) conocemos ya siempre son abuelitos ¿no?, y se iban dice a otra parte. Entonces aquí en el campo siempre existen animales. Entonces, la chica habrá ido a un campo con su rebaño, en hay dece que le había encontrado ese animal.

Dice que era una fiesta, y a esa fiesta la chica había ido, entonces, habían bailado así ¿no?, habían amanecido. A la amanecida lebia llevado el cóndor. La chica sebia mareado dice. A lo mareada labia cargado aun cerro, y ese cerro era una roca, no había caso ni para bajar. La chica, qué había hecho entonces, hay sebia estado, hay sabia quedado. Al día siguiente, a la amanecida hay en roca nomás había sido, y al cóndor labia dicho:

- Yo se comer, estee, papa todo ¿no? como siempre comemos, no comemos carne como un cóndor ¿no? (comenta) el cóndor come carne nomás.
Entonces había ido a traer estee, agarrar un cordero y labia traído, así sin cocer, así puro sangre nomás. Entonces la chica labia dicho:
- ¡No se comer esto yo! ¡yo se comer cocido!
Nuevamente había regresado levantando la carne, había llevado donde viajan las personas al valle, (comenta) siempre nos cocinamos en partecita ¿no? Entonces pues

hay labia volcado nomás, ni así, a la ceniza nomás todo labia hecho revolcar, eso labia llevado a la chica va comer diciendo.

- ¡Noo ésto no está cocido, está mezclado con ceniza nomás pues! Lebia dicho. No se come, ¡yo se comer cocido! Entonces el cóndor había dicho:
- ¡Qué wa ser, qué wa ser! Entonces wa viajar. Diciendo había viajado el cóndor para una semana, a tal día voy a llegar — diciendo.

Dice que la chica estaba embarazada, entonces estaba esperando familia dice. Entonces así estaba y disque el loro por hay ha pasado, el loro, sí, el loro. Entonces al loro lebia avisado. El loro labia dicho:

¡No, no te bajes, por aquí te voy bajar! Diciendo. Entonces siempre un jukumari le dicen ¿un jukumari? (tiene dudas) Labia dicho un animalcito labia bajado.

- Por aquí, por aquí, diciendo, al camino la chica había bajado. Entonces bajando eso pague llegue el cóndor ya no había dice la chica y no podía hacer ¡nada! I la buscad0000 al loro, la comido, labia comido encontrando al loro. El loro de su estee cuando sale del baño, puro baño había levantado, había ido también andel cóndor.

¡Vos cóndor cojudo me has comido, ahora igual nomás hey resucitado como Jesucristo! Nuevamente la chica dice, a la chica le han tapado a un este, que se llama, a un fondo, antes decían ¿no? La olla de barro wirkhi, le dicen a eso mmm del aymará le dicen wirkhi. En eso labian ocultado a la chica su mamá su papá. Lo cóndores volaban por aquí por allá ¡grave! Y disque a los perros le traían y no le hacían caso dice. La chica para eso estará pues ocultado dentro de la olla grande, wirkhi. Entonces en ese wirkhi paraaaa ¿qué se llama? A más rato cuando sebia ido el cóndor, el cóndor, labian destapado, ¡hueso esqueleto! nomás disque le han destapado. Sí, así era este cuento.

VERSIÓN N° 5

Norte de potosí, Cayo Aroma, C11 La N° 8

Narrador: Nabor Callisaya Mariscal, 17 años de edad.

Transcripción: M.Ch.I.

KUNTUR SIPASWAN

Uj joven cholitataqa q'ipisqa nin kunturqa ari, sumax juvenma tukusqa. Entonces, kunanqa qaqaman chayachisqa chay kuwancha tiyan, chaymancha chayachisqa nin. Entonces cholitataaaa ni sanuchu kasqa nin diarreyayux kasqa nin. Kunan kunturman nisqa nin:

¡Kunan kaypi imata mikhusaxri! Nisq nin. Burru wañusqallata uqharimusqa nin. Entonces chaypi chaytaqa p'urkamusqa nin ari, usphallaman mult'irpachisqa nin.

Man nuqa kayta mikhuy yachanichu, nisqa nin. Entonces duraznuman rinankaman, chaykamatax luruqa phawashasqatax chaypi ari. Entonces maman mask'akusqa nin ari. Entonces luruqa chaypi phawaykachashasqa, luru, lurutu tapusqa. Luruqa willasqa.

- Wawaykiqa jaqaypi qaqapi kashan nisqa a.

¡Ay por favor nichu q'ipiwankiman! Nisqa lurutaqa mamanqa chay chulitaxpata.

Entonces, chay chulitataqa, duraznuman rinankaman kunturiqa, luruqa q'ipikampusqa ari, ñapis chulitapis wawayuxña kaska ari. Kunturwam parlakusqankuña.

Imatax kay wawaninchispa sutin kanqari, nispa nin ari.

- **Pikiñuñu** sutin kachun **nin** ari nisqa ammm.

Chay wawitayux cholita uraykamusqa, q'ipiqanchinpusqa nin. Mamantax chay cholitaxtaqa papa allax risqa nin a. Entonces kunturqa chayasqa nin nima kasqachu nin wasinpiqa. Chaymantaqa kunan kunturqa, natax cholitax mamantaxri wirkhirman k'unpuykusqa nin wawitantinta. Kunan kuntur chayaytawan uraykanpusqa ari, imastachus **uqharikuspa** rin a kunturqa. Chaymanta hasta kutirimusqa kachaykamusqa nin a , wirkhi patataqa... ¡sipi ki sipis! ¡p'ata ki p'ata! Sigui muyuyllaman risqa fina.

