

GONZALO ESPINO RELUCÉ

**ÑUQA-ÑUQANCHIS: POLOS DE DESARROLLO  
POÉTICO, RESISTENCIA COLECTIVA Y  
EGO ANDINO EN LA POESÍA QUECHUA  
CONTEMPORÁNEA (1982-2014)**

**ÑUQA-ÑUQANCHIS: POLES OF POETIC  
DEVELOPMENT, COLLECTIVE RESISTANCE  
AND ANDEAN EGO IN CONTEMPORARY  
QUECHUAN POETRY (1982-2014)**

**ÑUQA-ÑUQANCHIS: PÔLES DE  
DÉVELOPPEMENT POÉTIQUE, RÉSISTANCE  
COLLECTIVE ET MOI ANDIN DANS LA POÉSIE  
QUECHUA CONTEMPORAINE (1982-2014)**

*Resumen*

Nuestra aproximación a la poesía contemporánea trabaja las relaciones entre el sentido de la historia y de la producción poética quechua. Se entiende por poesía quechua contemporánea a aquella que se apropia de la escritura y cobra autonomía hacia 1955. Haré una cala en el corpus de las tres últimas décadas: en ella identifico dos polos de desarrollo poético: Cuzco-Collao y Ayacucho-Chanka. Reviso en la textualidad quechua la percepción colectiva y aparición del ego andino, y me detengo en dos poetas: Dida Aguirre y Carlos Huamán López.

*Palabras clave:* Poesía quechua; Polos de desarrollo; Ñuqanchis (percepción colectiva); Ñuqa (ego andino); 1982-2014.

*Abstract*

Our approach to contemporary poetry deals with the relationship between the sense of history and that of Quechua poetic production. Contemporary Quechua poetry is understood to be that which takes over writing and gains autonomy around 1955. I will make a test cut in the corpus of the past three decades: I will identify two poles of poetic development in it: Cuzco-Collao and Ayacucho-Chanka. I will check the collective perception and appearance of the Andean ego in the Quechua textuality. I will dwell on two poets: Dida Aguirre and Carlos Lopez Huaman.

*Key words:* Quechuan Poetry; Poles of development; Ñuqanchis (collective perception); Ñuqa (Andean ego); 1982-2014.

*Résumé*

Notre approche de la poésie contemporaine concerne les rapports entre le sens de l'histoire et de la production poétique quechua. Nous entendons par poésie quechua contemporaine celle qui s'approprie l'écriture et acquiert de l'autonomie vers 1955. J'étudierai le corpus des trois dernières décennies: j'y retrouve deux pôles de développement poétique: Cuzco-Collao et Ayacucho-Chanka. En examinant dans la textuality quechua la perception collective et l'apparition du moi andin, je m'arrête sur deux poètes : Dida Aguirre et Carlos Huamán López.

*Mots clés:* Poésie quechua; Pôles de développement; Ñuqanchis (perception collective); Ñuqa (moi andin); 1982-2014.

---

Fecha de recepción : 01/07/2015

Fecha de aceptación : 28/08/2015

La historia de la poesía quechua está asociada a la memoria de los pueblos andinos.<sup>1</sup> No solo a su condición social vinculada con el problema de la tierra, sino a todos los estigmas que alrededor de su cultura se construyeron desde las lógicas coloniales, empezando por un convencimiento de las élites decimonónicas: el indio no es el inca, por lo que no representaba más la historia magnificada, sino el rastro de una historia en el que se pierde el esplendor épico incario. Así, el idioma será un asunto que aparece en todos los debates de siglo XIX sobre la base de la unidad nacional: se opta, como era de esperar, por el castellano, que a fines del siglo XX no solo será la oficial, sino la lengua dominante. Si el componente andino es uno de los más estudiados, este a su vez tiene que ver con la forma como se comprende la sociedad andina. Los pueblos andinos desposeídos de sus territorios a lo largo de todo el siglo XX no solo afrontan la hacienda terrateniente, sino un arrinconamiento que casi los hace desaparecer. Se trata pues, de una cultura que desde la situación colonial, confrontó la interrupción de su desarrollo autónomo cuando supuso un conjunto complejo y azaroso de transacciones de orden sociocultural que reformularon su universo mundo actual y le permitió sosegadamente reinterpretarse en cada tiempo en escenarios de resistencia. De esta forma, muy temprano empiezan las reclamaciones. En medio del control y satanización de lo indígena, para compartir su cultura, los y las quechuas, aprenden la letra y la capturan.

---

1 El presente trabajo forma parte de los resultados de la investigación "Ima killkasta taki? Tránsitos, voz y memoria en la poesía quechua contemporánea" que desarrollo en el Instituto de Investigaciones Humanística IIH, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Proy. 140303011 VRI-UNMSM).

## 1. Momento y proceso

La poesía quechua escrita en el Perú resulta un fenómeno reciente, es decir, un asunto básicamente del siglo XX y del presente. Si durante los siglos anteriores se produjeron formas líricas escritas, estas ciertamente no alcanzaron la intensidad y los rasgos que han asumido en menos de un siglo. Localizada en Cuzco, su más contundente expresión como un cuerpo poético será *Taki parwa* (1955) de Kilko Warak'a<sup>2</sup>, y no como ocasional publicación, como había ya ocurrido con Inocencio Mamani, de poemas quechuas en revistas como *Amauta* o *Boletín Titikaka*. Cabe señalar que en los años 50 se puede apreciar expresiones insulares en Cuzco o un proceso disperso de la poesía quechua en Huamanga.

