

Aproximaciones a la poesía quechua peruana

Approximations to Peruvian Quechua Poetry

CARLOS HUAMÁN*

CIALC-UNAM

Ciudad de México, México

humanlopez@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0998-4811>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.3>

Fecha de recepción: 6 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2021

Licencia Creative Commons



* Este artículo fue escrito como parte del desarrollo del proyecto PAPIIT IN 402319, Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas, de la DGAPA-UNAM, México.

RESUMEN

En el puente entre el pasado y el presente quechua-andino peruano, las crónicas son documentos en los que se explica la importancia del *harawi* (poesía) quechua. A pesar de la prohibición hispana para hablar en *runa simi* y, con ello, hundir en el “olvido” la memoria del mundo sometido, tanto el *harawi* como los *willakuy* (relatos) se han sobrepuesto a tal exigencia. En la actualidad, la poesía quechua es un instrumento artístico de suma importancia para representar la realidad. Por el caudal de poemarios y la numerosa aparición de *haravicus* (poetas) nativos, se avizora un resurgimiento poético quechua nacional.

PALABRAS CLAVE: *harawi*, *haravicu*, Perú, quechua, poesía, literatura.

ABSTRACT

Bridging the Quechua-Andean Peruvian past and present, chronicles are documents that explain the importance of the Quechua *harawi* (poetry). In spite of the Hispanic prohibition to speak in *runa simi* and, with it, the attempt to sink the memory of the subjugated world into “oblivion”, both the *harawi* and the *willakuy* (stories) have overcome such constraints. At present, Quechua poetry is an extremely important artistic instrument to represent reality. Due to the wealth of poetry collections and the numerous appearances of native *haravicus* (poets), a national Quechua poetic resurgence can be foreseen.

KEYWORDS: *harawi*, *haravicu*, Peru, quechua, poetry, literature.

MEMORIAL DE LA PIEDRA

LA INSTITUCIÓN LITERARIA latinoamericana se explica por el uso del alfabeto grecolatino para representar la realidad del continente. Las obras literarias no pretenden solo ficcionalizar; también desean crear un espíritu identitario entre autores y lectores con la finalidad de hacerlos parte de una misma historia. En ese sentido, el ejercicio mimético de los artistas responde a intereses de diverso tipo: religioso, político, cultural y otros. Si hacemos una revisión de la aparición del sujeto indígena quechua y su lengua —denominada *runa simi* (lengua de las personas) en las literaturas nacionales peruanas—, observaremos que el *runa* (individuo quechua) aparece como un personaje periférico. Es objeto de representación, pero rara vez se le trata como un sujeto de enunciación.

La civilización conquistadora sustentaba sus actos políticos y militares, tanto en la escritura religiosa —la *Biblia*— como en la escritura jurídica —la ley romana—. La “voz”, en realidad, refería una “escritura” divina. Esta paradoja, que encontró su punto álgido en el famoso diálogo

de Cajamarca,¹ le permitió apropiarse con grado de exclusividad de la capacidad de escribir y “hablar”. A los indígenas, en contrapartida, les estaba vedado hablar de sus dioses, vestir y/o practicar las costumbres nativas, caso que fue imposible controlar.

Tal y como se puede constatar en la actualidad, el mundo sometido continuó viviendo y desarrollando su cultura como una vena distinta y alterna a la oficial. Las expresiones estéticas verbales (*harawis*: poesía / *wilallay*: relatos / *takis*: cantos) siguieron siendo transmitidas a través de la palabra y el gesto que el alfabeto no alcanzó a atrapar ni a transmitir.

La literatura hecha por mestizos, quienes actuaron como “puentes” entre la cultura indígena y la española, contribuyó a develar la importancia y valor de la cultura poética quechua. Es el caso del Inca Garcilaso de la Vega (Cusco, 1539-Córdoba, 1616), quien resultó ser un recopilador de relatos, poemas y canciones mediante los cuales recuperó mitos cosmogónicos quechuas. Debido a esto se constituyó, además, en el iniciador de la narrativa latinoamericana contrahegemónica. Otro caso es el de Guaman Poma de Ayala (Ayacucho, 1534-Lima, 1615). Sus corónicas testifican la memoria histórica de pueblos sometidos y abusados por los españoles; además, recupera las expresiones culturales nativas: danza, música, relatos y poesía cantada (Huamán 2016).

Cuando se habla de la literatura quechua —especialmente de la poesía en el Perú—, es menester distinguir la producción criolla decimonónica que alude al indio de la generada por aquellos que escriben desde adentro del universo sometido. La literatura propiamente indígena —a diferencia de la mestiza— solo fue posible gracias a que el impulso modernizador propició la masificación de la educación, un fenómeno social perceptible desde fines del siglo XIX y principios del XX.² El bajo nivel de escolaridad al que, tanto la élite española —durante la Colonia— como la criolla —en el período independiente—, condenaron a las masas indígenas, provocó que estas se mantuviesen alejadas de la escritura. Debido a esto, la literatura indigenista fue configurada desde las élites dominantes o

-
1. Se alude al encuentro del Inca Atahualpa y Francisco Pizarro en Cajamarca en 1532. Como consecuencia de sus discursos y razones (orales y escritos), se inicia la descarnada guerra de conquista.
 2. Claudio Rama señaló que “El siglo XX ha sido el siglo de la democratización de las sociedades latinoamericanas y, derivado de ello, el inicio del acceso a los diversos servicios sociales públicos” (2009, 173).

sectores medios mestizos, no desde el interior de la cultura indígena. De manera que, si bien existen antecedentes de literatura indigenistas desde el siglo XIX —*El Padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui (1848), y *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner (1889)—, lo cierto es que la voz del indígena era representada desde la perspectiva del blanco.

Más tarde —a partir de las primeras décadas del siglo XX— fueron sucediéndose los esfuerzos por dignificar la literatura que alude al indígena. La aparición de escritores como Ciro Alegría (*La Libertad*, 1909-Chacacayo, 1967) y José María Arguedas (*Andahuaylas*, 1911-Lima, 1969) permitió mostrar que el indigenismo no era solamente una cuestión social; también era un hecho artístico.

LAS ORILLAS DE LA VERTIENTE DE LA ESCRITURA DE ANTAÑO A LA ESCRITURA POÉTICA QUECHUA ACTUAL

Cuando Guaman Poma, en su *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), registra las diferentes vertientes poéticas y musicales del incario, también da testimonio de las lenguas en conflicto. Ese fenómeno, manifestado en su escritura, pone en evidencia la imposibilidad de anular una u otra.

Ayauya, uacaylli

[Ay, ay, en llanto]

Ayaulla, puypuylli

[Ay, ay, en tristeza] (Guaman 1992, 229)

Como se observa, el rasgo inicialmente manifestado como traducción del quechua al español se convierte en una versión próxima al original debido a la falta de proximidad con respecto a la versión primera. Por consiguiente, *allaulla* se traduciría como “ay dolorcito”, una suerte de dolor prolongado que se manifiesta intensamente en el lloro —*uacay*: llorar—.

