


Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

**Referencia bibliográfica**

---

Huamán Manrique, I. (1996). *La poesía quechua escrita actual (1990-1995)* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
# DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
# DE LA UNMSM

**Título:** La poesía quechua escrita actual (1990-1995)

**Autor:** Isaac Huamán Manrique

**Año:** 1996

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Licenciatura

**Palabras claves:** Delia Blanco Villafuerte, Baltazar Azpur Palomino, poesía incaica, tradición oral quechua, quechua.

**Referencia en APA 7ma. ed.**

Huamán Manrique, I. (1996). *La poesía quechua escrita actual (1990-1995)* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

**Resumen**

La presente tesis plantea la premisa de que el panorama literario actual ha relegado a la literatura quechua, específicamente la poesía, a un estado de marginalidad. Por la naturaleza del tema, se advierte que el problema de la heterogeneidad en el Perú trasciende el plano literario. La investigación se divide en tres capítulos, abordando la primera de ellas un repaso por los hitos más importantes del enfrentamiento entre el poder hegemónico de la oficialidad y la resistencia anticolonial quechua. El segundo capítulo aborda la producción literaria quechua prehispánica, siendo complementado por el tercer capítulo, pues este aborda la producción literaria quechua actual (la actualidad refiere en la tesis al periodo de tiempo señalado).

*Palabras Clave*: Delia Blanco Villafuerte, Baltazar Azpur Palomino, Reynaldo Martínez Parra, Humberto Lizana Carhuapoma, Juan Rojas de la Cruz, Francisco Quinto Ccente, poesía incaica, tradición oral quechua, quechua.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académico Profesional de Literatura



# LA POESÍA QUECHUA ESCRITA ACTUAL (1990 - 1995)

---

Tesis presentada por
**ISAAC D. HUAMÁN MANRIQUE**
para optar el título de
**LICENCIADO EN LITERATURA**




Lima - Perú
Diciembre de 1996




A Nadia Heidi, mi hija,
hecha con agua Quechua
y tierra del Jakaru.

# ÍNDICE

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

INTRODUCCIÓN 4

PRIMERA PARTE : EL PROCESO DE LA LITERATURA QUECHUA 9

1. Acerca de la historia y cultura quechua 10

2. La poesía incaica 16

3. La tradición oral quechua 22

3.1. Los takis quechuas contemporáneos 24

3.2. Las recopilaciones 39

SEGUNDA PARTE : LA TRADICIÓN QUECHUA ESCRITA 41

4. La poesía quechua escrita como tradición 42

4.1. El San Gregorio, un himno católico quechua 44

5. Para un corpus de la poesía quechua escrita del Perú 48

6. Propuesta clasificatoria de la poesía quechua escrita del Perú 63

TERCERA PARTE : LA POESÍA QUECHUA ESCRITA ACTUAL (1990-1995) 72

7. Por qué escribir en quechua 73

8. Poesía quechua escrita actual (1990-1995) 83

Seis poetas del lustro 90-95 85

8.1. Delia Blanco Villafuerte 85

8.2. Baltazar Azpur Palomino 90

8.3. Reynaldo Martínez Parra 95

8.4. Humberto Lizana Carhuapoma 99

8.5. Juan Rojas de la Cruz 107

8.6. Francisco Quinto Ccente 114

. Yawar Mayu: nuevo discurso quechua de la Resistencia Histórica 118

. Poesía quechua escrita actual (90-95). A modo de conclusión 119

CONCLUSIONES 121

BIBLIOGRAFÍA 124

APÉNDICE 130

000782

# INTRODUCCIÓN

Hablar del corpus de la poesía quechua es todavía referirse a algo sin forma y sin trayectoria. Para muchos quedó en el tiempo de los incas, y no logró trascender en el tiempo, extinguiéndose irreparablemente. La poesía quechua actual, ignorada en la mayoría de los textos de "literatura peruana", pasa como un producto literario sin valor al lado de la literatura oficial. La poesía quechua escrita -y oral- es aún un espacio ignorado y marginal.

Hacer un estudio de la poesía quechua desde la crítica e investigación literaria implica enfrentar la problemática nacional de la heterogeneidad. Lamentablemente el folclore, que ha mal entendido a las culturas minorizadas, ha asumido una defensa arqueologizante y -como los indigenistas- paternalista. Como críticos literarios asumimos plenamente que todas las manifestaciones del pueblo quechua son productos de una cultura vigente, por ello la manera de vivir, obrar, actuar, comportarse, pensar, expresar, representar, organizar y transmitir la identifican como tal.

Nuestra tesis, *La poesía quechua escrita actual (1990-1995)*, parte de la ausencia de trabajos sobre este tema y del convencimiento que contribuimos al debate de la literatura peruana. No ha sido fácil reunir el material sobre el cual se trabajó, pero la pasión por el tema nos dio cierta dosis de paciencia, y también de sufrimiento. Los años de búsqueda y aprendizaje sobre este tema nos dejaron la lección que aún pisamos un terreno de difícil itinerario y de grandes riesgos.