El contexto en que se desarrolla la poesía quechua que examino comprende el tiempo de la posguerra interna, la presencia de una dictadura, el retorno a la democracia, la inclusión definitiva de la Amazonía (recordemos el llamado “bazuazo” del año 2009) como parte de la cartografía nacional y la incorporación del Perú a la esfera del mundo globalizado. El universo quechua convive con el esquema de modernización que aceleró el programa neoliberal. Ya no son solo “aldeas sumergidas” —aunque sí socialmente representan los segmentos marginados— donde se concentran los bolsones de pobreza del país. La relación con la ciudad confirma la asimetría socioeconómica que se vive en el Perú. Agreguemos que los hechos de guerra terminaron por empobrecer aún más al campo, el cual luego tuvo

---

2 Debo insistir en la propuesta que lancé en *La alforja de Chuque*, donde consideramos que la poesía moderna está asociada inicialmente a la aparición de *Canas y sus relámpagos* (1947), que consultáramos en los años ochenta. A la fecha no hemos logrado tener acceso a dicho texto, por lo que trabajaremos con aquello que podemos documentar; en este caso, con el libro orgánico de Kilko Warak'a.

que reconstruirse como un cuerpo social en un proceso de lento retorno a las tierras indígenas que habían sido abandonadas compulsivamente, tal como muestran los registros históricos: más de un millón de personas tuvieron que migrar hacia la costa y las ciudades andinas (CVR 2004)<sup>3</sup>.

Si la modernización ha invadido el espacio andino, el *ayllu* (comunidad), siguió siendo el eje organizador de la vida. Es más, la propia ciudad sufre procesos de andinización. El mito del progreso que invadió a la comunidad ha tenido, en la última mitad del siglo XX, un doble efecto. Por un lado, se incrementó los índices de acceso a la instrucción básica, a la escuela y, en el mejor de los casos, poblaciones originarias, entre ellas la quechua, llegaron a la universidad; de otro, debe recordarse que, si bien la experiencia del setenta significó el quiebre del gran latifundio y la exaltación de lo andino, el racismo continuó siendo un comportamiento que poblaciones andino-amazónicas enfrentaron.

Aun cuando se puede hablar de una disminución sensible de hablantes quechuas monolingües y de un incremento del bilingüismo (Julca 2009), las cifras reflejan un crecimiento demográfico que, en términos absolutos, significó la disminución de la población hablante quechua. Si tomamos en cuenta las cifras del Censo 2007, se trata de tres millones 360 mil 331 habitantes que representa el 13, 03% de la población peruana (INEI Censo 2007)<sup>4</sup>, localizados básicamente en la zona centro-sur del país —habría que repensar esta lectura si se toma en cuenta el impacto

---

3 Consideramos que el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* es un documento clave para cualquier referencia el período (ver: <<http://cverdad.org.pe/ifinal/>>).

4 Luis Andrade Ciudad y Jorge Iván Pérez Silva (2009: 47) precisan esta cifra al incluir a los “quichuas” (3038) y a los “huanca/quichua” (209), por lo que serían 3 363 578 hablantes quechuas censados el 2007.

de la poblaciones indígenas en la ciudad, en relación con la cosmovisión y desarrollo humano de colectividades indígenas—.

Nuestra aproximación a la poesía contemporánea propone trabajar desde las relaciones entre el sentido de la historia del runa y de la producción poética quechua escrita; así, metodológicamente, considero que le precede dos momentos. El primero, que va de 1905 a 1955, se caracteriza por publicaciones esporádicas y no continuas; pienso en la poesía artificiosa de los escritores del siglo XIX, en las primeras publicaciones de poesía quechua, en Inocencio Mamani y sus vínculos con la vanguardia literaria del siglo XX. El segundo, que coincide con la edición del poemario *Taki parwa*, define la ruta moderna de la poesía quechua escrita en un ciclo en que las élites, en Cuzco y Huamanga, dejaban de hablar quechua y prohibían que sus hijos hablaran la lengua nativa para privilegiar al castellano como idioma de prestigio (Baquerizo 1980)<sup>5</sup>. En ese contexto ocurrirán dos hechos: primero, la publicación de *Tupaq Amaru kamaq taytanchismaq. Haylli-Taki* (1962), pequeño libro de bolsillo que tensa y toma la fibra de los cambios que están ocurriendo con los espacios andinos y la ciudad moderna, época en la que el quechua se mira con desprecio, como signo de ignorancia y atraso; cuatro años después (junio-julio de 1966), se lee en castellano, en *El Comercio*, el poema “Llamado a los doctores” y, luego, a instancia de José María Arguedas, se imprime la versión quechua “Huk ducturkunaman qaqaq”, aunque con un espacio menor al que se le dedicó para el texto en español (Espino 2011: 39), ciclo que concluye con la publicación

---

5 Félix Julca Guerrero (2009) explica que “en los últimos años el paso del monolingüismo quechua al monolingüismo en castellano (sin mediar como paso previo el bilingüismo quechua-castellano) empieza a emerger considerablemente debido a que los padres de familia ya no transmiten el quechua a sus hijos sino sólo el castellano”.

*Pukutay/Tormenta* (1982) de Eduardo Ninamango y con el que comenzaría el proceso que abarca las tres últimas décadas.

En general, podemos decir que, a lo largo de estas tres últimas décadas y media, se ha producido una redefinición de la producción poética quechua, cuyo sentido será una poesía moderna que se mueve entre el conocimiento de la poesía tradicional de las prácticas discursivas quechuas y las que vienen de aquellos logros y aventuras formales de la poesía occidental desde la palabra quechua que disputa su espacio.