Entonces, maman chamusqa nin tarditaqa nin a, wathiyata uqharisqa nin.

Wawaypax apapusax, nispa. Wthiya **uqharisqa seño**raqa chayasqa nima kasqachu ¡tullulla! kasqa nin. Entonces chaypi wawitalla kasqa nin.

- Awilay mamaytaqa ¡sipi ki sipi! ¡p'ata ki p'ata! Nispalla p'atarapun mamaytaqa — **nisqa** nin ari.

Entonces chay **lluqhallituqa** wakaman ñuñux kax nin, wakawan **michimux** nin. Wakamanta ñuñusqa nin, uwijata graveta uwijata michichimuxtin uwijata ch'anqamusqa nin, p'akirasqa nin.

- ¡Chay lluqhallaqa mana nanmanchu owijataqa! Nispa wakaman kachasqa nin, wakaman ñuñusqa nin lluqhallaqa sumax gordo nin.

Chaymantaqa uj caballero kasqa nin mana wawayuxchux, imachus karqa. Entonces chay caballero man kunan entregaykusqa a, on. Chay **yuqhallituqa** yasta **wiñar**apun. Kunan k'ullumanta ruwarapun maderamanta sumax nata nin crusta jina nin.

- Kunan kaywan riy, vidaykita **mask'akamuy** — **nisqa** nin a- . **Yoqhallaqa** ripusqa nin ari, uj patronpaxman nin, chayasqa nin. Patrón iwakusqa nin, mm wakapicha sigui kaerqa payqa. Entonces chay wakaman **risqa** nin. Wakata león mikhurapusqa nin a, león k'ala mikhurapusqa nin. Chayasqa nin sapa día wakaman rix nin ari.

¡**Karaju** kunan kayta imatax mikhunri! Nispa chay **pikiñuñu** wakaman nisq. **Kalpawax** karqa nin a. Ujta leonta jap'isqa nin, librita ujta k'aspita **llik'iy**tawan chayman chakachisqa nin a. Chay yuqhallitu ruwanman karqa nin a. Chay yuqhallitu **jina** wiñarqun nin, chay kundurpax wawan. Chaymanta chay **juwinña** kasqa nin. Chaymantaqa **juwinñaytawan warmichakusqa** yuqhallaqa ja ja ja, sumax **animaliswan**, sumax caballisniwax nin. Chay patronninqa **rabiakusqaña** nin, tukuy **imataña** wañurichapusqa nin , caballusta, mulasta k'ala chakisninta **p'akirasqa** nin. Chaymantaqa mmm mula kanchaman chuqaykusqa nin, ni chaypipis caballusta k'alata wañurachisqapuni nin a.

¡Kunan kay karajuta imanasaxtaxri! Nisqa nin chay patronqa. Entonces nipuni waka kanchamanñatax chuqaykusqa nin, waxralacha kashan nin, nipuni wakapis imanasqachu nin.

Hasta yuqhalla **warmichakusqa** nin, tomamusqa nin hasta **jinaspampi** wañupun nin chayqa. - A qunqashani — llant'aman kachasqa imanasninmi..burrusta **phawarichisqa** a, yuqhalla purimunankaman **kunturiwan p'atarallachisqatax** nin a burrustaqa. Chay yuqhallaqa maytacha purimun ari chaykamaqa **kunturiqa** k'alata p'atarapasqa nin burrusnintaqa.

Chaymantaqa nin, jinacha kutirpullantax wasinmanqa. A ari ari (recuerda).

- Kunanqa imanasaxtax — **nisqa**, monte risqa nin a, uta leones, tigres, tukuy ima **kasqa** chayman llantachaxnaykusqa nin a. Patronninma risqa nin a, jernu, ernu, ernu! Nispa chayachaykusqa ni tigrista, chay khuru monte animalista **chayachisqa** nin a.

¡Maytax burruri! Nisqa patronninqa.

- ¡K'ala phawaykuchini qaqapi! Nisqa. Chaymantaqa, kunan kay animalispi apamuni kay llant'ataqa - nisqa.
- ¡Kunan kay karaju kay yuqhalla kayta ruwawan haber!, nispa yuqhallataqa, siq'usqa, nin ari, siq'ustintax yuqhallaqa yasta.
- ¡Kina kachun karaju ripusax! Nispa ripusqa nin a. Tmadaman ququsqa nin a yuqhallaqa mmm grave, jinasqanpi wañupun nin a. Chaylla.

Traducción: M.Ch.I. V.N° 5

EL CÓNDOR Y LA MUCHACHA

Un joven a la cholita le había cargado — dice — el cóndor pues, bien hecho al joven se había vuelto. Entonces ,al este, al cerro le había hecho llegar con ese viviría. Ahora esa cholita no estaba sana dice, con diarrea estaba dice. Al cóndor le había dicho:

¡Ahora aquí que voy a comer!

Burro muerto, nomás, cabeza de burro había ido a recoger dice, con ceniza nomás le había hecho revolver dice.

No, esto yo no se comer. Le había dicho.

- ¿Qué cosa sabes comer?
- Yo como duraznos, papa, le había dicho. Entonces hasta que vaya por duraznos el cóndor, por ahí estaba pasando.

Entonces su mamá estaba buscando a su hija, en eso el loro esta volando por ahí, loro, loro — le había preguntado — y el loro le había avisado.

- Tu hija en allá en el cerro está — le había dicho.

¡Ayy por favor no me lo cargarías! Le había dicho al loro, la mamá de esa cholita.

Entonces esa cholita hasta que vaya el cóndor por duraznos, se la había cargado pues. Ya la cholita también con guagua había sido pues, con el cóndor ya se habían hablado.