El trabajo ha sido dividido en tres partes: 1. El proceso de la literatura quechua, 2. La tradición quechua escrita, y 3. La poesía quechua escrita actual.

El proceso de la literatura quechua, que hace revisión de algunos aspectos puntuales, aparentemente inconexos, sirve como entrada a nuestro estudio de fondo: la poesía quechua escrita actual. En el primer capítulo hemos tomado en cuenta el aspecto histórico porque en el caso quechua es más indisoluble el proceso literario e histórico. En él hacemos una breve revisión de los hitos más importantes del enfrentamiento entre el poder hegemómico de la oficialidad (española y republicana) y la resistencia anticolonial quechua. En el segundo capítulo, la poesía incaica, hacemos una breve revisión de los takis quechuas prehispánicos. En alguna medida el tercer capítulo, la tradición oral quechua, que tiene dos subcapítulos (los takis quechuas contemporáneos y las recopilaciones), complementa el capítulo anterior. Los takis contemporáneos, como veremos, son huellas de los takis precolombinos. Las recopilaciones de la "literatura oral" -mérito sobre todo de los folcloristas- son muy importantes en la reconstrucción documental de las manifestaciones culturales del pueblo quechua, por ello hemos tratado de abordarlas dentro del grande e inconcluso debate de la literatura nacional.

La tradición quechua escrita es otro punto de importancia en nuestro trabajo. Si bien la cultura quechua es fundamentalmente una cultura "oral", el proceso de apropiación de la escritura occidental por los quechuas tiene una historia aparte. Hemos tomado como parte de este punto la poesía quechua escrita, el corpus de la poesía quechua escrita del Perú y proponemos una clasificación de ésta. Si por un lado se fundó una tradición desde la oralidad, también por el lado escritural, aunque menos evidente, se hizo una tradición. La escritura, como veremos, no ha significado necesariamente la aculturación; se ha convertido en un instrumento más de la cultura quechua. Al abordar el corpus de la poesía quechua escrita del Perú, lo hacemos tomando en cuenta los estudios hechos por otros investigadores (Jesús Lara y Julio Noriega). Sin duda, es Noriega quien contribuye más en la constitución de este corpus poético, pues rescata a 41 poetas quechuas. Lara, aunque da importantes datos sobre el *Manchay puito*, acaso el más lejano antecedente poético quechua escrito entroncado en la tradición prehispánica, y Wallparrimachi, es demasiado breve en el estudio de los poetas quechuas de la época republicana. Lara, apenas

menciona a tres poetas quechuas peruanos. Por nuestra parte hemos rescatado a trece poetas más. Con la totalidad de estos poetas hemos armado un corpus cronológico de la poesía quechua escrita.

Este corpus poético nos permitió proponer una clasificación de la poesía quechua escrita. En él hemos considerado tres vertientes: la poesía quechua escrita de la resistencia histórica, la poesía quechua escrita de la resistencia étnica y cultural, y la poesía quechua escrita aculturadora o alienante. La primera es una poesía que busca la reivindicación histórica del oprimido y vencido pueblo quechua; la segunda, no tan militante o combativa como la primera, se manifiesta como parte natural y espontánea del pueblo quechua; y la tercera, generalmente producida por personas ajenas al pueblo quechua, tiene como fin la manipulación y sometimiento ideológico. Esta propuesta, producto de algunos desacuerdo con otros estudiosos, es por cierto riesgosa y provisional.

En la tercera parte hacemos un estudio de la poesía quechua escrita actual, específicamente la del primer lustro de los 90. La razón por la cual elegimos este segmento temporal (90-95), es sobre todo para hacer un estudio sincrónico en el marco del festejo -o contrafestejo- de los "500 años" de la llegada de Occidente a tierras americanas. Se trata pues de ver qué pasó con la cultura quechua después de 500 años de colonización de los pueblos originarios de América. Como capítulo previo al estudio de cinco poetas, creímos de importancia hacer un estudio de la poética quechua basada en los manifiestos de algunos poetas contemporáneos. Esto nos permitió ver la problemática literaria quechua, sobre todo el de la reivindicación estética de la poesía quechua, y que el espacio quechua es un terreno con grandes conflictos con la literatura oficial.

En cuanto al estudio de cinco poetas quechuas del lustro 90-95 se hacen análisis -aunque breves- de poemas de ellos. En nuestra propuesta clasificatoria, Delia Blanco Villafuerte, Baltazar Azpur Palomino y Reynaldo Martínez Parra se enmarcan dentro de la poesía quechua de la Resistencia Étnica y Cultural; en cambio, Humberto Lizana Carhuapoma, Juan Rojas de la Cruz y Francisco Quinto Ccente, en la poesía quechua de la Resistencia Histórica. Al final de este capítulo hacemos una reflexión sobre el Yawar Mayu, figura simbólica convertida en categoría cognitiva e histórica quechua que los poetas de la resistencia histórica actual recrean.