El fenómeno diglósico se caracteriza por manifestar la naturaleza y la lógica de cada una de las lenguas; sin embargo, los vocablos de cada idioma pueden reajustar su funcionamiento y resemantizarse de acuerdo con las circunstancias del evento del habla. Más allá de lo señalado, dicho rasgo puede observarse también mediante incrustaciones de voces en lenguas distintas o

en la configuración sintáctica de una lengua a partir de los parámetros de otra. Este fenómeno, cuyo antecedente es remoto, da cuenta de la heterogeneidad sociocultural y lingüística de la región; representa, además, el contexto desde donde los *haravicus* quechuas ficcionalizan su universo, incluyendo —en sus obras— su situación lingüística y cosmogónica. Tal es el caso, por ejemplo, de Juan de la Cruz Salas (Cusco, 1915) cuando escribe “Walaishuk takin” (“Hijos de los Andes”), poema incluido en *Canas y sus relámpagos* (1947):

*Yáu zambitai hecha de panti,
yáu negritai hecha de mugshe,
¡ai!... de bocallañan negasiawanki,
de alma i corazón muna waspañã.*

*Chaupi plazapi rumi pilacha,
tata-ppunchaupas waccaj masichai,
¡ai!... pitañataj waccaikaisinki,
Ñocca ripujtij, ñoca shosajtij.³*

En el fragmento observamos que la lengua hispana convive, en el mismo discurso, con el *runa simi*. Esto produce una original mixtura sintáctica en la que los recursos léxicos de lenguas distintas se unen con un mismo propósito comunicativo. Para Antonio Cornejo Polar, este fenómeno está relacionado con los procesos de modernización:

la construcción y característica del sujeto sociocultural que decide desprenderse de la tradición oral, aunque mantenga inocultables vínculos con ella, para aventurarse al camino de la escritura que corresponde de alguna manera al deseo de modernización y tiene relaciones tanto con los movimientos migratorios del campo a la ciudad cuanto con la extensión de servicios educativos. (1993, 17)

Estos cambios o reacomodos culturales frecuentemente se manifiestan en la poesía quechua. Los trabajos —entre otros— de Víctor Tenorio García (Huamanga, 1941), Antonio Sulca Effio (Huamanga, 1938) y Virginia Inés Acosta (Apurímac, 1946) testimonian la existencia del fenómeno. Más allá de los préstamos lingüísticos, el hecho puede percibirse en

3. El poemario en mención es un manuscrito consultado y digitalizado por Gonzalo Espino en la Biblioteca Nacional del Perú. Difundido por Espino en <http://gonzaloespino.blogspot.com/2017/01/canas-y-sus-relampagos-1947-los-poemas.html>.

la construcción sintáctica de los *harawis* y en sus traducciones. El orden básico del quechua es sujeto, objeto, verbo (SOV).

<i>Sunquykita</i>	Piedra de chiqu (S)
<i>Kichaspa, chiqu rumi</i>	abriendo tu corazón, (O)
<i>Uyariykuway.</i>	Escúchame. (V)
	(Sulca 2009, 45)

Ante la imposibilidad de traducir directamente este poema al español, se opta por emplear la “poética de las variaciones”. Esta implica la recreación, a veces, de buena parte del significado total del poema. Observemos esta lógica en un fragmento de “Kachikachicha”, poema de Rómulo Cavero Carrasco (Ayacucho, 1938):

<i>Rikrachaykipi apakullaway</i>	Llévame en tus alas
<i>amaña kaypi waqallasaqchu</i>	para no seguir llorando
<i>chaychayllapiña qanwan kuska</i>	en otros lares junto contigo
<i>llaqtakunapi kusi kausayta</i>	haremos florecer la alegría
<i>waytachimusun.</i>	(Tutaya 2016)

En las dos versiones se emplea una sintaxis tradicional (SVO). Esto significa que, a pesar de las diferencias inherentes, es factible reconstruir la versión original con plasticidad. El hecho de que la versión quechua —“chaychayllapiña qanwan kuska/llaqtakunapi kusi kausayta/waytachimusun”— también pueda traducirse como “en esos pueblos, juntos, haremos florecer la alegría” (SVO), evidencia la necesidad de trasgredir la ortodoxia sintáctica del español. La expresión “junto contigo” que evidencia una duplicación o reforzamiento frecuente en la lengua quechua, aparece como innecesario o incorrecto en castellano; sin embargo, dado que tal uso es frecuente en el español andino o castellano andino (es el caso de frases populares como de “mi tío de mí; esa mi vaca de mí”) la emisión ya forma parte del discurso oral popular, por lo que esa traducción es apropiada en su contexto. Hay casos en que el sentido poético dominante se manifiesta en *runa simi*, mientras que las voces en español refuerzan el sentido poético quechua. El autor confía en que, al final de los hechos, será el empuje del *runa simi* el que defina su significado poético; los vocablos hispanos aparecen, entonces, como préstamos lingüísticos sometidos al dominio de la lengua quechua. El caso se manifiesta, por ejemplo, cuando Víctor Domínguez Condezo (Huánuco, 1940) escribe su poema “Pastorita” (“Pastorala”):

Pagchus pilta pastorita
wachui justán solterita
 cuidado con engañarme
 cuidado con escaparte
 con el cholo bandido.

Achalau mantilla pastorita
 dile a tu *algo* que no mire:
osgha chaupilanchu
kuyaykunapag muchaykunapag. (2004, 20)

Además de los préstamos lingüísticos, el problema de la traducción atañe a las diferencias intrínsecas entre la oralidad y la escritura. Mientras que la expresión oral reacomoda la esencia sonora y semántica del *runa simi*, el alfabeto grecolatino es incapaz de representar las variantes alofónicas contenidas en la lengua nativa. Esto, evidentemente, propicia la aparición de confusiones semánticas.

La expresión oral —el habla— confirma la incapacidad del sistema escritural para representar la riqueza expresiva propia de las lenguas predominantemente orales. Por ejemplo, en la configuración sonora del quechua (que se debate entre si hay tres o cinco vocales), estas no suenan como en el castellano o español, la ‘i’ no suena como se escucha en el español, pues es una mezcla de ‘i’ con ‘e’; la ‘u’ se funde con la ‘o’, etc. Este hecho pone en predicamentos a los *haravicus* y traductores actuales, quienes generalmente suelen ser los propios autores de sus obras. Debido a esta situación, pretender lograr la representación poética sin influencia lingüística pareciera una utopía; sin embargo, el casticismo poético quechua se presenta como un imposible que los poetas contemporáneos están dispuestos a derrumbar. Probablemente, por eso se observa el auge en la publicación de diccionarios quechuas en los que se asientan las diversas variantes regionales y las distintas posibilidades de escritura y realización vocálica.⁴ Sus creadores —estudiantes, docentes de diverso grado académico y algunos trabajadores informales— han generado editoriales artesanales o difundido su producción a través de ediciones regionales. Las publicacio-

4. Son varios los autores que escriben o escribieron diccionarios quechuas. Entre los autores recientes se encuentran Clodoaldo Solo Ruiz, Antonio Sulca Effio y Víctor Tenorio García. El diccionario de este último ha sido reeditado y ampliado en varias ocasiones. Véase *Diccionario quechua* (2015).

nes generalmente son concebidas en *runa simi* traducidas al español. Esto demuestra la existencia de un bilingüismo en buena parte de los *haravicus* quechuas contemporáneos.