¿Qué va ser su nombre de este nuestro hijo?, le había dicho pues.

- Pikiñuñu (pequeño que mama) le había dicho pues.

Entonces Pikiñuñu que sea su nombre había dicho pues mmm.

Esa cholita con su guagüita había bajado, se había hecho cargar dice,

Su mamá de esa cholita a cabar papa había ido dice, sí. Entonces, el cóndor había llegado dice nadie estaba en su casa.

Después de eso, la mamá de la cholita al cántaro le había volcado dice. Ahora el cóndor así de llegar se había bajado pues, qué cosas alzóse habría ido pues el cóndor, después de volver se habría largado el cóndor, sobre el cántaro.. ¡masca que masca! ¡mata que mata! Sigue rondando, a eso había ido dice pues. Entonces su mamá había llegado por la tarde agarrado de wathia.

- Para mi hija se lo voy a llevar — diciendo — agarrado de wathia la señora había llegado. Nada había ¡huesos! nomás había encontrado dice. Entonces en ahí la guagüita había estado dice.
- Abuelay a mi mamá ¡masca que masca!, ¡mata que mata! Diciendo nomás se lo ha ¡mascado! Entonces ese chiquito le había avisado dice pues. Después de eso, el chiquito había crecido mamando de la vaca, a las vacas dice que sabía ir a arrear. De la vaca

había mamado. A la oveja cuando ha ido a pastear le había tirado con piedra dice, les había quebrado dice.

¡Ese chico no puede cuidar a la oveja! Diciendo con las vacas le había mandado, a la vaca le había mamado, dice el chico, bien gordo dice que era el chico.

Después de eso, un caballero dice que era sin hijo o como sería. Entonces a ese caballero le habían entregado. El chiquito yastá había crecido. Ahora de esa madera se le había hecho como una buena cruz, dice.

- Ahora aquí vas a ir, anda a buscar tu vida, le había dicho. El chico se había dice pues, a donde otro patrón. Este patrón se había criado dice mmm seguiría tomando de la vaca pues él. A la vaca, el león se lo había comido dice pues. El león a todas las vacas se lo había comido.

¡Carajo ahora esto se lo ha comido! Diciendo ese pikiñuñu había dicho de la vaca. Con fuerza dice que era pues, uno nomás al león le había agarrado destrozándole le había atragantado dice pues. Ese chiquito así habría crecido dice, ese hijo del cóndor. Después de eso ese chiquito ya estaba joven. Después de hacerse joven, así se había hecho de mujer el muchacho ja, ja, ja, con muchos animales, con muchos caballos dice. Ese su patrón se había renegado ya dice, tod ya se le había matado dice, a los caballos, a esas mulas todos sus pies le había quebrado. Después de eso a la cancha de las mulas le había tirado dice, ni esos habían podido con él. A los caballos les había matado totalmente.

¡Ahora a ese carajo que le voy a hacer! Había dicho ese patrón. Entonces no siempre a la cancha de las vacas le había tirado, dice, cuernos nomás estaría dice, ni las vacas no le han hecho nada.

Hasta que el muchacho se había hecho de mujer, dice se había tomado, en eso se había muerto dice (aaa me estoy olvidando, dijo) a por leña le había mandado, cuando le ha mandado ¿cómo había sido?... a los burros le había hecho desaparecer pues, hasta que el muchacho vaya a caminar, con el cóndor le había hecho comer, también dice pues a los burros. Después de eso dice, así se volvería a su casa aa sí , sí (recuerda).

- ¡Ahora que voy a hacer! Había dicho, al monte había ido dice pues, uno nomás leones, tigres, toda clase de animales había habido, hay les había juntado. Donde su patrón había ido pues ¡ernu, ernu, ernu! Diciendo les había hecho llegar a los tigres, toda clase de animales hasta esos gusanos de monte.
- ¡Dónde están los burros! Le había dicho su patrón.
- ¡Todo le he hecho perder en el monte! Había dicho pues. Después de eso en estos animales he traído leña, había dicho.
- ¡Ahora.. este carajo muchacho esto me ha hecho haber! Diciendo al muchacho le había ¡chicoteado! Yastá.
- ¿Así que sea carajo me voy a ir! Diciendo se había ido dice pues, a la bebida se había dado dice pues el muchacho mmmmm grave. Así como estaba se había muerto dice pues, on. Eso nomás.

VERSIÓN N° 6

Norte de Potosí, Jarana, C12 La N°10

Narra: Una señora de Aprox. 41 años de edad

Transcribe: M.Ch.I.

KUNTURQA SII'ASWAN

Qaqaman q'ipisqa nin **imillataqa**, naa kuntur. **Imillitaqa** michikushasqa, kay jina imillita jovencitaña nin (muestra a otra jovencita). Chanta ovejata michikushaxtintax, jjoventin nin a kunturqa, sumax yana **ternuyux**, yurax chalinayux! Chantaqa chayarqusqa nin.

- Jovencita – nispa cha- raskhariway wasayta, kaymanta sixsiwashan raskhariway haber, nisqa nin a **chikataqa owija michishaxtinqa**. Chikatax cierto nispa, wasanta chimpaykusqa raskhax nin a kunturmanqa. Chantaqa, raskhashaxtin phawaripusqa nin kuntur **juwinqa**, qaqaman apakapusqa nin. Qaqapiri, chaypi mana salidayux nin a. Imayna urayk'amunqa **alltu cerruqa** nin a (comenta).