## 2. Antologías de poesía quechua

Las antologías del siglo XX muestran la exclusión y la casi nula sensibilidad en relación a los nuevos escenarios de producción poética en las aldeas letradas quechuas. Luego de *Tarma pacha Huaray* (1905) de Adolfo Vienrich, no habrá intentos de compilaciones que ofrezcan las versiones en lenguas originarias. En 1938, aparece la versión oficiosa de la literatura quechua con el título de *Literatura Inca* (1938), compilación de Jorge Basadre para la Biblioteca de la Cultura Peruana que dirigiera Ventura García Calderón; se convertiría en una suerte de libro de exportación, una compilación que se recepcionaría como aquella cultura distante y exótica, por eso remite a “Inca” y no a “indio”, “inca” y no “quechua” ni “de indios” —Basadre (1939) se ha encargado de explicar qué ocurrió en aquella ocasión—. De allí, los silencios son escandalosos<sup>6</sup>. José María Arguedas se incluirá a sí mismo en su *Poesía quechua* (1966), de los cuadernos EUDEBA, y

---

6 Nos referimos a la manera como las llamadas antologías de poesía peruana excluyeron a los poetas quechuas; mencionamos Alberto Escobar (1973) y Ricardo González Vigil (1999) (cf. Espino Relucé 2011: 39).

a los poetas quechuas Mosho Marka y Andrés Alencastre, en una edición publicada toda en español. Una sensibilidad como la de Alejandro Romualdo publica una antología que expresa la diversidad cultural que vive —y vivía— el país; me refiero a su antología *Poesía aborigen y tradicional popular* (1986). Todo este proceso concluye en siglo XX con la publicación de Julio Noriega.

La aparición de la antología *Poesía quechua escrita en el Perú* (1993) de Julio Noriega precisa las fronteras y los límites de la producción poética quechua, y determina un corpus. A diferencia de lo que había ocurrido con la poesía quechua de tradición oral, que se había publicado a lo largo de todo el siglo<sup>7</sup>, era la primera vez que se presentaba un corpus complejo y casi completo. Esta antología terminó por evidenciar y hacer ostensible el otro sistema literario que existe en estas tierras del Sur. No obstante su innegable existencia, la crítica no la incorpora a su dominio porque perturba su modelo homogeneizador; y, si se da por enterada, mantiene a esta literatura ajena al dominio de la representación simbólica del poder hispano. Esta compilación trae un corpus extensivo, haciendo un inventario de la poesía quechua escrita que circula en diversos lugares del país; lo que supuso, a su vez, reconocer y transcribir los textos en las escrituras de los propios *harawikunas*. A ello debemos agregar que se trata también de un estudio que ausculta y valora el proceso vivido por la poesía quechua hasta entonces y caracteriza la ambivalencia del sujeto de enunciación (quechua para la poesía, español para sociedad) y la relación conflictiva entre voz y escritura.

---

7 Adolfo Vienrich, *Tamap pacha buaray* (1905); José María Arguedas, *Kanto Quechua* (1937); Jorge Basadre, *Literatura Inca* (1938); Sergio Quijado Jara, *Canciones del ganado y pastores* (1957); Josefát Roel Pineda, *El buaymo cuzqueño*; y, por cierto, la monumental compilación de los hermanos Montoya, *Yawar urqkunanapan. La sangre de los cerros* (1991).

*Poesía quechua escrita en el Perú* fue el más importante trabajo que cubrió casi noventa años de ejercicio poético; de allí su carácter de objeto descentrado, ubicado como proyecto contrahegemónico, que terminaba por replantear la forma de comprensión de las literaturas peruanas.

### 3. Tradición, modernización y globalización

En este contexto, estamos hablando de quechua-hablantes letrados cuya palabra resulta una representación que testimonia una sensibilidad y miradas plurales que no siempre coinciden con el logo de la ciudad letrada y canónica. Así, la poesía quechua contemporánea no corresponde al esquema hegemónico, sino que obedece a un posicionamiento relacionado con la inserción de esta en el mundo global, que siente su ser (*kay*) quechua y lo expresa orgullosamente. La difusión de la cultura quechua en las últimas tres décadas está signada por un espíritu cuya estrategia de circulación privilegia las nuevas tecnologías. Si el libro es su centro, para la difusión, también incursiona en el ciberespacio. Esto lo asocio al esquema garcilasiano de universalización de la cultura cuando el Inca Garcilaso de la Vega publica, en sus *Comentarios reales*, el poema que empieza “Çumac ñusta” (Garcilaso 1985[1609]: 89)<sup>8</sup>, realizando un triple ejercicio: la escribe en quechua, hace lo propio con el latín —sin duda en espera de un potencial lector, distante, que podía acceder al texto a través de la lengua franca de entonces— y lo traslada al romance. Este mecanismo ha pasado de las versiones bilingües a la inclusión del idioma del capital internacional: el inglés; pero, al mismo tiempo, se utiliza meca-

8 Se trata de “La poesía de los Incas Amautas que son filósofos, y haravicus, que son poetas” (libro segundo, capítulo xxvii), en donde el Inca Garcilaso de la Vega presenta el mito del agua como relato y poema (cf. Garcilaso 1985[1609]: 87-90).

nismos contemporáneos como Internet, Youtube, etc. (pienso en Fredy Roncalla, Odi Gonzales), o hallamos a los mentores participando en eventos internacionales sin que ocurra lo mismo en el país (Dida Aguirre).

Todos ellos reconocen al libro como un lugar necesario para la comunicación de la poesía. Si el modelo “libro” era, hasta los cincuenta, un elemento ajeno, en estos tiempos no podemos decir lo mismo. El libro se incorporó como parte de un imaginario que opera desde dos dimensiones: la del reforzamiento de una mirada intercultural y la de una carga exótica. En todo caso, resulta un indicador del tipo de lector (posible, virtual, azaroso) que espera el libro quechua. A nivel de la escritura, hay que indicar que aún no se ha consensuado una escritura panandina, arrastrándose todavía el aleatorio dilema de la forma escritural que no permite una codificación que facilite el encuentro. En ese proceso, encontramos básicamente dos vertientes: la cuzqueña-collao y la chanka-ayacuchana.