Nuestro trabajo, como dijimos antes, asume y enfrenta grandes riesgos porque pisa un terreno de floreciente producción poética, pero de grandes vacíos teóricos. Nos alentó siempre que también la literatura quechua actual -llamada "heterogénea", "alterna", "literatura otra", "diglósica", "marginal"-, sea reconocida como parte de la literatura peruana.

Quiero finalmente expresar mi gratitud a amigos y familiares que comprendieron y alentaron mi trabajo. Mi agradecimiento y gratitud al profesor Manuel Larrú, por la asesoría de esta tesis; a Miguel Ángel Huamán, profesor sanmarquino, por algunos de sus valiosos libros; a Casimiro Ramírez y Abelardo Cerpa por apoyarme; gracias a mi madre, Marina Manrique Sobrevilla, por sufrir conmigo este reto; a mis hermanos: Santos, María, Catalina, Rubén y Sonia; gracias también a Vilma, por soportarme.

# PRIMERA PARTE

## El proceso de la literatura quechua



Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

# I
# ACERCA DE LA HISTORIA Y CULTURA ANDINA

Debemos entender que la literatura es un producto social, y lo social necesariamente está ligado a un proceso histórico. En este sentido la literatura quechua -y la andina toda- no sería comprendida cabalmente sino tomáramos en cuenta su proceso histórico y social. En el caso de la historia quechua, se muestra un proceso complejo que bien podría resumirse como una historia de estructuración, desestructuración y reestructuración social.

Las culturas precolombinas de América tuvieron un desarrollo autónomo y original hasta el 12 de octubre de 1492. Le antecedían 15 ó 20 mil años (L. Lumbreras 1986: 69) de historia sin ningún tipo de contacto con Europa o Asia. William Rowe (1974: 14) dice al respecto: «Las culturas precolombinas de América Latina lograron un desarrollo y madurez que la cultura colonial y occidental moderna dificilmente pudieron igualar».

En el territorio de los Andes, la agricultura, como experiencia original nació y se desarrolló hace 8 mil años (J. Valladolid 1989: 295). La difícil y compleja geografía de los Andes permitió el desarrollo de una gama variada de culturas locales y regionales (ver M. Rostworowski 1988: 22, y G. Delran 1978: 33-16). El desarrollo

de variadas sociedades fue realmente excepcional, pues algunos de estos pueblos lograron altos niveles tecnológicos.

El desarrollo autónomo del Tawantinsuyu, territorialmente el estado más extenso de América del sur fue interrumpido por Occidente el 16 de noviembre de 1532. Al momento del trágico encuentro, con la captura de Atahualpa en Cajamarca, el estado Inca atravesaba una seria crisis política de sucesión y un crónico descontento de muchas etnias sometidas.

La llegada de Europa al «nuevo mundo» significó realmente un impacto socio-ambiental. Si bien por un lado se inició una especie de guerra bacteriológica (viruela, peste bubónica, tifus, lepra, TBC, paludismo, fiebre amarilla, sarampión, gripe, etc.) que mató a millones de nativos, por otro lado, no menos crueles fueron las sequías, hambrunas y holocaustos (F. Tudela 1992, 9). Sólo entre 1520 y 1545, la población indígena disminuyó en 19 millones, es decir, 2 mil nativos morían por día (A. Guerra-García Campos 1992: 9). Por norma, más que por excepción, las bajas demográficas en el recién descubierto continente americano o "Nuevo mundo" fueron del orden del 90 ó 95%; algunas etnias, como la de los Arawaco, los primeros en ver a los españoles, prácticamente desaparecieron.

En cuanto al Tawantinsuyu, el cálculo demográfico de Cook sugiere 9 millones en 1520; y para 1570 sólo habían 1 millón 300 mil nativos (F. Tudela, Op. cit.: 10). Según Lastres, entre 1520 y 1600 se han registrado no menos de diecisiete brotes epidémicos (M. Hernández 1987: 113).

Estas espantosas cifras de las bajas demográficas ilustran la grave desestructuración del Tawantinsuyu. Pero la desestructuración vino también desde el lado ideológico, pues se trató de imponer la ideología occidental (lengua, religión y normas), sin embargo, pese a una feroz y fanática campaña de aculturación («extirpación de idolatrías») y destrucción de todo signo que recordara el pasado precolombino, la sociedad andina sobreviviente logró mantener parte de su herencia cultural. Maneras de vivir, obrar, actuar, comportarse, pensar, expresar, representar, organizar y transmitir de un grupo social determinado, es decir, la forma cultural «india» fue transmitida a pesar de una brutal disposición de exterminio físico y cultural. Aún en su condición de sector étnico-social estigmatizado y periférico, los «indios» siguieron recreando y actualizando su cultura; en la mayoría de los casos de manera oculta y sincretizada.