PARA QUE NO SE ARRANQUE SU IDENTIDAD Y SU MEMORIA

Indudablemente, el soporte de la poesía quechua peruana contemporánea —tal y como ocurrió en etapas anteriores de su historia— es su marcado rasgo identitario. Este proviene de su estrecho vínculo con el espacio geográfico, la sociedad andina y la particular configuración de su cultura y cosmovisión. Es por este motivo que, en los años 30 del siglo pasado, José Carlos Mariátegui afirmó que

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (1979, 292)

A pesar de las dificultades, actualmente es factible hablar de una literatura producida por los mismos quechuas y aymaras.⁵ Paulatinamente, las comunidades nativas se han ido apropiando de la escritura alfabética y, merced a ese proceso, han logrado configurar una vasta literatura.

En el Perú, país donde se hablan diecisiete variedades de la lengua *runa simi*, la poesía es depositaria de las identidades y cosmovisiones que los particularizan y definen. En ese contexto cultural heterogéneo existen pilares culturales compartidos que incluyen a las poblaciones con variantes lingüísticas quechuas, por lo que estas forman parte de una misma historia. Tal fenómeno explica por qué la poesía no resulta ajena a la realidad de una determinada región. Por ejemplo, Levi Straus manifestó que una de las maneras de distinguir la identidad era establecer una relación de opuestos. Esa oposición permitiría reconocer y diferenciar los rasgos cualitativos de los sujetos, objetos, fenómenos, etc. En este sentido, la representación

5. La poesía en otras lenguas nativas del Perú —la *ashaninka*, *qagaru* y muchos más— es escasa y, acaso por ese motivo, tiene limitados medios de difusión.

poética podría revelar rasgos de identidad —lo propio y ajeno—, que permitiesen discriminar, aceptar o apropiarse lo pertinente.

Los rasgos de identidad que aparecen en la poesía quechua subrayan la oposición, acuerdo, convivencia o fusión de lo hispánico con lo nativo. Es posible observar, por ejemplo, diversas expresiones que aluden al poder de Dios. *La Biblia* —un documento de poder— representa la verdad suprema en la que vivía o vive la palabra de Dios; la oralidad —principalmente quechua—, al sector vencido y desposeído. Dado que este no cuenta con un documento escrito que demuestre su verdad, se configura una relación desigual en la que conviven prácticas semiótico-sociales a un tiempo dispares y complementarias (Arnold y Yapita 2000). La apropiación paulatina de la escritura por parte de los nativos representó la resistencia sociocultural y la prolongación de su historia. En palabras de Rosaleen Howard, la escritura indígena es “el fruto de los procesos de colonización que han vivido sus autores, tanto indígenas como mestizos” (2003, 131), pero también de resistencia y permanencia.

Fray Luis Jerónimo de Oré (1554-1630) escribió, en su *Apu yaya Jesucristo (Poderoso señor Jesucristo): Apu yaya Jesucristo / Qispichiqniy Diosnillay / Rikraykita mastarispam / Hampa churiy niwachkanki* (Poderoso señor Jesucristo / mi Dios que me hiciste hombre / extendiendo hacia mí tus brazos / ven hijo mío me estás diciendo) (Molina 2000, 8). La canción revela por qué el indio ha de someterse al poder de Jesucristo, “hijo de Dios”; este fue quien convirtió en hombre a aquel que no lo era. Se trata entonces de un acto salvador y transformador mediante el cual un sujeto “primitivo” logra adquirir la conciencia y conocimiento. A Cristo, poderoso como es, le bastó con extender sus manos para convertir al indio en hombre. En resumen, bajo ese precepto el sujeto nativo solo es reconocible en su integridad “civilizada” gracias a su cristianización. De lo contrario, permanecería en un estado “primitivo” y sin conciencia, sometido a la idolatría. Si consideramos que la canción no fue compuesta por un nativo quechua-aymara, sino por un sacerdote español, el hecho cobra singular significación. Cuando en el poema —cantado— se lee: “Poderoso señor Jesucristo / mi Dios que me hiciste hombre / extendiendo hacia mí tus brazos / ven hijo mío me estás diciendo”, el autor —el sacerdote— pone en boca del otro lo que él desea oír de ese otro. Si esto lo interpretamos a la luz de la condición de explotación y servidumbre a que fue relegado el indígena, el hecho toma un cariz dramático. Se pretende presentar la explotación del indio como un hecho natural y, sobre todo, divino.

Varios son los documentos que demuestran cómo el poder ideológico y político de la religión impactó en la sociedad sometida. Si hacemos una revisión encontraremos el manuscrito denominado *Dioses y hombres de Huarochirí*. Escrito probablemente por un nativo quechua, dicho texto data, aproximadamente, de 1608. El párroco Francisco de Ávila (1519-1601) habría sido el principal interesado en que tal libro fuese escrito. En su configuración se observan las posibilidades de la memoria para la recuperación de la historia de los hombres de Huarochirí, su proceso de desarrollo al amparo de “un mismo padre”, la fe y “las costumbres que siguen hasta nuestros días” (Taylor 1987, 41). No menos importantes son el *Manuscrito de Chayanta* (1871), recogido por Jesús Lara (1989), la *Autobiografía de Gregorio Mamani Condori*, dictada a Ricardo Valderrama y Carmen Escalante (1977), e *Ideología mesiánica del mundo andino* (1973), de Juan Ossio y José María Arguedas.

Entre los *haravicus*, cuyas obras aparecen principalmente desde la segunda mitad del siglo pasado hasta la actualidad, hay quienes siguen el derrotero marcado por los cronistas. Entre ellos podemos mencionar a Andrés Alencastre o Kilko Waraka (Cusco, 1909-1984), César Guardia Mayorga (Ayacucho, 1906-1983), Teodoro Meneses (Ayacucho, 1915-1987), Dida Aguirre (Huancavelica, 1953), José María Arguedas (Apurímac, 1911-Lima, 1969), José Salvador Cavero León (Ayacucho, 1912?-2006), Moisés Cavero Cazo (Ayacucho, 1885-1972), Lily Flores (Apurímac, 1937), César Guardia Mayorga o Kusi Paucar (Ayacucho, 1906-1983), Inocencio Mamani (Puno, 1904-1990), William Hurtado de Mendoza (Apurímac, 1962) y muchos más (Noriega 1993, 38). Estos poetas hacen la función de puente entre los mundos rural y urbano, entre los quechuas y los no quechuas. Debido a esto, revelan las tensiones de su contexto al incluir —en sus obras— la memoria histórica de los pueblos nativos y, por ende, mostrar el horizonte de su cosmovisión.