#### 4. Aldeas letradas: raptos de la letra

Con Kilko Warak'a, Kusi Paukar, Chantay Achalmi —Pumacasa— y Porfirio Meneses, se abre el primer momento caracterizado por la máscara, que se lee en el uso del seudónimo quechua para escribir y representar el universo andino con el que están conectados y al que vuelven tras transitar por el mundo no-quechua (cf. Noriega Bernuy 1993: 38), al tiempo que se reclaman parte de una ciudadanía —emergente, por entonces—, por lo que apelan a su “libreta electoral”, al carné autorizado por el Estado y la ciudad. Son voces cuya aparición situamos en la década del cincuenta. Estos poetas relacionan dos mundos: ciudad y campo. Aunque parecen sujetos escindidos, viven la angustia de estar en

los bordes de las dos riberas del universo; formalmente, se observa la impronta académica, casi siempre erudita en su escritura.

Todos ellos publican poemas sueltos o llegan a la edición del libro. Kilko Warak'a —seudónimo de Andrés Alencastre Gutiérrez (Canas, Cusco, 1909-1984)— será el poeta cuzqueño de mayor impacto. Al publicar *Taki parwa* (1955), produce un quiebre en el horizonte poético gracias al cual la poesía en los Andes puede presumir que también se escribe en las lenguas originarias. Kilko Warak'a era reconocido como cantante popular, ya que sus huaynos sonaban en pueblos y comunidades del Cuzco (Arguedas 1989: 11). Su poesía es ortodoxa, académica. La voz quechua de sus poemas no se corresponde con el habla del Cuzco; pero, aun así, el poeta de Canas instala en la tradición escrita esa relación dinámica entre poesía escrita y canción andina popular (huayno).

La hegemonía del orden literario dominante hace que el texto pase casi desapercibido<sup>9</sup>. Tan es así que ni siquiera serán considerados como parte de los estudios de la poesía del cincuenta. La edición de 1955 advierte que el texto viene solo en quechua, aunque se hace acompañar de dibujos que evocan el trazo incásico. *Taki parwa*, como poemario, dialoga con la tradición quechua; pero su lengua escrita representa una escritura que apela a virtuosismo de quien conoce los lexicones, la palabra quechua colonial y del siglo XIX, definiendo una de las rutas de la poesía quechua contemporánea. Su postura lo lleva a publicar

---

9 Las relaciones entre la Generación del cincuenta y este núcleo de poetas quechuas aún no se ha examinado. En literatura canónica será un periodo definido por nuevos horizontes escriturales y conforman el más importante núcleo poético: Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli, Washington Delgado, Blanca Varela, Juan Gonzalo Rose y Alejandro Romualdo.

poemarios que no aceptan traducción; radicalidad que se resquebraja cuando publica siete de sus poemas quechuas en *Exposición de la poesía cuzqueña contemporánea*, donde el “propio autor” ofrece la “versión en castellano” (Degregori de Nieto 1958: 24-42). Con esto corresponde recordar el vínculo de la poesía quechua con la poesía de tradición oral, expresada principalmente por el cancionero quechua. Alencastre se ubica en ese tránsito del *llaqta taki* (popular y de tono plural), lo que supone su abandono por una escritura en la cual el sujeto manifiesta su identidad y pertenencia cultural.

## 5. Dos polos de desarrollo poético: Cuzco-Collao y Ayacucho-Chanka

Si estamos situando el devenir de la escritura poética quechua en el año 1955, podemos afirmar que en sus orígenes contemporáneos se van conformando ejes de desarrollo, siendo los más representativos aquellos que tienen lugar alrededor de Huamanga y Cuzco. Al examinarlo como proceso, vinculamos espacios con densidad histórica, además de la relación lengua-cultura y poéticas de la escritura quechua. Ambos procesos comparten similitudes y diferencias. Una de sus características será la “dispersión”, ya que no siempre hay continuidad en las producciones o aparecen tardíamente (Reynaldo Martínez Parra, Ugo Carrillo); al tiempo que observamos una lealtad quechua con la “tradición poética ancestral”. Varios de estos escritores la cultivan y se instalaron en el imaginario popular, como es el caso del propio Killko Warak’a o de Carlos Huamán, quien define la tonada ayacuchana que se populariza como la canción andina actual. Simultáneamente, comparten la condición de “letrados”, es decir, escritores que han pasado por el tamiz de la escuela urbana o, en casi todos los

casos, por el circuito universitario, lo que les ha permitido conocer las experiencias culturales de Occidente, que se apreciará como discurso transliterario e intercultural (Rodríguez 2009) en varios de los proyectos literarios. En la escritura de todos estos autores, se puede apreciar un sabio aprovechamiento del repertorio de la poesía europea y, de manera singular, sus formas poéticas; pero, al mismo tiempo, la poesía quechua asume como suya la rica tradición oral de la fabla andina y se caracteriza por la aparente disociación del carácter colectivo del sujeto de enunciación por la aparición de un sujeto lírico propio.

La admisión de la “autoridad del libro” como espacio preferente para instalar su producción poética, en la que se advierte un esquema de cierre y de apertura, redefine a sus productores como “biculturales”, es decir, sujetos que pueden expresarse en la lengua del indio y en la lengua hegemónica —el castellano—. Podríamos explicarla como la extensión de dos manifestaciones cognitivas del pensamiento andino-quechua, enunciada como tercera persona plural: *ñuqayku* ‘pl. exclusivo’ y *ñuqanchis* ‘pl. inclusivo’ (Quesada 2005); es decir, desde “nosotros” (yo-tú), pero no él/ella~ellos/ellas —por lo que se privilegia solo el quechua— y “nosotros” (yo-tú), pero también él/ella~ellos/ellas —por lo que, además del quechua, entrega su versión en español—.

La producción poética se sucede y continúa con la afirmación de una larga tradición escritural. En términos contemporáneos, podríamos hablar de varios ejes de desarrollo de la poesía quechua. El eje Cuzco-Collao deja de ser exclusivo y se descentra, para aparecer en otras latitudes como la chanka o el ancashino, aunque estos dos últimos no alcanzan el dinamismo de los ejes centro sureños.