Pero la condición del indio frente al español, luego de iniciada la conquista, no fue de igualdad. Se instauró una doctrina y práctica de la desigualdad que hacía ver a los «indios» como sujetos distintos de los humanos venidos de ultramar. El dominico Tomás Ortiz y el «científico» Fernández de Oviedo, entre cientos de ejemplos, ilustran este modo de pensar; mientras que para Ortiz los indios eran simples animales (asno o caballo), para Oviedo no pasaban de ser materiales inanimados (Todorov 1987: 161-162).

Se había creado así una justificación para los «excesos» de la conquista. España daba cuentas a Europa sobre los costos de la «civilización» india mediante argumentos «científicos» orientados a ocultar los intereses del naciente imperio. El célebre debate sobre la condición ontológica del «indio americano» que libró el abad dominico Bartolomé de las Casas, defensor de la condición humana del «indio», contra el filósofo y erudito Juan Gines de Sepúlveda, en 1550, hizo ver que este último era lo representativo del pensamiento etnocéntrico y discriminador de los europeos.

El siguiente cuadro (Ibíd., 164) muestra el esquema mental representativo de los europeos:

$$\frac{\text{"indios}}{\text{españoles}} = \frac{\text{niños (varón)}}{\text{adultos (padre)}} = \frac{\text{mujeres (esposa)}}{\text{varones (esposo)}} = \frac{\text{crueldad}}{\text{clemencia}} = \frac{\text{animales (mono)}}{\text{humanos}}$$

$$= \frac{\text{cuerpo}}{\text{alma}} = \frac{\text{materia}}{\text{forma}} = \frac{\text{intemperancia}}{\text{continencia}} = \frac{\text{apetito}}{\text{razón}} = \frac{\text{mal "}}{\text{bien}}$$

Fue en este contexto que se inició el debate del sujeto americano. Algunos cronistas como Sarmiento de Gamboa, Cieza de León, López de Gomara y Agustín Zárate sirvieron a estos intereses, y prácticamente se convirtieron en manipuladores de la historia que estaban escribiendo, pues para justificar los excesos de la conquista se empeñaron en hacer ver al Estado Inca como despótico y bárbaro (J. Lara 1979: 10-11 y 22). Cronistas como Valera, Garcilaso, Betanzos, Morúa, Santa Cruz Pachakuti y Huamán Poma tampoco fueron del todo objetivos y veraces. Sólo algunos conquistadores, Mancio Sierra de Leguizamo por ejemplo -bajo testamento al final de su vida-, reconocen su admiración por los pueblos que estaban destruyendo (ver A. Vienrich 1959: 74-76).

Desde el inicio, a España no le fue fácil mantener la hegemonía colonialista, pues tuvo que enfrentar cientos de rebeliones anticoloniales indias. La resistencia militar inca de Vilcabamba, iniciada en 1536 con Manco Inca, trató de expulsar a los invasores, pero finalmente fue vencida en 1572, con el degollamiento de Túpac Amaru I, el último Inca. Vencida la resistencia inca de Vilcabamba, se inicia una etapa de colonización relativamente tranquila. Las luchas anticoloniales, sin embargo están al orden del día, sólo entre 1720-1790 se tienen registrados más de cien revueltas nativas (S. Stern 1990: 90). Si la mayoría de estas rebeliones fueron menores, es importante resaltar dos movimientos: la rebelión de Juan Santos Atahualpa (iniciada en 1742), la única que los españoles no lograron vencer; y la gran rebelión de Túpac Amaru II, en 1780. La rebelión de Pumacahua (1813-1815) es seguramente la última rebelión anticolonial indio-mestiza que finalmente fracasó.

Simultáneamente a las rebeliones anticoloniales armadas, hubieron levantamientos anticoloniales de carácter religioso-político[1]. Se trataba de danzas colectivas, propiciatorios y de apoyo a los dioses andinos para vencer al dios de los invasores; se propiciaba una guerra de dioses para así, vencido Jesucristo, expulsar a los invasores. Hubieron muchos movimientos de adoración de idolatrías (1590, 1595, 1622-26 y la de 1811), pero los más importantes fueron el Taki Onqoy (1560-1570) y el Moro Onqoy (1591-1592).

Finalmente la oleada de descontento anticolonial se generalizó en el sector criollo, antes adicto al rey. Esto permitió la consolidación de dos proyectos políticos anticoloniales: el proyecto indio y el proyecto criollo. Con la derrota de la rebelión de Túpac Amaru II y la rebelión indio-mestiza de Pumacahua, terminan los intentos de concretar el proyecto independentista y político indio. Fueron, entonces, los criollos quienes llevaron a cabo la independencia, y con ello hicieron realidad su proyecto nacional.