Para los *haravicus* señalados y sus continuadores, vivir entre la tradición y la modernidad supone reinterpretaciones de las relaciones sociales y culturales al interior del mundo quechua. Los poemas pueden destapar conflictos sociales que se materializan en divisiones sociales cuando los medios de diálogo responden a intereses o visiones de mundo distintos. La escritura y la palabra no siempre representan la permanencia y continuación del mundo quechua; también revelan la crisis —el reacomodo— que propicia cambios culturales y, por lo tanto, redefiniciones identitarias. Un poema cantado quechua describe el fenómeno de la siguiente manera:

*Escrituratachum firmakullarqanchik
Juramentutachum rurakullarqanchik
Manaña kaypi, manaña wakpi
Tupay atinapaq, yaw mana kuyana*

Acaso firmamos algún documento
acaso hicimos algún juramento
para que aquí ni allá
podamos vernos. (Alacote 2001, 39)

El reclamo mantiene latente la posibilidad del *tinkuy* (encuentro) y la vivificación de lo perdido. El *tinkuy*, como factor prioritario, pretende reconquistar el compromiso que la escritura o palabra puede negar. Finalmente, el compromiso identitario con la cultura, el pasado y la memoria de los seres es más importante que cualquier recurso léxico, absolutamente irrelevante en el contexto del poema-canción.

Harawis contemporáneos —como el anterior— reclaman y reafirman la identidad nativa. Tal es el caso de Reynaldo Martínez Parra (Chaviña, 1910-Lima, 2009), quien escribe su poema “Uyariykim” (“Te escucho”). Veamos un fragmento:

*Uyarinim rimaynikita
Tuta wayra
Paqchapa ununwan tinkuspa
Sutiymenta qayamuwaptiki.*

Escucho tu voz,
cuando el viento de la noche
al unirse con la cascada
me llama por mi nombre.

*Uyarinim, rimaynikita,
Sapa, pacha achikyaypi
Pichinkupa miski takimpi
Takiynikiapamuwasqampi.*

escucho tu voz,
cuando en cada amanecer,
en el dulce canto de las aves
Me trae tu canto. (2007, 32-3)

El sujeto poético, quien reconoce la voz tácita del emisor evocado, recupera la importancia de su nombre —su identidad no dicha— cuando escucha lo que él mismo se encarga de expresar. Ese acto de “escuchar” está cerca de explicar la refundación del nombre que, por extensión, rescata lo aparentemente “olvidado”. Su nombre que viaja por el “viento de la noche”, hasta la cascada con la que se funde, traduce justamente la inevitable continuidad de la vida y la cultura nativa. La imagen logra concretarse en el siguiente cuarteto; las aves que cantan al amanecer traen la voz de ese otro que es también parte del emisor. La intersubjetividad entre el hombre y el ave se hace evidente mediante el *tinkuy*, reunión —juntura— con un mismo propósito: la voz del pasado con el presente, el olvido con el recuerdo. El fragmento poético mantiene, en su interior, el sentido cosmogónico quechua. Los seres vivos y activos del universo nativo reve-

lan la naturaleza de su cosmovisión y los lazos de identidad entre quienes comparten historia y tradición.

Es cierto, no podemos hablar de una búsqueda estética homogénea en la literatura quechua al igual que en la realizada en otras lenguas como el español. La diversidad de la poesía quechua depende de las circunstancias en que surge e incluso de las formas musicales con las que se le asocia. Por ese motivo, Gonzalo Espino (1999, 13) advierte acerca de la impura “cultura literaria hegemónica” desarrollada en la primera mitad del siglo pasado. Recupera a Riva Agüero para decir que “la literatura del Perú era literatura provinciana que imitaba a la metrópoli; es decir, una literatura —en espíritu y forma— española”. Obviamente, todo movimiento cultural proviene de una búsqueda estética que parte de reconocer su realidad. Esto implica la inclusión de ese otro que, si bien es un ser periférico, puede determinar el sentido de la obra poética.

En un contexto viciado por el menosprecio y postergación de la poesía en lengua nativa por parte de la crítica, no se podía esperar que esta sea considerada eje o columna central de la poesía nacional. Se decía que todo lo bueno viene de Europa o de los Estados Unidos; la poesía no emerge de la tierra propia. Las descalificaciones, que intentaban elaborar distintas y variadas justificaciones, han recibido oportunas respuestas. Por ejemplo, la de Gonzalo Celorio cuando dice:

las invenciones y las fantasías no provienen de las pesadillas o delirios o alucinaciones de una enfermedad poética individual sino que son el producto de una conciencia colectiva que simplemente se está explicando su mundo, sin falsificaciones, sin engaños, a través de sus mitologías. (1976, 112)

Recordemos que, a inicios de la segunda mitad del siglo XX, se consideraba que la latinoamericana era una literatura que ponderaba “lo irracional de la conciencia mitológica” (Kofman 2000, 63), una literatura que, a través del “juego con el lenguaje, siempre atractivo y a menudo entretenido [...] realza[ba] la comunicación no racional” (Brushwood 2001, 172). La obra poética de José María Arguedas no era ajena a esas críticas, dado que se nutría de la naturaleza mágica y mítica del universo quechua-andino. Escrita entre 1962 y 1968, su poesía representa un hito importante que influye en la literatura quechua contemporánea. La recuperación de la tradición oral —y, sobre todo, su inserción en el campo

de la escritura poética— revela una parte del proceso histórico peruano. Además, esas obras poseen una compleja articulación cosmogónica e identitaria desde las que analiza y critica el entorno actual.

Un verso de su poema —himno-canción— “A nuestro padre creador Túpac Amaru” dice: “¡Maypitaq kanki ñuqaykurayku wañusqaykimanta!” (“¡En dónde estás desde que te mataron por nosotros!”). El verso que pregunta por Túpac Amaru implica, a su vez, la búsqueda del padre muerto por los españoles. La orfandad quechua después de la derrota se prolonga indefinidamente. Es, por tanto, un hecho que requiere ser revertido, pues la muerte del padre Túpac Amaru aún se mantiene latente en la memoria colectiva

El antecedente del poema citado es un poema canónico del mundo quechua: *Apu Inka Atahualpaman*⁶ (ver Arguedas 1955). En este se observa el “ruego del sujeto poético a su antiguo Dios para que regrese”, un acto que Mercedes López-Baralt (2004, 24) asocia con la experiencia traductora de Arguedas. Además, en el poema “Apu Inka...”, el *haravicu*

alude a la orfandad colectiva del mundo andino. El poeta anónimo incide así en uno de los motivos más persistentes de la cultura quechua, motor de la obra de Arguedas y presente tanto en los mitos de Huarochirí como en la *Nueva corónica de Guaman Poma* y en el *Sueño del Pongo*. (López-Baralt 2004, 25)

Dicho rasgo está relacionado con la figura del *wakcha* —pobre, mendigo y, finalmente, huérfano— que se observa en algunos poemas quechuas actuales. Tal es el caso que aparece en el poema-canción “Intillay Killallay”.⁷

<i>Intillay Killallay</i>	A dónde estás
<i>maypiñataq kanki</i>	mi sol mi luna
<i>Maypi kanaykikamam</i>	mientras estés en algún lugar
<i>kaypi waqachkani</i>	yo aquí llorando
<i>Chaypi kanaykikamam</i>	mientras estés en cierto lugar
<i>tutayaypi kani</i>	estoy a oscuras

-
6. Poema elegíaco anónimo, descubierto por José María Farfán en 1942, probablemente compuesto en el siglo XVI.
 7. En el mundo quechua, no es novedad que canciones o poemas como la citada sean de dominio colectivo. Hasta mediados de siglo pasado —aproximadamente—, no se acostumbraba nombrar al autor —o los autores— en el registro o escritura de la obra.