### 5.1. Eje Cuzco-Collao

En el cusqueño, advertimos una larga tradición, además de un sobredimensionamiento del sentido para la cultura de los países andinos, como ombligo del mundo. Ciertamente que desde muy temprano se instala una tradición de escritura quechua; la más cercana, sin duda, la localizamos en el teatro quechua del siglo XIX e inicios del XX (Itier 1995, 2000). Acusa la experiencia fundadora de la modernidad poética quechua que llega con Kilko Warak'a. Los poemas que circulan en los años setenta no necesitan de la máscara; aceptan su condición civil como autoría y escriben situados en la ciudad o desde su tránsito por ella (no solo Lima, sino también Cuzco, Arequipa o Ayacucho), evidenciando su paso por la escuela —y en el mejor de los casos, por la Universidad—. En 1971 aparece un libro entusiasta, *Troj de poemas quechua-castellano* de Lili Flores Palomino (Abancay 1938). La de William Hurtado de Mendoza (Cuzco, 1946) ilustra este complejo tránsito; su expresión es enteramente de la cultura quechua cuzqueña y su poesía asume el verso breve —de arte menor, se diría en la academia—. Aunque reconoce que su poesía es diglósica, su primera publicación, *Yanapaq Jailli* (1971), lo singulariza y ubica en el orto de la poesía quechua.

En el periodo que examinamos aparece un núcleo de poetas que desafían los logros poéticos precedentes. Odi Gonzales (Calca, Cuzco, 1962) y Ch'aska Anka Ninawaman (Espinar, Cuzco, 1973) constituyen los dos poetas que exhiben una poesía quechua intensa y contemporánea, exactamente porque el territorio en que se manifiestan tiene que ver con el tejido ortodoxo de la ciudad letrada, y amplía sus fronteras al insertarse en el mundo globalizado porque ello, el modelo, no se detiene en el esquema inmediato anterior —es decir, bilingüe—, sino que

incluye la lengua capital globalizada (el inglés) y afianza su tono paródico y su experimentalismo. Odi González participa de una aventura posmoderna, ya que sus poemas desacralizan referentes y su palabra juega con el lector; en otros espacios, incursiona con tentativas que incorporan otras artes, como en *Virgenes del sol* de Ana de Orbegoso, en la que participa con sus poemas. Al mismo tiempo, Nina Ch'aska Huamán acusa formas tradicionales a las que no renuncia, al tiempo que afirma su filiación andina en los tiempos de la aldea global.

## 5.2. Eje Ayacucho-Chanka

Corresponde al “núcleo chanka” (Ayacucho, Huancavelica, Apurímac) con poetas que han radicalizado la palabra quechua. Hay que recordar que esta se hace no solo por el lugar de enunciación (imaginado, incluso), sino por la forma como un espacio-tiempo (*pacha*) lo rodea. Así, cuando hablamos de poética chanka, sin duda aludimos al par dialectico lengua-cultura; hablamos del quechua que se habla en la zona y cuya población contemporánea alcanza un millón de hablantes. Si, como hemos indicado, su producción es dispersa, esta a su vez llega en forma de libro con cierta tardanza. No hay que obviar el arraigo de la canción andina popular, sus diversas invenciones y las tonalidades que la diferencian de la cuzqueña.

Huamanga, como aldea letrada quechua, será uno de los espacios más prestigiosos para la poesía. Los poemas aparecen consignados en las revistas que se publican en los años cincuenta (Pariona 2015, Chillce 2015), como una efervescencia que tardíamente llega a lo que aquí llamaremos “unidad poética” que definen el hacer de una poesía; es decir, un cuerpo textual, un poemario. En este sentido, podemos mencionar a Kusi Paukar,

César Guardia Mayorga (1906-1983), que publica *Runa simi jarabui* (1961, 1965); a Chantay Achalmi, Teodoro Meneses (1915-1987), quien ha publicado poemas sueltos (1974) y se convierte en uno de los filólogos quechuas que estudia el teatro quechua colonial, y a Porfirio Meneses (1915-2009), cuya poesía no alcanza las sutilezas que tiene la palabra quechua de su narrativa y cuyos trabajos más significativos se concentran en la traducción de dos poemarios clásicos: *Heraldos negros* (1997) y *Trilce* (2007) de César Vallejo.

La poesía quechua ayacuchana-chanka redefine su trayectoria con *Pukutay* (1982) de Eduardo Ninamango Mallqui (Huancayo 1947), que llega con formas renovadas, con una poesía intensa que explora el tema de la miseria y abandono del *ayllu*, que leemos como el cruce del impacto de la pobreza extrema y del migrante moderno<sup>10</sup>. La cosmovisión andina quechua aparece como tejido fundamental de la poesía de Dida Aguirre García (Pampas, Huancavelica, 1953) quien, en 1999, gana el Concurso Nacional de Literatura Quechua con su libro *Jarawi*. Fredy Roncalla (Chalhuanca, Apurímac) lleva la poesía quechua a los bordes de los límites del lenguaje, por eso apela, en un acto de deconstrucción y rebeldía poética, que el castellano y el inglés expresen aquello que la nueva experiencia transnacional demanda al poema.

Aun cuando circulen sus poemas en revistas, la mayoría empieza a publicar sus poemarios tardíamente. Encuentro que aquí se presenta el humor quechua, burlón y sarcástico, tal como ocurre con “ichuk kwentukuna” (relatos breves de puklla, burla y

---

10 Una lectura intertextual nos llevaría desde la literatura andina a leer *Pukutay* como su par en narrativa. Me refiero a *Los ilegítimos* (1978) de Hildebrando Pérez Huaranca.

risa), el cual alcanza su mayor incidencia poética en los poemas de Antonio Sulca Effio (Huamanga 1938). Es el caso de Ugo Carrillo (Uripa, Apurímac, 1956), en su extraordinario libro *Yaku-unupa yuyayni* (2009), que nos devuelve la imagen “modesta” de la papa. Por su parte, Carlos Huamán López (Huamanga, 1956) incursiona, desde un espacio descentrado, en el mundo poético.