- Kunan imaynata ripusax, nispa imillaqa, yarqhasan nin, waqasqa nin. Kunturqa sigue apamusqa nin, burru aychasta, alqu aychata, apamusqa nin, imilla mikhunanpax. Chantaqa:

Mana kay chawa aychataqa nuqa mikhuymanchu, chayasqata mikhuy yachani — **nisqa** nin a. kunturqa risqa nin, usphaman qhuspachimusqa **nin** aychataqa, kankamushax nispa. Chaymanta kankasta apasqa **nin** a. Aychasta chay wan cha iwan a (rimarin). Chantaqa kunturqa chhayna rillantaxcha aychaman. Rillaxtintaxqa nata:

Kunan imanashaxtaxri, ayyy Luli q'intisitu q'ipiriway ari, **pagasqayki** nisqa nin ari. Lili q' intisturi nasqa nin a.

- Qipiqaykiman, a pero q' ipiqarquaqayki, nisqa a. Q'piqasqa nin a **imillataqa** apakapusqa nin a. Kunanma **imillaqa ripusqa**. Luli **q'intitaqa** jap'imunqa **nin** a kunturqa, ujta mikhuikusqa nin a kunturqa! Uquyqusqa nin Luli q'intitaqa. **Sikinmantaqa** ¡phaaaaaarrrr! Nispa **phawarpallasqatax** nin. **Llusk'a** pachita chanta **nin** chay Luli q'inti. Chaymantaqa luli q'intiqa phawarpapusqa yasta imillaqa ripusqa wasinman **nin**. Wasinpitax chayasqa chaypi imillaqa. Mamanqa nisqa:

Imanasax wawaytari. Chaymantari, **jina chayasqanmantaqa**, chayarqusqallatax nin a kunturqa. Chaymanta, **muyusqa** nin a kunturqa wasintaqa nin.

Imillata mamanqa pakaykusqa nin, wirkhirman atiykusqa nin, **k'unpuikusqa** nin. Muyusqa nin **kunturqa**, muyuspa **chayasqa** nin.

Chaymanta tardin chayanapax maman ovejamanta **jtullulla!** Tuntita imillaxtaqa, ari wirkhipiqa, imarqunchus ari.

Chaymantaqa, waqasqa nin ari kunturqa wasi pataman chukuykusqa, uj laru ñawinmanta **llawarta waqasqa** nin. Chaymantaqa **jina ripusqa** kunturqa ari. Chaymantaqa chayman **chayasqa** ninku ujkuna, yakuta wirkhirman t'inpux yakuta churaykusqa nin mamanqa. Juwin chayasqa nin a yana ternuyux, corbatauy **chayasqa** juwin.

Juwin tiyarikuy ari — nispa — **yachañia** nin ari, wawan q'pisqanmantaqa. Tiyarikuy ari, chay wirkhirman **khullchi nnnn!** Yakuman chayarkusqa, chaymanta phawarkusqa kunturqa waqaspa. T'inpux yakuman nin haber (rimarin). Jinapicha wanchisax kay kunturta nincha manaqa. Chaymantaqa phawarpasqa waqaytawan ripusqa nin kunturqa. Ari, tukukun chaypi.

EL CÓNDOR CON LA MUCHACHA

Al cerro le había cargado dice a la muchacha, éste, el cóndor. La muchacha se había estado pasteando, como esta jovencita ya era dice (muestra a otra muchachita). Después cuando se estaba pasteando a la oveja, ¿joven dice que era el cóndor, buen mozo con terno negro, con chalina blanca! Después de eso ha llegado dice:

- Jovencita — diciendo será pues- (comenta) mi espalda rascame, por aquí me está escociendo haber rascame, le había dicho dice pues a la chica, cuando estaba pasteando a sus ovejas. Y la chica cierto será — diciendo — se había acercado a su espalda a rascarle dice pues al cóndor. Después de eso, cuando le estaba rascando al cóndor éste había levantado vuelo, al cerro se la había llevado dice. En el cerro sin salida dice pues. Cómo iba a bajar del cerro si era muy alto dice (comenta)

- Ahora cómo me voy a ir — diciendo — a la muchacha le está dando hambre dice, había llorado dice.

El cóndor había seguido traendo, dice, carne de burro, carne de perro, para que coma la muchacha.

- No, esta carne cruda no puedo comer, yo sé comer carne cocida — le había dicho — dice pues. El cóndor había ido dice, a la ceniza le había ido a revolcar las carnes — iré a tostar — diciendo. Después de eso retostados había llevado dice. Con esas carnes le habrá alimentado pues (comenta). Después de eso igualmente iría por carne el cóndor, esteee.

- Ahora ¿qué voy a hacer?, ayy Luli q'intisitu (picaflor) cargame por favor, te voy a pagar le había dicho.

- Te cargaría pues, pero, sí te voy a cargar — le había dicho-. Le había cargado dice a la muchacha, se lo había llevado dice pues. Ahora sí, la muchacha se había ido dice.

Al Luli q'inti le había ido agarrar dice el cóndor, ¡uno nomás el cóndor le había comido! Dice, le había tragado dice, y de su trasero..¡phaaaaarrr! diciendo se había vuelto a volar dice. Bien resbalocito dice que es ¿no?, ese

Luli q'inti (comenta). Después de eso el picaflor se había volado. Luego la muchacha se había ido a su casa. Su madre estaba preocupada

¿Qué voy a hacer a mi hija? Había dicho. Después de que había llegado así, el cóndor había llegado también dice. Después de eso el cóndor había dado vueltas su casa.

A la muchacha su mamá le había ocultado en el cántaro de barro, le había metido dice, le había volteado dice. Había dado vueltas dice el cóndor, así había llegado el cóndor.

Después de eso por la tarde para que llegue su mamá de pastear la oveja ¡huesos nomás! todito de la muchacha, sí en el cántaro qué le haría pues.