La memoria colectiva que tradicionalmente se transmitía a través de la oralidad, ahora lo hace también a través de la escritura. Mientras la religión católica habla de un Dios poderoso, en el mundo quechua se alude a muchas divinidades. En la cosmovisión andina, estas estaban asociadas con seres extraordinarios diversos, todos vivientes y con un lenguaje y una conciencia particular. El politeísmo en el mundo andino permite explicar la estrecha relación del hombre, la naturaleza y los dioses. Todos ellos tangibles y cercanos unos de otros. En ese sentido se explica por qué Arguedas —en su *Túpac Amaru Kámac Taytanchisman (haylli taki)*— intenta que el lector se acerque al significado cosmogónico de Túpac Amaru (gran serpiente, serpiente feroz). Túpac Amaru —pseudónimo de José Gabriel Condorcanqui Noguera, caudillo de las luchas anticoloniales del siglo XVIII— es un personaje histórico, hijo de Manco Inca, quien luchó contra los españoles en tiempos de la conquista. Ante los ojos del poeta, es el “hijo del Dios serpiente”, aquel que representa la profundidad, el misterio de las sombras y las vertientes internas de la tierra y las rocas, aquel que es también hijo del dios montaña *Sanqantay*, concededor del intenso fuego nevado con que él mismo está hecho y, finalmente, quien une los extremos “imposibles”: el calor y el frío, el fuego y el hielo. Tal es la capacidad del personaje que, incluso, su sombra logra proyectarse hasta el profundo “corazón de la montaña”:

Túpac Amaru, Amaruq churin, Apu Salqantaypa ritinmanta ruwasqa; llantuykin, Apu suyu sombran hina sonqo ruruykipi mastarikun, may pachakama.

Túpac Amaru, Hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve del Sanqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del Dios Montaña, sin cesar y sin límites.

El entorno descrito revela un universo en movimiento. La capacidad visual del sujeto referido no es lejana a la de los personajes míticos, quienes conviven y conocen el pensamiento y obra de los dioses. Esa es la seguridad en la expresión de un emisor que se entiende vivo gracias a la injerencia del dios serpiente. De ahí que el Dios pueda adelantarse a su tiempo y prever la “distancia”, es decir, el provenir.

Qamqa karuta, amaru ñawikiwan, wamancha kanchariyinwan, qawarqanki. Kaypin kasiani, Yawarnikiwa kallpachasqa, mana wañusqa, qaparispa.

Tus ojos de serpiente dios que brillaban como el cristalino de todas las águilas, pudieron ver el porvenir; pudieron ver lejos. Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía. (Arguedas 2013, 37)

El emisor omnisciente, “fortalecido por la sangre” o por la fuerza misteriosa de la serpiente, reconoce su debilidad. Ante él, la grandeza del universo ahíta de dioses diversos —la serpiente, el dios montaña, etc.— permanece viva y, por tanto, vigente. Ese pensamiento resguarda la memoria e, incluso, los temores de los pueblos:

Taytay: mayukunata uyariykuy, sutilla; hatun yunkaypipas manchay sachakunata uyariykuy, papay, yuraq takinta, waqayninta uyariykuy, papay, Amaruy. ¡Kausasisnikun!

Padre nuestro, escucha atentamente la voz de nuestros ríos, escucha a los temibles árboles de la gran selva; el canto endemoniado. Blanquísimo del mar; escúchalos padre mío, Serpiente Dios. ¡Estamos vivos; todavía somos! (Arguedas 2013, 39)

La capacidad de traducir y comprender los lenguajes de los seres que conviven en el universo quechua-andino no es patrimonio exclusivo de los humanos; existen otros seres mítico-simbólicos con capacidades extraordinarias a quienes el emisor —o los lectores— puede pedir su intervención. De ahí que Antonio Cornejo Polar, al hablar sobre la “heterogeneidad cultural”, nos plantease la necesidad de repensar el Perú como la suma de diversas culturas en constante “diálogo” y permanente tensión. En ese sentido, considera una alternativa necesaria que el politeísmo quechua-andino sea visto como un rasgo que nos permite comprender el imaginario cosmogónico nativo peruano. Eso permite explicar, además, que en el mundo andino todo está en movimiento y cuenta con una conciencia propia.

La representación de la cosmovisión andina en la poesía quechua contemporánea demuestra la avidez por recuperar y fortalecer —entre otros temas— la imagen de sus dioses. Se trata de seres excepcionales, hembra o macho, fuertes y menos fuertes, altos y menos altos; pueden o no ocupar el centro de las atenciones y ser parte, también, de luchas por un espacio en el orden jerárquico. La actitud de los dioses ayuda a explicar el carácter vivo del universo andino. Ahí, la muerte es solo un estado transitorio de los seres y, por tanto, ayuda a renovar y a reinventar el mundo. En este sentido, podemos leer la producción poética de Andrés Alencastre

Gutiérrez (Cusco, 1909-1984). A semejanza de Arguedas y otros poetas peruanos de la actualidad, recupera la cosmovisión mítica quechua para adentrarnos en ella a través de su alusión a otros dioses:

<i>Puma phuyuq wawan uqi mici phinauywa rumi maki, urqullantam purishanki rit'illanta k'umu k'umu</i>	Hijo de la niebla, tigre oscuro, Criatura fiera, mano de piedra; por los montes vas caminando, por los nevados, reptando.
---	--

<i>Phiña phiña qhwarispan Phuyutaraq picarinki Cupaykita maywirispan Urqkunata mayt'unki</i>	Con la luz de tus ojos disuelves las nubes, agitando tu rabo (adivino) las montañas envuelves. (Arguedas 2013, 86)
--	--

La “criatura fiera”, capaz de “disolver las nubes” con solo “agitar” el rabo, parecería ser el *apu* —dios montaña, dadora de vida—. El puma, representante del poder y del misterio, otorga vida a la naturaleza y al hombre al disolver la nieve. Entonces, los seres míticos ayudan a explicar las razones de la vida y la muerte en el *kay pacha* —en la tierra—, y no en el cielo —como propone la religión católica—. La relación del hombre con la naturaleza —una diosa— evidencia la existencia de diálogos entre los seres sagrados y los profanos. César Guardia Mayorga incorpora esta idea cuando escribe su poema “Koka Kintu” (“Hoja de coca cabal”):

<i>¿Ay koka kintu, Qomer rapicha! Qamllam yachanki Ñoqakasqayta.</i>	¿Ay, hojita de coca, Hojita verde Solo tú sabes Lo que yo soy.
--	---

<i>Jamunanta mana yachaspa, Qanman asuykuni, Akulliptii, qaqchu kaptiiki, Manchaynayaypaq; Miski kaptiki, Kusiikachanaykipaq.</i>	Ignorando tu futuro, Acudo a ti, Para que si amargas Cuando te masco, Me atemorice, si eres dulce Sienta regocijo. (Noriega 1993, 278-9)
---	--

En el fragmento anterior, la capacidad predictiva de la madre diosa coca —al igual que el maíz— convierte al hombre en su mediador. Se identifica con él, pues la experiencia individual será también la de los otros.