La República del Perú instaurada con el triunfo del proyecto criollo en 1821, no fue más que un pálido reflejo de la colonia. Por muchos años esta nueva república sólo fue una proyección del coloniaje. La aristocracia latifundista empeoró la situación del indio. La oligarquía, ineficaz en llevar a cabo un verdadero proyecto

1. Para Marco Curatola (1977, 65-91) el Taki Onqoy, el Moro Onqoy y otras movilizaciones de adoración a las Huacas andinas, son considerados como movimientos mesiánicos y milenaristas.

nacionalista, agravó la situación social, económica y política del país (ver J. C. Mariátegui 1977: 46-47).

Después de 1821 las rebeliones indias continuaron manifestándose como producto de la ineficacia de la «independencia» en los sectores indios. En 1867, Juan Bustamante encabezó un alzamiento andinista en Puno; Atusparia se levantó en 1885 en Ancash; Rumi Maqui y Domingo Huarca, en Puno, lo hicieron respectivamente en 1915 y 1921. Como en otras épocas, los indios seguían levantándose en contra de los abusos y usurpaciones. El viejo proyecto indio frontalmente anticolonial se hizo propiamente proyecto nacional de lucha social y étnica. Sólo entre 1890 y 1920 los intentos de recuperación de tierras se cuentan por centenares. La guerrilla de 1965, conducida por el sector radical de la pequeña burguesía comunista, surgió en un contexto de luchas campesinas y populares, canalizó parte del descontento y se propuso la captura del poder político y el cambio estructural. Poco duró esta movilización político-partidaria, pues conjuntamente con ella, se reprimió una serie de movilizaciones populares. Esto permitió una relativa calma de la aguda crisis que sufría el Estado oligárquico.

El descontento campesino y el peligro político que esto significaba, obligó a pensar y aplicar cambios modernizadores de la estructura social. Luego de tres intentos ineficaces de reforma agraria, finalmente el golpe militar dirigido por Juan Velasco Alvarado, da inicio a una serie de cambios -reformas- estructurales del estado peruano. El gobierno militar, autoreivindicado como «nacionalista y revolucionario» inició un a serie de medidas: estatización del petróleo y de las más importantes empresas mineras, la redistribución de tierras al campesinado, reforma de la empresa, reforma agraria, reivindicación de la imagen de Túpac Amaru, oficialización del quechua y la difusión de un discurso nacionalista. Sin embargo, este intento desembalsador del descontento campesino y popular, fracasó por una serie de causas (ver J. Matos Mar y J. M. Mejía 1984), y en 1975, un golpe militar, dirigido por el general Morales Bermúdez, depone a Velasco e inicia la carrera del retorno, el cual finaliza en 1979, año en que se prepara el retorno al poder civil.

La crisis económica se agudizó aún más en la década del 80. El gobierno de Fernando Belaúnde (1980-1985) estuvo, desde el inicio, contrariado por un fenómeno social reeditado: la subversión de Sendero Luminoso y del MRTA.

El gobierno del APRA (1985-1990) no hizo mucho para mejorar la situación social y política. La subversión se convirtió en un fenómeno social que hizo peligrar la estabilidad política del Estado. El gobierno del APRA que pretendió probar sus tesis políticas partidarias hizo vivir una falsa situación «popular»; finalmente terminó en una corrupción generalizada y llevando al país a situaciones más críticas.

El primer gobierno de Fujimori (1990-1995), aunque ha logrado controlar a la subversión y dar cierta estabilidad social y económica, cosa que no fue posible en los gobiernos del APRA y Acción Popular, no ha mejorado la situación social de los sectores populares y campesinos. Su política neoliberal sólo ha permitido, desde la «economía de mercado», la mayor intromisión del capitalismo, fenómeno social que abarca incluso a los sectores populares y campesinos, pues han surgido nuevos burgueses desde estos sectores.

Es muy importante anotar que en la década del 80, con la subversión se agudiza la migración. Se trata ahora de una migración compulsiva y dolorosa, pues los miles de migrantes son recibidos en las ciudades como refugiados de guerra[2]; esta migración no tenía el mismo carácter de las primeras oleadas de migrantes, es decir los que buscaban el «progreso» económico y educativo. La masiva migración creó una situación excepcionalmente nueva; el «desborde popular», llamado así por Matos Mar (ver Matos Mar 1986), cambió -y está cambiando- el rostro de las ciudades.

Este fenómeno ha convertido a Lima en una suerte de laboratorio, donde lo andino y la economía capitalista están en franca confrontación. Es evidente que Lima se ha andinizado, pero el avance de la economía capitalista reestructura esta situación.

Después de 500 años de conflictiva convivencia entre Occidente y el pueblo quechua, este último está ocupando las ciudades y transformándolas -como dice Arguedas en su himno "A nuestro padre creador Túpac Amaru"-, es decir andinizándola. Sin embargo no sabemos hasta dónde ni hasta cuándo durará este proceso.