Después de eso, el cóndor había llorado dice sobre la casa sentado, de un lado de su ojo sangre había llorado dice. Después de eso, hay mismo había llegado dicen algunos. Su mamá en el cántaro agua hervida había llenado. El joven hay mismo había llegado dice con traje negro, con corbata había llegado joven.

- Joven sentate pues — diciendo — ya sabía dice pues, que le había cargado a su hija. Sentate pues, a ese cántaro ¡khulllllchinnnnn! Al agua había llegado, Y de hay se había volado el cóndor llorando. Al agua hervida dice haber (comenta). De ese modo voy a matarlo a este cóndor habrá dicho su mamá pues pero. Después de eso volando, después de llorar se había ido dice el cóndor. Sí, así termina.

VERSIÓN N° 7

Norte de Potosí, Cala Cala. C10 La N° 10

Narra: Una señora de Aprox. 62 años de edad.

Transcribe: M. Ch. 1.

KUNDURIMANTA SIPASMANTAWAN

Chanta kunduriqa sipasata q'ipisqa nin qaqaman - nin ari **Ari**, qaqaman q'ipisqa nin. Chaymanta iwasqa nin sipasataqa, burru aychata qarasqa, alqu aychata nin ari, ja ja ja ja ja (asikun willaxqa). Chantataqa sipasaqa mana mikhuy munasqachu nin ari.

- ¡Mana munanichu chay phuka aychataqa! - Nisqa nin ari. Kunduritax aychata chayachix **ripusqa**. Chaykamatax uj p'isqu phawashasqa nin ari.
- ¡Ayyyy luliy, luliyyyyy q'ipiqallaway ari, q'illu k'anata pagasqayki! — nisqa nin ari. Chaymanta luluqa imillataqa hasta wasinman q'ipiqasqa nin, q'ipinaqasqa wasi laduman nin. Wasinman imillaqa chayapusqa nin, pakaykukusqa nin. Kunduriqa qhasilla watuykukusqa **qaqata** nin ari. Chay gaga kinrayta watusqa nin, chantaqa imillaqa mana kasqachu. Kunduriqa wasin laduman qhatiykusqa. Maman imillataqa wirkhirman kúnpuykusqa nin. Chaymantaqa kunduriqa ririsqa nin wasi **patasta**, muyuririsqa nin, -¡p'ata ki p'ata! ¡sipi ki sipi! - Nispa. Chay tukuytawanqa ripusqa nin kunduriqa. **Ripuxtintawanqa**, imillax **mamanqa** khawaykumusqa nin wawantaqa, chaypiqa ¡tullullata! Timkusqa nin ari ¡wañusqa! Nin ari, ja ja ja ja ja ari jinalla chay kuentuqa.

Traducción: M. Ch. 1. V. 7

DEL CÓNDOR CON LA MUCHACHA

Después el cóndor a la muchacha le había cargado dice ¿no? Al cerro dice pues, sí, al cerro le había cargado. Después le había criado con carne de burro, carne de perro le había dado de comer dice pues, ja, ja, ja, ja, ja, (se ríe la narradora). Después la muchacha no había querido comer dice pues.

-¡Ayyyy Luliy, mi Luliiiiiii cargame nomás pues, te voy a pagar un collar amarillo! Le había dicho dice pues. Después de eso el Luli o Lorenzo le había cargado dice pues hasta su casa. Le había cargado hasta el lado de su casa, a su casa le había hecho llegar y ella se había ocultado. El cóndor en vano había ido a preguntar por todos los cerros — dice — y la muchacha no había, entonces a su casa de la chica se había largado. La mamá a la muchacha con cántaro le había volcado dice. Después de eso el cóndor había ido a rondar por encima de la casa de la chica, había dado vueltas dice ¡muerte que muerte! ¡ahorca que ahorca! Diciendo. Después de tanto bailar de rabia se había ido el cóndor dice pues. Después que se ha ido el cóndor, la mamá había ido a ver a su hija, pues ¡huesos nomás estaba! dice pues ¡muerta! dice, sí, ja, ja, ja, ja, ja, sí. Así nomás es este cuento.

VERSIÓN N° 8

Norte de Potosí. Cala Cala, C 10 La N° 16
 Narra: Una señora de Aprox. 67 años de edad.
 Transcribe: M.Ch.I.

KU NTURI SI PASWAN

Sipasss sumax sipas kasqa nin, chantaqa q'ipipaqasqa nin, qaqaman kunkturqa, q'ipisqa jusk'uman nin, chaypi iwasqa nin. Chay pansasta qarasqa nin, alqu pansasta, imachus ari waka pansaschu, imachus apan a sipasmanqa. Chaymantawanqa, jamusqa uj p'isqitu.

- Señora, wawayki jaqay qaqapi waqakushan, nisqa nin a. Chaymanta.
- ¡Ayyy chay qaqapi waqakushan ni ari!
- Pagawankiman q'ipiqanpuykiman, nisqa nin. Chaymanta risqa nin ari.
Pagasqayki q'ipiqanpuway a nisqa nin. Kuntur chayasqa nin, naqa, q'ipiqamusqa nin a, tapaykusqa.
- Kunan kaypi wirkhipi mana imanaychaxchu nispa. Chaymanta uj kunkturqa ummmm; p'ata ki p'ata! ¡sipi ki sipi! Nispalla nisqa, muyusqa nin a. Chaymanta chinkarapusqa nin kunkturqa k'ala chaymanta.
- ¡Ayyy chinkarapunqa k'unpurapusunchax nisqa nin, ¡tullulla! Kasqa nin chay ukhupi. Chay ukhupichu mikhuran imatatax nin wirkhi ukhupi. Jaqay jina wirkhipi ukhupi ¡k'ala! ¡tullulla! Nin ni kasqachu runaqa. Jina jinata rikhunku jinata nin.