Todos ellos, al mismo tiempo, han renovado el quehacer poético y vienen impactando en la poesía contemporánea, circulando en los espacios globales (Internet o Youtube), como advierte Freddy Roncalla (2014), lo cual tiene que ver con dos expresiones contemporáneas: transliteralidad e intertextualidad, además de los juegos virtuosos del *collage*, parodia, etc.

## 6. Sujeto andino: *ñuqa-ñuqanchis*

Postulamos que el sujeto de enunciación de este periodo está signado por el tránsito de un sujeto enunciado que gusta de su identidad individual, exactamente para expresar la sensibilidad de un cuerpo singularizado, pero que no le es insuficiente, por lo que siempre concluye asumiéndose como “enunciado colectivo”. La identificación del sujeto individual, de la voz personalizada, la presencia de *ñuqa*, se inserta en la palabra para expresar un nuevo sentimiento, para manifestar la complejidad de este universo; cuestión que no solo asocio al sujeto como tal, sino a su desestructuración ocurrida durante la guerra interna: un sujeto que se ha quebrado y, al mismo tiempo, se ha definido por una movilidad social compulsiva y que se reconstruye a partir de un gesto particular. En los poemas, hallamos un yo-lírico, una voz poética (*ñuqa*), que imagina la distancia y el retorno, ausencia y silencio, despojo y abandono, caos y soledad.

### 6.1. Dida Aguirre García: “Jarawi”

En *Jarawi* (2000), Dida Aguirre García testimonia el abandono y el desamor. Si sus poemas tienen de desarraigo, el sentido del poema cuestiona e interpela; está rodeado por esa herencia que dejó la guerra interna. La palabra parece ser insuficiente para expresarla. Ella misma será sujeto discursivo que se autorrepresenta y a la par vuelve sobre su condición de sujeto femenino, aquella que resulta depositaria de la memoria y del saber andino. En su último poemario, *Qaparikuy/Grito* (2012), encontramos a una mujer que nos presenta otros matices de la poesía quechua; juega con elementos de la naturaleza al volverlos a nominar y que están signados por la eficacia de la brevedad del poema.

Me voy a detener en el poema “Jarawi” (Aguirre 2000: 16-19) que dio título al libro. En este poema, el sujeto de enunciación resulta desbordante. Aguirre domina los versos breves, contenciosos, diría el Inca Garcilaso; además, la fluidez del poema está dada por la creación de una atmósfera en la que parece perderse todo. *Ñuqa* se pregunta sobre su condición de ser (*kay*); en ese contexto advierte que se vive entre las laderas de *kawsay* (vida) o *wañuy* (muerte). Situación de alteración, de caos; los enunciados revelan ese lado de donde el silencio es todo: “*aya alpata*” (“tierra de muertos”), “*simiyuq kanalla*” (“boca cerrada”), “*yana allpatan takani*” (“tapiada con tierra negra”), etc. Todos los versos indican la condición de un *runa* que, aunque vivo, vive sorteando la muerte (*wañuy*); así también lo modula el paratexto “*Jarawi: Canción de muerte*” (Aguirre 2000: 16, nota 1). Esta situación es paradójica, pues la muerte en los Andes se acepta como tránsito de la vida. En el poema, representa un mundo desolado, abandonado, de sequía: todo semeja a muerte. El signo no es colectivo — no se dice desde un yo-plural— y su situación será un-yo-desga-

rrado, pues, como *runa (warmi)*, sabe de la vida: “*urpi ñawillaypi / kausayta munashkan / ikay!*” (v. 5-7), que se traduce como “mis ojos de paloma / urgen vivir”. Este anhelo de armonía enfrenta la situación de muerte (v. 11-14):

<i>yana allapatan takani</i>	Estoy tapiando tierra negra
<i>mitu chakiyman</i>	a mis pies de barro
<i>yaku makiyman</i>	a mis manos de agua

Si hay un apego a la tradición poética quechua, al mismo tiempo lo hay a nivel de la forma y del pensamiento. Así, en el poema se produce una intensa reduplicación del sentido, la elección lexemática (“*aya allpata*”, “*aya upalla*”, “*chuyunyaq simiyuq*”); es decir, los significados advierten un mundo adverso y miserable. A partir de este hecho, como resistiendo a la muerte, retorna al *allin kawsay*, por lo que nos reencontramos con el sujeto colectivo; pues de aquel está cogiendo los sentidos de la memoria andina y que ahora se intensifican cuando evoca a los elementos de la naturaleza (v. 15 -16):

<i>paralla chayaykamuy</i>	¡Lluvia llega ya!
<i>intilla kanchiykamuy</i>	¡Sol alumbra ya!

Si la invocación es a los elementos básicos de la naturaleza, volverá ahora a una redefinición. Ahora esta voz implora a los ancestros, es decir, a las deidades andinas (v. 24-29):

<i>Sirkaypi jintil</i>	Sangre de mis venas
<i>yawar mitmaqniy</i>	ancestrales jintiles
<i>wichay apullay</i>	antiquísimo Dios
<i>qawariwayña</i>	¡Mírame ya!
<i>kausayqa</i>	vivir ahora ya no es vida
<i>manan kausayñachu</i>	

Gesto que se asocia a sus propios referentes; es decir, no hablan desde fuera, sino que tienen interiorizado el mundo quechua. Está en su mundo interior, de tal suerte que su palabra resulta el fluir de la vida y lo que les rodea. Si la escritura de la palabra quechua representa a la cultura, en términos temáticos, vuelve sobre la pobreza, la memoria, los amores que llegan con ternezas o se fueron; también la vida en el *ayllu*, la naturaleza que rodea y todo el desarraigo. Y finalmente para recuperar la vida, el *allin kawsay*, para salir del letargo, *ñuqa* reclama la canción, porque lo contrario no es vida (v. 37-45):