2. La población urbana era para 1940 el 35.39% de la población total del país; en 1961 era ya el 47.42%; en 1972 el 59.52%; en 1981 el 64.86%; y en 1993 el 70%. El crecimiento de Lima fue aceleradamente desbordante, pues de 645,172 habitantes en 1940, cuenta para 1993 con algo más de 6 millones 300 mil (F. Fuensalida 1994: 8-9).

# II
# LA POESÍA INCAICA

Si bien el capítulo anterior, que ilustra el proceso histórico que protagonizaron -y protagonizan- Occidente y el pueblo quechua, sirve de entrada mayor a nuestro estudio de fondo, el tema de este capítulo nos acerca más a lo estrictamente literario. En todo caso, cada vez nos iremos acercando al tema central: la poesía quechua escrita actual.

Existe un consenso en los cronistas al afirmar que el Incario sí tenía una «poesía». Lo poco que ha quedado de ello ha sido transcrito por algunos cronistas, entre ellos Huamán Poma, Santa Cruz Pachacuti, Cristóbal de Molina, Garcilaso de la Vega, Cieza de León, Betanzos, Sarmiento de Gamboa, Blas Valera, Francisco de Ávila, etc.(E. Bendezú 1986: 17). Sin embargo, parte de ellos son solamente traducciones.

Los cronistas indios (Huamán Poma de Ayala, Santa Cruz Pachacuti y Titu Cusi Yupanqui) eran sin duda, por su extracción étnica, los que podían ofrecer textos quechuas fidedignos. Sin embargo, en mayor o menor medida se levantan dudas en sus escritos por sus componentes ideológicos, lingüísticos y hasta por los intereses sociales y económicos.

Por ejemplo Santa Cruz Pachacuti ofrece algunas transcripciones "traducidas" de discursos quechuas: «¡O, que presto se acabava la fiesta y agora nos queda sólo la muerte pues que la muerte lo ha de llegar como agora los anochesse, sueño ymajen de muerte!» (J. Santa Cruz Pachacuti s/f: f.14). Esto es una gran pérdida para el estudio de los discursos poéticos quechuas del Incario, pues se prestan a dudas.

Por el carácter estamental de la sociedad inca, se afirma también el carácter estamentado de la literatura, pues se conoce por lo menos de dos formas definidas: una oficial y otra entendida como popular (ver C. Valcárcel s/f; L.A. Sánchez 1973: 19; Lara, Op. cit.: 121; E. Bendezú, Op. cit.: 7). La literatura oficial era elaborada por especialistas ilustrados (amautas, quipucamayos o harawicus) y cantaban el parecer de la elite política. Así, la historia, la religión, las ceremonias oficiales y militares, etc., tenían el punto de vista del inca. Si hubo tolerancia política, es de suponer que las etnias dependientes del estado inca, no habían dejado de ser socialmente divididos o estamentados. Si hubo una literatura oficial, también hubo una diversidad de literaturas populares (C. García-Bedoya 1990: 54-57) que se manifestaban de manera más espontánea y sobre todo comunal.

La «poesía» quechua inca no puede ser vista en términos de la poesía occidental: acto solipsista pensada para ser escrita. Podría argüirse como una categoría estética distinta. La «poesía» quechua inca tiene fundamentalmente tres rasgos distintivos: canto, música y baile. Se trata pues de una forma discursiva multitextual.

Los takis eran seguramente el género más importante y común. Cristóbal de Molina (1959: 69) refiere que era un «canto para la danza, y también la danza misma ejecutada con el canto del mismo danzante.»; Acosta dice que «algunos de estos romances eran muy artificiosos, y contenían historia; otros eran muy llenos de superstición; otros eran puros disparates (Acosta [1590]: 317).» (J.C. Estenssoro 1992: 374); Ramón Gavilán dice: «Invocan los demonios en su favor, con cantares tristes, al son de tamboriles destemplados (para ellos suavíssimos).» (Ibíd.); Felipe Huamán Poma de Ayala (1987, I: 288), por su parte -menos prejuiciado por las presiones de la extirpación, aunque él ayudó en esta campaña- dice que los takis eran parte de «todo huelgo y fiesta, rregocixo. Ci no ubiese borrachera sería cosa linda [...] En estos huelgos que tienen cada ayllo y parcialidad deste reyno no hay que decible

ni se entremeta ningún juez e encastilla a los pobres sus trabajos y fiestecillas y pobresa que hacen cantar y bailar, comer entre ellos.» Se confluye pues, aun cuando las opiniones son prejuiciadas, que los takis eran cantos y bailes de mayor popularidad y diversidad temáticos.

**El Harawi**, en cambio, era una forma de expresión del dolor y la alegría; por ello confluían en él tanto el tono lastimero de los ritos funerales, de la vida dura; y también la euforia de la alegría, la belleza y la gracia. Diego González Holguín (1989, 152) dice que los «Harawi o yuyaycucuna o huaynaricuna ttaqui [eran los] cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y agora se ha recibido por cantores devotos y espirituales.»