Traducción: M.Ch.I. V.N° 8

EL CÓNDOR CON LA MUCHACHA

Una muchacha linda dice que era. Después de eso le había cargado dice al cerro el cóndor. Le había cargado a una cueva dice, en hay le había criado dice, esas pansas le había dado de comer, panzas de perro, qué cosas sería pues, panzas de vaca, qué cosa llevaría a la muchacha.

Después de eso había venido un pajarito.

- Señora, allá en el cerro tu hija está llorando — le había dicho dice pues.
- ¡Ayyy en hay arriba se está llorando dice pues!
Me pagarías te lo iría a cargar, le había dicho dice. Después de eso había ido dice.
- Te voy a pagar anda a cargarmelo pues, le había dicho dice.
El pajarito le había cargado dice, le había tapado.
- Ahora en este cántaro nada no le va a hacer nada diciendo. Después de eso ese cóndor ummmm ¡mata que mata! ¡masca que masca! Diciendo había dado vueltas dice pues. Después de eso se había perdido dice el cóndor totalmente.
- ¡Ayyy se ha perdido pues, ahora le destaparemos! Diciendo había dicho dice ¡huesos nomás! había estado dice en hay adentro. Hay adentro le comería que' sería dentro del

cántaro, como en aquel cántaro y dentro, totalmente ¡huesos nomás! dice no había gente, así, más o menos había visto así dice.

VERSIÓN N° 9

Norte de Potosí, Jarana, C12 La N° 3

Narra: Una señora de Aprox. 43 años de edad.

KUNTURQA SIPASWAN

Joven kasqa ni unayqa, sumax joven nin yapa palettonniyux pantalonniyux yurax camisayux kasqa nin. Entonces uj warmi kasqa nin chayta nisqa nin:

- Nuqata munwankimanchu — nisqa nin — k'ipikapusqayki wasiyman, nisqa nin. Entonces q'pisqa nin.
Q'piway a sinoqa nisqa nin. Q'pisqa nin qaqaman, qaqapitax chay kunturqa nisqa:
- Kay llapi suyawanki, risax aychata apanpusqayki, nisqa. Aychata apamusqa nin kunturqa chay amiganpaxqa, chawallata apamusqa nin aychataqa, jaywasqa nin.
- Mikhuy, nispa. Entonces mikhuy nixtintaxri, nisqa nin naqa chay warmiqa:
- Mana nuqa mikhuymanchu, chawallaqa a..chayachimuyrax — nisqa nin. Entonces chayachix risqa nin, chayachispataxri nasqa nin usphallaman k'alituta narpasqa nin, soparqusqa nin aychataqa. Ajinata apamullarqatax nin. Chaymantaqa chayqa jaywasqa, nipuni mikhusqachu nin. Ujpiqa.
- Mana runachu kasqa, kunturqa kasqa nispaqa chay chikaqa waqasqa nin.
- Kunan imayna uraykapsax kay qaqamantari imaynata uraykusaxri — nispa — waqasqa nin. Kundurllawantax q'pichikusqa nin.
- Q'piway a... Q'ipichikusqa nin, maymanchus lomasmancha q'pichikusqa. Chaypitax kunturqa aychaman rinankamantax ripusqa wasinman nin chayqa, ari. Ajina chay kuento, chaylla.

Traducción: M.Ch. I. V. N° 9

EL CÓNDOR CON LA MUCHACHA

Joven era dice antes, lindo joven dice con paletón negro, con pantalón, con camisa blanca era dice. Entonces una mujer había dice, a ella le había dicho:

- ¿Amí me puedes querer? - le había dicho dice — te voy a cargar a mi casa, le había dicho. Entonces le había cargado dice.
- Cargame pues sinó — le había dicho — le había cargado dice al cerro, ya en el cerro ese cóndor le dijo:
En aquí nomás me vas a esperar, voy a ir a traértelo carne, le había dicho dice. Carne había traído dice, el cóndor para esa su amiga, crudo nomás había traído la carne dice, así le había alcanzado.
- ¡Comé! - diciendo. Entonces cuando le ha dicho que coma, le había dicho dice a la mujer.
- No yo no puedo comer, crudo nomás es puess... andá hacer cocer todavía — le había dicho. Éste había hecho cocer con ceniza nomás todito le había hecho esto dice, le había

sopado dice la carne, así mismo le había traído dice. Después de eso le había alcanzado, ella no había comido siempre, y dijo:

- No había sido gente, cóndor había sido — diciendo — esa chica había llorado.
- Ahora cómo me voy a bajar de este cerro, cómo voy a bajar pues — diciendo — había llorado. Con el mismo cóndor se había hecho cargar dice.
- ¡Cargame puessss! Se había hecho cargar dice, a dónnnnde sería, a las lomas será pues se había cargar (comenta). En eso hasta que el cóndor vaya por carne se había ido a su casa — dice — sí. Así nomás es ese cuento eso nomás.

VERSIÓN N° 10

Norte de Potosí, Jarana, C12 La N° 5

Nana: Clemencia Fernández de 27 años de edad.

Transcribe: M. Ch. I.