Todos comparten similares preocupaciones: conocer el devenir de los acontecimientos es fundamental para prevenir cualquier peligro. Esto es cierto, sobre todo, cuando se es parte de una sociedad sometida y explotada. Un fragmento del poema citado —escrito por Arguedas— así lo revela: “pápay, amaruy. ¡Kausasinikun!” (“Serpiente dios. ¡Estamos vivos; todavía somos!”). Dichas palabras demuestran las ansias de permanecer, el deseo de continuar siendo una cultura viva. En ese sentido, se podría considerar que buena parte de la producción poética quechua plantea —de manera subyacente— la idea de *Pachakutec* (revolución). A través de esta se pretende recuperar la hegemonía quechua o invertir la situación de sometimiento del mundo nativo. Una revolución implicaría el retorno del Dios Inkarrí —Túpac Amaru—, cuyos miembros, descuartizados y diseminados por la tierra viajan a juntarse en el fondo de la tierra.

<i>Pisi achka kaq karqanchik</i>	Éramos tan pocos
<i>Kunanñataq huknanaq,</i>	ahora tantos, tantos
<i>Kaychika</i>	temiendo nos oculten el alba
<i>Manchastin</i>	tras el estallido
<i>Paqriyta pakarunankumanta</i>	sin norte... (Meneses 1988, 54-5)
<i>Awqalla toqyaspa</i>	
<i>Qipanta.</i>	

Hasta el momento son pocos los críticos que han prestado atención a las literaturas nativas quechuas y sus tradiciones orales como recursos literarios y poéticos. Su limitado acercamiento devela que, desde la Colonia, la crítica literaria trata con desprecio y subvaloración estas expresiones.

ROSTROS Y RASTROS DE LA NUEVA POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA PERUANA

La poesía quechua del Perú contemporáneo responde a un largo proceso histórico; por consiguiente, no podemos dejar de lado un hecho histórico importante que explica la aparición de una hornada de poetas que han cambiado el discurso poético. Se trata del período de violencia política desatada por Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) entre los años 1980 y 2000. Estos grupos pretendieron tomar del poder y, merced a ello, cambiar el sistema político

y económico en el país. El enfrentamiento con el ejército contrainsurgente dejó, como saldo, un aproximado de 69 000 muertos y desaparecidos. Además, la violencia empujó a indígenas, campesinos y trabajadores de diferentes áreas de los departamentos andinos —principalmente de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica, Huánuco, Junín y Puno— a migrar o desplazarse a ciudades como Lima, Huancayo, Ica, Cusco y Arequipa. En ese período, la razón principal del desplazamiento se fundamentaba en la preservación de la vida; por ese motivo, en la actualidad es posible observar una enorme cantidad de comunidades nativas despobladas o semidespobladas.

Esto explica un rasgo fundamental de la cultura latinoamericana. En nuestro continente, los grupos considerados minorías nacionales, no dominantes, aunque constituyan la mayoría de la población, han padecido los efectos de la violencia real o simbólica en contra de sus prácticas culturales. La violencia política propició auténticas oleadas de migración al extranjero o a Lima, Ica, Cusco y demás ciudades industriales. Tal proceso dio origen a la formación de asentamientos urbanos en las capitales. Ese delicado contexto político generó una literatura que trascendió el ámbito de la literatura quechua-andina. De la representación narrativa de ese escenario se han ocupado autores como Vargas Llosa, Alonso Cueto, Dante Castro, Pilar Dughi, etc. En materia de poesía, cabe señalar a Kusi Paucar, César Guardia Mayorga, Killko Waraka, Antonio Sulca Effio, Víctor Tenorio García, Ranulfo Fuentes, Dante González, Fredy Roncalla, Odi González, Chaska Anka Ninawan, y muchos más.

En ese período —1980-2000— se impulsó la poesía política social. Se trata de aquella poesía que Martin Lienhard (1994, 255) denominó “El poema manifiesto”, debido a su impulso utópico reivindicativo totalmente contrario a la corriente poética y cancioneril. En esta se alude al sujeto poético huérfano, nómada —*wakcha*—, observado en los años anteriores.

El mundo quechua, como aduce Bruce Mannhein en “La nación acorralada” (1999, 16), se caracteriza por su diversidad cultural y lingüística antes que por sus semejanzas. El espectro poético nacional quechua pone en relieve dos zonas importantes —aunque distintas—. El Cusco-Collao se considera la capital del mundo inca; por su parte, Ayacucho, Apurímac y Huancavelica —Ayacucho-Chanka— es la región que en épo-

ca prehispánica⁸ resistió al embate expansionista inca. Ambos escenarios no solo están divididos por un pasado histórico; también los diferencia su lengua autóctona. Si bien esta es compartida, guardan entre sí variaciones semánticas y sonoras importantes. En estos dos sectores —anota Gonzalo Espino— “existe la ‘dispersión’, ya que no siempre hay continuidad en las producciones o aparecen tardíamente”; es el caso de Reynaldo Martínez y Hugo Carrillo. “Al tiempo que observamos una lealtad quechua con la tradición poética ancestral”. Varios de estos escritores la cultivan y se instalan en el imaginario popular, como el caso de Killko Waraka o de Carlos Huamán (Espino 2015, 64). Sin hacer de lado la lealtad cultural e histórica señalada por Espino, la poesía quechua busca, durante los años del conflicto armado, derroteros estéticos que, sin dejar las huellas de sus antecesores, aluda a las nuevas circunstancias del *runa* (sujeto, persona). De las dos regiones aludidas, la producida en la región Ayacucho-Chanka es la que, en la actualidad, tiene una singular presencia nacional. Esto se explica por el contexto anteriormente señalado y, sobre todo, por la necesidad de denunciar y resistir del mundo quechua.