**El Haylli**, era una forma de taki heroico, religioso y, sobre todo, agrícola. González Holguín (Op. cit., 167) dice que «Hayllini [es] cantar la gala de la victoria, o de la chacra. Hayllini [es] celebrar en bayles con cantores triumphos o victorias.»

**La Wanka**, dice Lara (Op. cit., 88-89), es una forma de canto que tiene afinidad con la elegía europea, por ello se asocia al dolor causado por la muerte de un ser querido o personaje notable.

**El Wawaki**, era el canto dialogado entre grupos de hombres y mujeres. Es muy particular a esta forma, la repetición de un estribillo luego de cada verso.

**La Qashwa**, es una modalidad festiva agrícola de cantos y danzas alegres. Las buenas cosechas eran celebradas con esta forma de takis: colectivo y coral. González Holguín (Op. cit., 129) dice al respecto, que se trata de un «bayle asidos de las manos».

**El huayno** o huayño también era una forma de canto y baile caracterizado por su colectivismo y alegría. González Holguín (Op. cit., 194) refiere que «huayñunaccuni, o huayñuni [es] bailar de dos en dos paseados de las manos» y «huayñuyccuni [es] sacar a bailar a él o a ella, o ella a él cruzadas las manos.»

Con **el Aranway**, otra forma de canto, los humanos con ropaje de animales parodiaban lo humano en sus distintas facetas, sobre todo cuando se trataba de ridiculizar o ironizar a personas o acciones.

Cristóbal de Molina, en su *Ritos y fábulas de los incas*, menciona algunos takis o fiestas: la *Huayllina*, el *Ilhuayra*, la *Citua*, el *Taki Coyo*, el *Huarite Taki*, el

*Taki Huari*, el *Taki Yamayra*, el *Taki Chuqui Huanllo*, el *Taki Chupay Gupllo* y el *Huaylli* (ver Cristóbal de Molina, Op. cit.).

Huamán Poma de Ayala es respecto a la transcripción de los takis del Tawantinsuyu el más fiable. Él hace un intento clasificatorio regional de los takis. Dice (Op. cit, 288-300) que los Chinchaysuyus tenían el *Uauco*, el *hatun taki*; los Antisuyos tenían *taquies, hayllis y arauis;* los Contisuyos tenían *saynatas, huayllas, uancas y quena quena;* y los Collasuyos el *quirquina, collina, aymarana, quena quena, guanca, araui*. Afirma de manera concluyente (Ibíd., 300) que «los cuatro partes tienen sus bocablos y taquies y los quichiuas, aymarays, collas, Soras y algunos condes tienen un bocablo [...]».

Por lo expuesto en este capítulo se puede afirmar que la «poesía» inca era un discurso multitextual (canto, música y baile), muchas veces ceremonial, denominado taki, haylli o harawi. Lamentablemente la escasa documentación escrita quechua de estos textos no permiten un estudio más amplio. Los pocos takis quechuas documentados, aunque aún requieren de un estudio minucioso que confirme su autenticidad precolombina, son por el momento representativos del discurso poético del pueblo quechua precolombino.

Terminamos este capítulo con algunos takis transcritos por Felipe Huamán Poma de Ayala (Op. cit., 288-302):

| ARAUI | *HARAWI* |
|---|---|
| Morcotollay Morcoto | *¡Mi murqutu, murqutu* |
| Llulluchallay llullucha! | *tierna llullucha, llullucha!* |
| Mana soncoyqui, queuiccho? | *¿No se te retuerce el corazón?* |
| Mana Uacahcunqui. | *No lloraras.* |
| Cicllallay caspa | *Siendo mi florcita* |
| Collallay caspa | *Siendo mi reinita* |
| Ñustallay caspa | *Siendo mi princesita.* |
| Unoy uiquellan apariwan | *Una lágrima de agua me ha llevado,* |
| Yacuy parallam pusariwan | *Aguas de lluvias me han acarreado* |
| Chay llicllaykita ricuycuspa | *Viendo esa tu manta* |
| Chay acsoyquita cauaycuspa | *Contemplando esa tu falda* |
| Mana nam pachapas chiciancho | *Ya no anochece en la tierra* |
| Tuta riccharíptipas | *Y aunque despierte en la noche* |

| | |
|---|---|
| Mananatacmi pacha pacarincho. | *La tierra ya no amanece.* |
| Camca, coya, cam[c]a, señora | *Tú, reina, tú, señora,* |
| Manachi yuyariwanquicho? | *¿No me vas a recordar?* |
| Cay sancaypi | *En esta cárcel* |
| Poma atoc micoaptin | *mientras me come el león y el zorro,* |
| Cay pinaspi uichicaspa | *En esta prisión encerrado* |
| Quicasca tiapti | *(?)* |
| Palla! | *¡Mi elegida!*[3] |