KUNTUR SIPASWAN

Kunturqa runa karga nin, ma kunturqa karqachu nin. Sumax karqa nin. Kunanqa chay kunturpataqa kidakun yurax pañuyluyux wataykusqa jina, manaña runañachu kunturqa nin. Unayqa runa karqa nin. Entonces uj imillata munasqa nin kunturqa, qaqaman apasqa nin, qaca lugar tiyan nin, iwamusqa nin, chay imillata tutalla q'ipimusqa nin. Tuta apaspari mmmm sut'iyananpax rikhurisqa qaqapi. Chay qaqapi rikhurimusqa q'ayantin imillaqa ma ni maynata uraymuyta atisqachu nin.

- ¡Ay! Kunanma maymantax ripusaxri kay jina piri. Kunturqa aychaman risqa nin chawallata aychata qusqa nin.
- Kay mikhukuy — nispa — chayachisqa nin kunturqa.
¡Ayyy imaynata mikhusax kaytari! — nisqa nin imillaqa— urmaykanpusqa nin, chaypi wañupusqa nin. Urmaykamusqa wañupusqa imillaqa. Chaykamalla yachani.

Traducción: M. Ch. I. V. N° 10

EL CÓNDOR CON LA MUCHACHA

El cóndor gente era dice, no era cóndor dice. Buen moso era dice. Ahora de ese cóndor se había quedado como pañuelo blanco como si estuviera amarrado. Ya no es gente dice el cóndor, antes dice que era gente. Entonces, a una imilla dice que quería el cóndor, al cerro le había llevado dice, hay un lugar en el cerro dice, le había ido a criar dice. Por la noche le había llevado mmmm para que amanezca había aparecido en el cerro. Al día siguiente la imilla por ningún lado había podido bajar dice.

¡Ayyy! Y ahora donde me voy a ir de este lugar. El cóndor por carne había ido dice, crudo nomás crane le había dado.

Torna esto comé- diciendo — había hecho llegar dice el cóndor.

¡Ayyy cómo voy a comer pues esto! Había dicho la muchacha. Se había caído dice, en hay se había muerto dice. Se había caído y se había muerto la muchacha. Hasta hay nomás sé.

VERSIÓN N° 11

Potosí, Pampagrande, CC LA N°11
 Narra: Petrona Alavi, 80 años de edad
 Recopilación y transcripción: M.

KUNTURIMANTA SIPASMANTAWAN

Kunturi, kunturi sipasta q'ipisqa nin chayman a.. qaqa kinraymanchá kunturiqa q' ipin a. Chaymantaqaaaa jina q' ipishaspaqa sipastaqa nisqa:

- ¡May yarqawan! ¡yarqawan! Q' ipiramuway, llank'amuy — nispa nisqa.
- Mana — nisqachu nin sipasman. Imaynatachus qaramurqa, usphawan s'untirpachimuytawan aychitata aparqamusqa kunturiqa ari, chawallata apashasqa nin sipasmanqa ari. Chaymantaqa jinachaqa jampun, jina chay imaynatachus q'ipikamun. Chaymantaqa q'ipiqamusqaxinqa jinachá wasinman chatapun juturiqa ari. Imararaykutax qhatiyqachankiri, nixtincha mamanois. Chaymantaqa wirkhirman q'unpuykusqa nin mamanqa wawanta. Chaymantaqa patiuman junt'aykusqa nin k'alata sipastawan laymarkapukusqa nin. Wirkhi ukhuman k'unpuykusqa ¡tullulla! ¡tullulla! Nin. Sipasqa tullulla k'unouykusqa kashasqa nin. Jinata mamanqa p'anpakusqa nin. Kunturichá

Sipirqurqa ari sipasta, warminchapax munarqa y mamantaxri mana munantaxchu. Imaynatachus qaqapi qarqa y ... jinalla yachani.

Traducción: M. Ch. I. V. 11

DEL CÓNDOR CON LA MUCHACHA

El cóndor a una joven le había cargado dice pues, a un lado del cerro. Después así cargándole, le había dado hambre a la pastora.

- Me da hambre, tengo hambre, tengo hambre déjame de cargar, andá a trabajar. Le había dicho.
 ¡No! le había dicho a la joven. Con cenizas le había revolcado la carnecita. Así le había traído el cóndor, sí, crudo nomás le había llevado la carne a la joven, sí. Después de haberla cargado, la pastora se había vuelto a su casa.
 Porque le persigues — le había dicho su mamá al cóndor. Después al cántaro se había agachado dice.. Su mamá había llenado de agua el patio, completo dice, hasta la joven le había rebalsado cuando se había agachado la pastora. Después de eso, su mamá se había agachado al cántaro la muchacha ¡huesos! Nomás estaba dice, ¡huesos! Nomás estaba dice. Así su mamá le había entenado dice. El cóndor seguramente le ha ahorcado queriendo para su mujer (comenta), y su mamá no habrá querido. ¿Cómo será que en el cerro estaba no? Así nomás sé.

VERSIÓN N° 12

Potosí, Cotagaita. CC LA N° 8
 Narra: Melchora Caisara. 59 años de edad.
 Recopilación y Trans. M. Ch. I.

KUNTURMANTA SIPASMANTAWAN

Kunturapis jinallatax a nin, juwinllatax karqa nin. Chaypis imillasta **qaqaman** q'ipix nin. Chantaqa manchayta imillastaqa chawa aychata qarasqa nin, chawa aychallata qarasqa imillaman, payqa waqasqa nin. Imilla **waqaxtinqa** chay luru q'ipikamusqa nin.

Pagasqayki luritu q'ipikanpuway — **mamanqa** nisqa. Chanta imillaqa wasinman chayasqa, chaypiqa **mamanqa wirkhiyman** ch'ultirpamusqa, kunpurqamusqa nin. Kunturqa ¡SIPI KI SIPI! ¡P'ATA KI P'ATA! Nispa k'unpurqamusqa wasi patamanta. Chaymantaqa k'ala nin.