Dicho auge fue propiciado —además de la crisis política en la región— por los concursos nacionales o regionales de poesía quechua. En este sentido, de especial importancia fueron los certámenes organizados, durante los recientes quince años, por la Universidad Villareal de Lima. De ahí surgieron, entre otros casos, los poetas Ranulfo Fuentes Rojas y Víctor Tenorio García, representantes de la zona surandina del Perú. Del primero de ellos es necesario citar un fragmento del poema “Ñuqa” (“Yo”):

<p><i>Ñuqam kani ñanpi rumi</i> <i>Kayman caimán haytarina,</i> <i>Qata urayman kururakuspay</i> <i>Rumi masiyman qiminakuykuq</i></p>	<p>Como la piedra del camino soy la que es apartada brutalmente con los pies y deslizándome por las pendientes logro sumarme a otras como yo. (Fuentes y Tenorio 2003, 58)</p>
---	--

La piedra se asocia a la resistencia humana debido a que esta también enfrenta las inclemencias de su tiempo y las crueldades humanas. Tal vínculo no podría ser distinto al pensamiento colectivo andino. La *minka*, por ejemplo, es una labor vidente que unifica a los miembros de la socie-

8. Guerra sostenida entre chankas e incas en 1438. La memoria de este hecho permanece en la población de ambas regiones, por lo que estas reafirman sus diferencias.

dad. Se trata de un trabajo colectivo que beneficia a toda la comunidad. Por la fortaleza del sujeto poético y la búsqueda de conformación del colectivo como un “individuo” dispuesto a superar su “tragedia”, se le puede asociar con el *haylli*, poema-canción de combate y triunfo. Resulta opuesto, por tanto, a aquellas obras de lamento que refuerzan la idea del *wakcha* como un ser pobre, sometido, migrante y huérfano. Un ejemplo de esta perspectiva la encontramos en este poema:

<i>Ñuqam kani mayu rumi</i>	Yo soy la piedra del río
<i>Qaqamanta urmaykamuy</i>	aquel se cayó de la peña
<i>Mama mamayuq</i>	sin madre
<i>mana tautayuq</i>	sin padre
<i>sapachallay kay llaqtapi</i>	solito en este pueblo
	solitito en el mundo
	solitito en este mundo. (Alacote 2001, 39)

La asociación del individuo con el colectivo induce al lector a pensar en la preponderancia del “nosotros” quechua-andino, el cual se sobrepone, una vez más, al maltrato. Esta alternativa de vida solo es posible tras recuperar las fuerzas de los padres del mundo quechua: el Sol y la Luna. Por eso, Víctor Tenorio, en su “Wayrapa takin” (“La canción del viento”) dice: “Inti killapa ruruntam / Simichaykipi saqichkani” (“Estoy dejando / una semilla de luna y de sol / entre tus labios”) (Alacote 2001, 94). Es indudable que, cuando se habla de poesía quechua y sus rasgos de oralidad, debemos pensar en la memoria y la representación metafórica de sus particularidades culturales e históricas. Por eso es preciso recordar a autores como José Antonio Sulca Effio (1938), cuyas obras aparecen en los años 1990. En ellas testimonia la fuerza migratoria que obliga a los pobladores a dejar sus tierras para preservar la vida:

<i>Wawqiy mayu,</i>	Hermano río,
<i>hukaqnin Apunchikpa</i>	Siémbreme
<i>Millqaynimpi</i>	en el regazo
<i>Sapincharachiway;</i>	del algún Apu
<i>Runapa llaqtampi</i>	vivir en tierras ajenas
<i>Kaysayqa sasam kasqa</i>	había sido difícil. (Sulca 2009, 17)

Kusi Paucar o César Guardia Mayorga, en su poemario *Runa Simi Jarawi* (1961), pareciera avizorar, con veinte años de antelación, la violencia a la que estamos aludiendo. Hace un paralelismo entre el pasado

—tiempo de la conquista— y el presente. Denuncia, como hiciera Porfirio Meneses,⁹ a quienes asumen la identidad de otros para engañar y abusar de la confianza de los pueblos nativos. En su poema “Jatariichik” (“Levántense”) señala que Wiraqocha no es en verdad aquel que gobierna el mundo, sino un otro que se hace pasar por él. La realidad se torna nebulosa y confusa cuando, en la memoria colectiva, se piensa que un día vendrá un dios desde el mar. Un fragmento dice:

<i>Jinamanta, mana pipwaqyasqa,</i>	De pronto, sin que nadie
<i>Mana pip munasqa,</i>	deseara ni lo llamara,
<i>Auqa runakuna chayamun,</i>	Llegaron hombres perversos
<i>Wiraqocham kani nispa.</i>	Suplantando a Wiraqocha.
	(Noriega 2016, 344)

La intolerancia, el menosprecio y el racismo generado por la contienda situó a la población quechua-aymara, ashaninka y otros, entre dos fuegos. Debido a ello, autores como Jorge Oré Espinosa, Lenon Tomas Tutaya, David Castillo Ochoa, Abilio Soto Yupanqui y otros, abordan el tema del éxodo. Luis Rivas Loayza (1956), en sus *Cuentos y cantos del éxodo*, ensaya un viaje imaginario que le permita salvarse de padecer las penurias del *wakcha* (huérfano). Así, en su poema “Puriq runa” (“Ensayo”), manifiesta:

Ñuqaqa munayman llaqtaytaqa,
 Quiero ensayar mi viaje
Tukuy wayllulluyniywan kuti tikramuspa
 para no ser una abeja extraviada
Huntachinaypaqmi,
 fuera de su colmena,
Kuti tikramuq ñanninkunapi kunkachanmanta
 anohecida por buscar flores,
Pachauku quñi qata qatachampi ukuchankama.
 a distanciada por soñar mieles. (1996, 57)

Recordemos que la población nativa que buscó refugio fuera de la zona de conflicto provino de 1204 comunidades. Todas ellas fueron

9. Acusa, entre otros asuntos, al felino que acosa a la choza (*Pim chay...? / Ima usqutaq muyupayawan / Kay wakcha, / kichkasapa chukllallayta? (¿Quién ronda, felino, / mi humilde chozuela / de miseria y espino?)*). (Meneses 1980, 22-3).

afectadas gravemente; muchas fueron totalmente desaparecidas o aisladas (Huamán 2015, 198). Debido a esta situación, Ulises Zevallos señala que, entre los años 1990 y 2010 aparece una producción poética que trasciende los límites nacionales. Ello obedece a que muchos de sus cultores radican y refieren un “contexto transnacional. Al igual que cientos de miles de peruanos, los poetas quechuas desenvuelven sus vidas en más de dos países como modo de superar las desigualdades de una formación capitalista periférica” (Zevallos 2009, 1). Es el caso —señala este autor— de Fredy Roncalla y Odi González y Chaska Anka Ninawan, quienes “utilizan el quechua, en diferentes intensidades, como marcador lingüístico para confirmar su autenticidad indígena y legitimarse como tales” (1). La migración voluntaria —y, en otros casos, forzada— de la población quechua motivó a que los *haravicus* asumieran la escritura de su memoria desde otras tierras: EE. UU., Alemania, Japón, México, Argentina y Chile, principalmente. Por ejemplo, Fredy Roncalla (Huancavelica, 1953) escribe en español, *runa simi* e inglés; Odi González (Cusco, 1962), en inglés y *runa simi*; Anka Ninawaman (Cusco, 1973), en inglés, español y *runa simi*. Los tres están relacionados con universidades norteamericanas y francesas, y aluden a escenarios de diversos lugares del mundo: Brooklyn, Nueva York, Mount Rainier, Chinchero, Ollantaytambo y otros. El fragmento de un poema de Fredy Roncalla ejemplifica esta otra propuesta poética fraguada desde un escenario distinto al universo quechua-andino:

Al otro lado de las hogueras
con ciertas plantas y ciertos cantos.
Tutas purini linternachayoc
mañayki
mañayki yachanayrayku. Richard West [Cheyenne]
“We will always remember
who we are
as long as we keep dancing”.
Un *Taki Onqoy* no del conocimiento

más bien/más mejor
del espíritu:
del cuerpo.
Los que no semos: somos. *Yanallay*. (Roncalla 2016)

El fragmento del extenso poema, escrito en Brooklyn y Harlem entre 1990 y 1992, aparece en su libro *Muyurina*, capítulo 4, escritos mitimaes (Roncalla 2016). El poema, si bien parece someterse al pensamiento andino, revela que la realidad personal del poeta es distinta a su mundo original. Esto se manifiesta en la propia configuración poética, la cual es más extensa que los poemas acostumbrados, incluidos los de José María Arguedas. El dominio lingüístico es fruto de una experiencia multicultural en la que el mundo nativo parecería ser el dominante. Obsérvese la huella oral y su apego identitario por la “amada” nativa, su “yanachallay” (sombra, amada): “Los que no semos: somos. Yanallay”. En él, su atención a pasajes míticos, históricos y cosmogónicos quechuas no son tan relevantes. Los ojos del poeta siguen los pasos de quienes son parte de la compleja articulación social y cultural del mundo. Por su naturaleza, estamos frente a un trabajo poético de corte transnacional, donde el problema de la traducción se agudiza y los sonidos articulan un conjunto orquestal polifónico distinto a lo esperado.

Para finalizar, cabe señalar que, a través de la revisión de la poesía quechua, se puede constatar que esta no es estática. Su largo proceso histórico conlleva a pensar en la palabra y la escritura como recursos de representación de la voz y del espíritu nativo quechua. Como señala Jean Philippe Husson, la poesía quechua responde a “dos tradiciones literarias, la autóctona y la hispana [...] A causa de esta dualidad, la literatura quechua es, sin duda, la que mejor refleja el alma de los países andinos” (2002, 492).

Tradicionalmente se centraba la atención en asuntos relacionados con un universo cosmogónico que ayuda a explicar el pensamiento quechua; en la actualidad se busca aludir al mundo cambiante y complejo, fruto del empuje globalizador que ha reacomodado las identidades y sus expresiones culturales. Si bien esta poesía continúa refiriendo “viejos asuntos”, estos no pueden ser distintos a la condición en la que se mantiene al sector indígena peruano. Su renovación paulatina va de la mano con la modernización y su sometimiento a las nuevas condiciones que exige la modernidad.

El fenómeno no es ajeno a lo que actualmente ocurre en Latinoamérica. Basta con señalar, por ejemplo, los trabajos de Briceida Cuevas (México) en lengua maya, de Irma Pineda (México) en lengua zapoteca, de Humberto Ak'abal (Guatemala) en lengua quiché y de Rita Mendoza Ticona (Bolivia) en lengua quechua-aymara. ♪

Lista de referencias

- Alacote Cuadros, Alejandro. 2001. *Antología de la canción ayacuchana*. Lima: Círculo Cultural Tradiciones de Huamanga.
- Arguedas, José María. 1955. *Apu Inka Atahuallpaman: Elegía quechua anónima*. Lima: Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva.
- . 2013. *Katatay*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Armijo, Roberto. 1976. “La reminiscencia de una edad perdida”. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Brushwood, Johns S. 2001. *La novela hispanoamericana del s. XX. Una visión panorámica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Celorio, Gonzalo. 1976. *El surrealismo y lo real-maravilloso*. Ciudad de México: SEP/Setentas.
- Cornejo Polar, Antonio. 1993. “Prólogo”. En Julio Noriega Bernuy, *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: CEP.
- Cruz Salas, Juan de la. 1947. *Canas y sus relámpagos*. Manuscrito.
- Dense, Arnold, y J. Yapita. 2000. *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA/ILCA.
- Diccionario quechua*. 2015. Lima: Altazor.
- Domínguez Condezo, Víctor. 2004. *Wayraviento*. Lima: Ediciones San Marcos.
- Espino Relucé, Gonzalo. 1999. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Quito: Abya-Yala.
- . 2015. “Ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)”. En *Escritura y pensamiento XVII*, 37.
- . 2017. “Canas y sus relámpagos. Poemas quechuas de Túpak Amaro por Gonzalo Espino”. <http://gonzaloespino.blogspot.com/2017/01/canas-y-sus-relampagos-1947-los-poemas.html>.
- Fuentes Rojas, Ranulfo, y Víctor Tenorio García. 2003. *Obras premiadas*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1992. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Harawipa sisan (Flor de poesía)*. 2007. Lima: Ediciones Altazor.
- Howard, Rosaleen. 2003. “Papel de Viento: procesos semióticos en el discurso literario quechua”. En *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, editado por James Higgins. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Huamán López, Carlos. 2015. *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Altazor.
- . 2016. “Música, poesía y danza en las corónicas de Guaman Poma”. En Mauro Mamani Macedo, *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales*. Lima: UNMSM-Pakarina Ediciones.

- Husson, Jean-Philippe. 2002. "Literatura quechua". *Vira* 29.
- Kofman, Andrei. 2000. "El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana". *Cuadernos Americanos* 4 (82), julio-agosto.
- Lienhard, Martín. 1994. "Una poesía quechua urbana en el Perú". En *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean Paul-Borel*. Madrid: Visor.
- López-Baralt, Mercedes. 2004. "El retorno del Inca rey a la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkari a la poesía quechua urbana de hoy". *América, Cahier du criccal* 31.
- Mannheim, Bruce. 1999. "El arado del tiempo: poética quechua y formación nacional". *Estudios y debates* 1 (julio).
- Mariátegui, José Carlos. 1979. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ciudad de México: Era.
- Martínez Parra, Reynaldo. 2007. "Uyariykim, te escucho". En *Harawipa sisan (Flor de poesía)*. Lima: Altazor.
- Meneses, Porfirio. 1988. *Suyyapa Llaqtan. País de la esperanza*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Molina Richter, Marcial. 2000. *Estos once*. Lima: Lluvia Editores.
- Noriega Bernuy, Julio. 1993. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Rama, Claudio. 2009. "La tendencia a la masificación de la cobertura de la educación superior en América Latina". *Revista Iberoamericana de Educación*, 50: 173.
- Rivas Loayza, Luis. 1996. *Cuentos y cantos del éxodo*. Lima: Colmillo Blanco Editores.
- Roncalla, Fredy. 2016. "Muyurina". <http://hawansuyo.blogspot.com>.
- Sulca Effio, Antonio. 2009. *Cuculi*. Lima: Altazor.
- Taylor, Gerard. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Tutaya de la Cruz, Lenon Tomás. 2016. *El heraldo literario* [blog]. <https://heraldoliterario.blogspot.mx/2013/02/poesia-quechua-poetas-de-la-asociacion.html>.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. 2009. "Nuevos registros y subjetividades en la poesía quechua peruana última". *Bolivian Studies Journal* 8 (septiembre-octubre).