<i>Manañam</i>	Ya no soy de esta vida
<i>kay vida kanichu</i>	solo mi jarawi
	se está escuchando
<i>jarawillaymi uyarikusbkan</i>	desde esta tierra
<i>kay pacha</i>	
<i>anan pachamanta</i>	
<i>rikchaparikunapaq</i>	

## 6.2. Carlos Huamán López: “Chaka”

En *Llipyaaykunapa quillqanampi/ Donde escriben los relámpagos* (2009) de Carlos Huamán López, el sujeto hablante aparece desde una individualidad que por momentos desconcierta. Si es la individualización del sujeto en la tradición quechua, esta no deja de ser una representación colectiva, plural. En el caso de este autor, instala la necesidad del retorno: volver a la *pacha*, a la tierra, a los seres amados, a las cosas, a los elementos sencillos. El lugar (*kay*) desde la condición del ser *runa* será ocupado por el espacio donde *ñuqa* se ubique. Si *pacha* no es *kunan*, la voz poética convierte a *kay* en *kunan*, en virtud de un juego desestructurador, como ocurre en “Torre Eiffelpa qawanpi” (84-87) o “Chaka” (106-115). El sujeto del dominio de la escritura vuelve sobre la representa-

ción diferida, un recurso tradicional de la poesía quechua donde no habla el poeta pero sí otro ente. “Chaka” será un poema que expresa la ausencia y la presencia, pues *chaka* (puente) representa el encuentro de dos espacios (106-107):

Mamay Victoria  
Topilejopa llapanmanta aswan churku chakanpim kachkani  
karu karu llaqtapa karu chakapi.

Mamá Victoria  
estoy en el puente más alto de Topilejo  
es un puente lejano de un país lejano

La distancia se anula en una yuxtaposición transdiscursiva: *chaka* será simultáneamente memoria porque es relacional, alcanza y abarca los dos espacios; el lugar de *ñuqa* puede estar distante del lar y al mismo tiempo sería un estar allí. En el pensamiento andino, *chaka* relaciona dos espacios, en el caso del poema, el ayllu y el lugar donde está el sujeto, por lo que puede o no estar en lar, escribe el poeta Carlos Huamán (2009:114-115):

Sachan sachan pawaq wayram ñuqa kachkani  
manay samariq kallpaspan  
uraykamuq mayu niraqmi  
makillaykikunapa hawka quchanman chayamuni.

Yo soy el viento que va de árbol en árbol  
desesperado  
como un río que baja corriendo  
a los lagos tranquilos de tus manos.

No es exactamente el sujeto migrante, sino el quechua que sabe moverse en el mundo; por eso podrá establecer una relación armoniosa. Así, “Chaka” se convierte en uno de los poemas más

tiernos e intensos dedicados a la madre. No se trata de la distancia del migrante que ha anclado sus recuerdos en el pasado, sino que juega con los espacios y la memoria. El poema se realiza porque *ñuqa*, siendo voz individual, se impregna del ánimo colectiva andina, será *ñuqanchis*.

## 7. Coda

Definida como trazo moderno con la publicación de 1955 de Kilko Warak'a, se la asocia desde entonces a una actitud monocultural o bicultural que conceptualmente se respalda en la cosmovisión andina del plural nosotros: *ñuqayku/ ñuqanchis*. La escritura aparece como una tentativa posible en diversos espacios andinos, al tiempo que se diferencian e identifican polos de desarrollo poético. Como proceso histórico y contribución poética destacan aquellas que se dan desde Huamanga y las que vienen de Cuzco. Como poesía, manifiesta su doble aprendizaje: el que corresponde a su cultura (la quechua andina) y la que viene de la cultura occidental. Tiene de innovador, aun cuando se perciba como proceso disperso. La expresión moderna de la poesía, si bien explora diversas dimensiones, mantiene relación con su tradición. Desde luego, las expresiones han corrido de manera dominante entre los espacios Ayacucho-Chanka y Cuzco-Collao, como las más importantes de la poesía quechua de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. Como proyecto poético, es una escritura que pone en tensión la expresión individual y colectiva, además de replantear la idea del sujeto individual que se percibe en la poesía y su condición que se traduce como categoría estructurante del pensamiento andino.

## Bibliografía

### 1. Primaria:

- AGUIRRE GARCÍA, Dida. *Qapariykuy (Grito)*. Lima, Pakarina Ediciones, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Jarawi*. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Arcilla*. Lima, Lluvia Editores, 1989.
- ALENCASTRE, Andrés. *Taki parwa*. Cuzco, Garcilaso, 1955.
- ROMUALDO, Alejandro. *Poesía aborigen y tradicional popular*. Lima, EDUBANCO, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Poesía popular de la costa, sierra y selva del Perú: desde el tawantinsuyo hasta nuestros días*. Lima, EDITEC del Perú, 1992.
- ANKA NINAWAMAN, Ch'aska Eugenia. *Poesía en quechua/Chaskaschay*. Quito, Abya Yala. 2004.
- ARGUEDAS, José María. *Katatay (Tembla)*. Lima: Sarita Cartonera. *Katatay y otros poemas/ Huk jayllicunapas*. Prefacio de Alberto Escobar, notas de Sybila Arredondo. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2011 [1972]
- \_\_\_\_\_. *Poesía quechua*. Buenos Aires, EUDEBA, 1966.
- CÁCERES VARGAS, Gloria. *Yuyaypa k'anchaqnin/Fulgor de mis recuerdos*. Lima, Pakarina Ediciones-Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. 2015.
- \_\_\_\_\_. *Munakuwaptiykiqua/ Si tú me quisieras...* Lima, Punto&Grafía. 2009.
- CARRILLO CAVERO, Ugo Facundo. *Puyupa-wayrapa-ninapawan musqukusqanmanta* (runapa siminpi qillqakuna). Huancayo, Punto Com, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Yaku-unupa yuyaymi/La memoria del agua*. Lima, Sol & Niebla. 2009.
- DEGREGORI DE NIETO, Bertha (Sel.). *Exposición de la poesía cuzqueña contemporánea*. Selección y notas de Bertha Degregori de Nieto. Cuzco, Festival del Libro Cuzqueño, 1958.
- FUENTES ROJAS, Ranulfo Amador. «Llaqtaypa harawin (Poesía de mi pueblo)». En *Poesía 2002*. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 2003.

- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas*. Prólogo de Aurelio Miró Quesada, Bibliografía de Tauro del Pino. Lima, Banco de Crédito del Perú (Biblioteca Peruana, 1), 1985 [1609].
- GONZALES, Odi. *Tunupa*. El libro de las sirenas. Lima, Santo Oficio, 2002.
- GUARDIA MAYORGA, César. *Runasimi harawi*. Lima, Altazor (Biblioteca ayacu-chana, 1). 2004 [1961].
- \_\_\_\_\_. *Runa simi jarawi. Poesía kechwa*. Lima, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Runa simi jarabui*. Lima, 1965 [1961].
- \_\_\_\_\_. *Sonqap Jarawinin/Umapa Jamutaynin/Runap Kutipakuynin*. Lima, Minerva, 1961.
- HUAMÁN LÓPEZ, Carlos. *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos*. Lima, Altazor, 2009.
- MENESES LAZÓN, Porfirio. *Suyaypa llaqtan/País de la esperanza*. Lima, Mosca Azul, 1988.
- MENESES, Teodoro. *Téatro quechua colonial*. Lima, Edubanco, 1983.
- NINAMANGO MALLQUI, Eduardo. *Pukutay/Tormenta*. Lima, Tarea, 1982.
- NORIEGA BERNUY, Julio. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima, CEP, 1993.
- ORBEGOSO, Ana de y GONZALES. Odi. *Virgenes urbanas*. Lima, 2007.
- SOTO YUNPANQUI, Abilio. *Lluqlla mayu (Río torrentoso)*. Ayacucho, Capazul, 2000.
- SULCA EFFIO, José Antonio. *Chirapa Wiqi (Arco Iris de Lágrima)*. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 2012.
- TENORIO GARCÍA, Víctor. *Musquykunapa qillqan (Escritura de los sueños)*. En *Poesía 2002*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 2003.
- VALLEJO, César. *Los Heraldos negros/Yana kachapurikuma*. Versión quechua-castellano de Porfirio Meneses Lazón. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Trilce*. Versión quechua de Porfirio Meneses Lazón. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2007.

## 2. Secundaria:

- ARGUEDAS, José María. *Indios, mestizos y señores*. 3ª ed. Lima, Editorial Horizonte, 1989 [1973].
- ANDRADE CIUDAD, Luis y PÉREZ SILVA, Jorge Iván. *Las lenguas del Perú*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- BAQUERIZO, Manuel J. «Fisonomía del quechua actual en el Perú». En *Caballo de Fuego*, Revista Andina de Literatura y Ciencias Sociales, 2, 35, 1-5, 1980.
- \_\_\_\_\_. «La poesía quechua contemporánea en el Perú». En *Yachaywasi*, 4, 79-93, 1996.
- BASADRE, Jorge. «En torno a la literatura quechua». *Sphinx*, III(4-5), 7-37, 1939.
- CHILLCE CANALES, Edwin. «Apuntes para una poética chanka». En *La alforja de Chuque*. Consultado en <http://gonzaloespino.blogspot.com/2015/04/apuntespara-una-poetica-chanka.html>
- CVR. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*. Lima, Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, 2004.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. «Etnopoética: la poesía bicultural de José María Arguedas». En *Katatay*, VI (9), 36-40, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Etnopoética quechua*. Tesis doctoral. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.
- INEI. *Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda*. Consultado en <http://censos.inei.gob.pe/censos2007/2007>
- ITIER, César. *El teatro quechua en el Cuzco*. Lima, IFEA/CBC, 1995, 2000.
- JULCA GUERRERO, Félix. «Situación del quechua en los Andes centrales del Perú». En *Regiones, suplemento de antropología*, 37, 23-28, 2009. Consultado en <http://www.suplementoregiones.com/suplementos/037/a04.html>
- MAMANI MACEDO, Mauro. *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudios sobre la poesía de Arguedas*. Lima, Copé, 2011.
- NORIEGA BERNUY, Julio. *Caminan los apus: escritura andina en migración*. Lima, Pakarina Ediciones, 2012.

- PARIONA ICOCHEA, Tania Edith. «La poesía quechua ayacuchana en el siglo XX. Un mirada histórica». En *La alforja de Chuque*. Consultado en <http://gonzaloespino.blogspot.com/2015/03/la-poesia-quechua-ayacuchana-en-el.html>
- QUESADA CASTILLO, Félix. «Lenguaje y cognición en la cosmovisión andina». En *La racionalidad andina*. Lima, Mantaro, 77-88, 2005.
- RODRÍGUEZ MONARCA, Claudia. «Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú». En *Estudios Filológicos*, 44, 181-194. Consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413835011>
- RONCALLA, Fredy Almícar. *Hawansuyo ukun words*. Lima, Pakarina, 2014.
- ZEWALLOS AGUILAR, Ulises Juan. *Las provincias contratacan. Regionalismo y anti-centralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

***Correspondencia:***

**Gonzalo Espino Relucé**

Docente del Departamento Académico de Literatura y Director de la Escuela Académico Profesional de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correos electrónicos: [gspino@unmsm.edu.pe](mailto:gspino@unmsm.edu.pe); [gonzalo.espino.reluce@gmail.com](mailto:gonzalo.espino.reluce@gmail.com)