Kunanqa waway pakasqa — **nisqa** **mamanqa**, **qhawashasqa** nin. Chanta chay kunduru ripuraxtintax, yasta, ripuraxtintax manka taparan nin **yaaa ¡tullulla** kashasqa imillaqa! Ari tullulla qashasqa chay imillaqa. Ajina chaylla **mamay...kunturaqa** ripun nin a.

Traducción: M. Ch. I. V. 12

DEL CÓNDOR Y LA MUCHACHA

El cóndor igualmente dice pues, joven era también dice. Ése también a las imillas a los cerros les cargaba dice. Después a las muchachas muchísima carne cruda les hacía comer dice. Después que les hacía comer carne cruda las imillas lloraban dice. Cuando la **imilla** estaba llorando ese loro le había cargado dice:

- Te voy a pagar lorito anda a cargármelo — su mamá le había dicho. Después la chica a su casa había llegado y su mamá con el cántaro le había volcado, le había tapado dice. El cóndor decía ¡ahorca que ahorca! ¡muerte que muerte! Se había entrado por encima la casa. Después de eso no había quedado nada dice.

-Ahora mi hija está ocultada — había dicho su mamá, había estado mirando dice. Después cuando ese cóndor ya se estaba yendo, ¡yastá! cuando se ha ido, la madre la olla le había destapado dice **yaaa ¡HUESOS NOMÁS HABÍA ESTADO LA MUCHACHA!**, sí, huesos nomás había estado esa muchacha. Así es eso nomás sé mamá. Y el cóndor se había ido dice pues.

VERSIÓN N° 13

Potosí, Pampa Grande, CD LB N° 16

Narra: Felicidad Ibarra, 74 años de edad.

Recopilación y Trans. M. Ch. L

KUNTURMANTA SIPASMANTAWAN

Wawanta apakapusqa nin, kuntur q'ipiqapusqa nin. Kunturwan parlasqa sipasqa nin. Kunturqa **qaqaman** q'ipisqa nin sipastaqa. Chaypiqa aychata qarasqa nin, chaya aychata mkhuchisqa. Chaymantaqa **sipasqa** mana **munasqachu**, waqasqa fin, anchatapuni waqaykusqa anchata.

¿Imata mikhuyta munankiri? Nisqa kunturqa. Nuqaqa aychata **chawasqata** mikhuni. Nispa waqasqa nin. Chantaqa kunturqa aychata usphapi sunt' irpachisqa nin, jinallata qarasqa nin. Sipasqa manapuni mikhusqachu.

Chaymantaqa uj Lorenzo chay ladusta phawaykachashasqa, chaypiqa sipas mamananqa tapurikusqa nin lorenzotaqa:

- ¿Manchu qhawanki wawayta? Nispa.
 - Qaqapi waqashan wawaykiqa — nisqa nin. Pagawankiman, chanta q'ipimuyman wawaykiqa.
 - ¡Pagasqayki, q'ipinpuway! Nisqa.
- Ajinatax, lorenzoqa uraykachimusqa, kuntur warmintaqa. Chaymantaqa kuntur chayaxtintax, anchatapuni mask'aykusqa. Chantaqa nisqa:
- Pitax uraykachinman, tukuy p'isquta tantaykusax, chaymanta ujnin mana jamunqachu, chay urax warmiyta, wanchisax, - nisqa. Jinatax Lorenzo mana jamusqachu. Entonces nisqa:
 - ¡Kunan wanchisax Lorenzota! Jinatax Lorenzo phawashaxtin ujllata t'isarpasqa phalasninta ujllata phawachisqa, chay phurusninmantalla aaasskha lluxsisqanku nin. Chayrayku q'umir kunkayux chay juch'uy p'isqitusqa, chay t'ikas ch'unqaxkuna. Aj i nal 1 ata yachani.

Traducción: M. Ch. I. V. N° 13

DEL CÓNDOR Y LA MUCHACHA

A su hija se la había llevado dice, el cóndor se la había cargado dice. Con el cóndor había hablado la pastora dice. El cóndor al cerro le había cargado a la joven. En ese lugar carne cruda le había dado dice, carne cruda le había hecho comer, ella había llorado, demasiado siempre había llorado.

-¿Qué quieres comer pues? Le había dicho dice el cóndor.

- Yo corno carne cocida. Le había dicho llorando, dice. Después de eso el cóndor la carne en la ceniza le había hecho revolcar, así nomás también le había hecho comer. La muchacha no había querido comer siempre.

Después de eso un lorenzo por esos lados estaba volando, en eso nomás la mamá de la pastora le había preguntado al Lorenzo:

- ¿No le has visto a mi hija? Diciendo.
 - En el cerro está tu hija llorando — le había dicho dice. Me pagarías, entonces te lo iría a cargar a tu hija.
- ¡Te voy a pagar..andá cargámelo! Le había dicho.

Así también el Lorenzo le había bajado a la mujer del cóndor.

Después de eso, cuando ha llegado el cóndor, mucho siempre le había buscado. Después de eso había dicho:

- ¿Quién puede hacerla bajar? , a todos los pájaros les voya juntar, el que falte ese va ser el que ha bajado a mi mujer, le voy a matar - había dicho.

Así mismo el Lorenzo no había ido. Entonces, había dicho:

- ¡Ahora le voy a matar al Lorenzo! Así también cuando el Lorenzo estaba volando uno nomás le había desplumado y les había hecho volar, de esas sus plumas muuuuuuuchos Lorenzos "habían salido" dice. Por eso son de cuello verde esos pequeños pájaros, esos picaflores, esos que chupan las flores. Así nomás sé.