| CACHIUIA | *QASHWA* |
|---|---|
| Chanca sauaylla pani, | *Mi hermana de piernas fabulosas,* |
| chanca misaylla pani, | *mi hermana de piernas que ganan apuestas,* |
| aya misaylla pani, | *mi hermana de cara que gana apuestas,* |
| maytachi cayta sauacurisac | *no sé por donde a esta me la enlazaré* |
| kutama llicllacta. | *a la con manta de un costal.* |
| Maytachi cayta misacurisac | *No sé por donde me la ganaré a la culona.* |
| ciquisacta. | *Mi hermana de cara que gana apuestas,* |
| Aya misaylla pani. | *mi hermana de piernas que ganan apuestas,* |
| Maytachi cayta sauacurisac | *no sé por donde a esta me la enlazaré* |
| paya camacta. | *a la completamente vieja.* |
| Maytachi cayta pusacurisac, | *No sé a donde me la conduciré a esta,* |
| tira chupacta | *de pantorrillas peladas* |
| ¡Chanca sauaylla, | *¡O tú de piernas enlazadoras,* |
| sauacurimay | *gáname pues la apuesta* |
| zacra uinchayquip, | *en tu cinta mala,* |
| misacurimay | *gáname pues la apuesta* |
| piti chumpiquip | *en tu faja rota!* |
| uicayro uicayro | *?* |
| apayro apayro | *?* |
| suyror pini sallsall | *?* |
| suyror pini sallsall | *?* |
| chiuilloyqui pucoptin | *cuando madure tu chiwillu* |
| payallapas samoncam | *también la vieja no más vendrá,* |
| chiuilloyqui pucoptin | *cuando madure tu chiwillu,* |
| chichollapas samoncan, | *también preñada no más vendrá,* |
| ¡Chiuillollay chiuillo! | *¡O mi chiwillito, chiwillu!* |

3. El original quechua ya muestra la interferencia lingüística del español: «señora». El verso «Camca, coya, cam[c]a, señora», como se observa se refiere a lo mismo («Coya» = «señora»). El Hatun Taki (pág. 22) también presenta dos léxicos españoles: «rrey» (rey) y «emperador-».

HAYLLE

Ayau haylli yau haylli
Uchuyoccho chacrayqui?
Uchuy tunpalla samusac.
Ticayoccho chacrayque?
Ticay tunpalla samusac.

*CANTO TRIUNFAL*

*Ayaw haylli yaw haylli*
*¿Tienes aji en tu sementera?*
*vendré disfrazado de ají.*
*¿Tienes flores en tu sementera?*
*Vendré disfrazado de flor.*

| | | |
|---|---|---|
| Dize el hombre: | A Chaymi, Coya. | *Aquí está, reina.* |
| Responde la muger: | Ahaylli. | *Ahaylli.* |
| [Dize el hombre:] | Chaymi, palla. | *Aquí está, señora.* |
| [Responde la muger:] | Ahaylle, pata | *Ahaylli, encima* |
| | llanpi ahaylle. | *no más, ahaylli.* |
| [Dize el hombre:] | Chaymi, nusta. | *Aquí está, princesa.* |
| [Responde la muger:] | Ahaylle. | *Ahaylli.* |
| [Dize el hombre:] | Chaymi, Ciclla. | *Aquí está, florcita.* |
| [Responde la muger:] | Ahaylli. | *Ahaylli.* |

HATUN TAQUI

Ayauaya ayaua
Haucay patapi, Cuci Patapi
Capac Yncauan
Camaycuscayqui, maymi?
Capac Apo Uaman Chaua
Poma Chaua Yaro y Uilca
camcho canqui Uira Cocha?
Apa cochata Caxamarcapi
Capac Apo rrey emperadorta
Muchaycoclla
Payuan uillanacoclla
Uaman Poma Ayalalla
Apo Chauap uilcallan
Uayac Pomap mitallan.

*BAILE O CANTO GRANDE*

*Ayawaya ayawa*
*En la Hawkay Pata, en Kusi Pata*
*Junto al Inca Poderoso,*
*¿Dónde está tu capitán?*
*¿Eres tú el señor rey Waman Chawa,*
*Puma Chawa, el Yaru y Willka,*
*eres tú el Wira Qucha?*
*¡Por la laguna de Apa, en Cajamarca*
*Al señor poderoso, al rey emperador*
*Ofreciendo su lealtad,*
*Consultando con él,*
*Está Waman Puma de Ayala*
*El noble de Apu Chawa,*
*El compañero de Wayaq Puma!*

# III
# LA TRADICIÓN ORAL QUECHUA

Destruido el aparato político del Estado Inca, se inició una campaña desestructuradora del Tawantinsuyu. La evangelización, tomada como la misión más importante de la colonización, se convirtió en una campaña de «extirpación de idolatrías», y «extirpar», no era otra cosa que aculturar. Para ello se recurrió a las prohibiciones más brutales: la lengua quechua, la religión, las costumbres, las fiestas, los takis, entre otros fueron objeto de exterminio al ser recusados de «paganos» o «gentiles».

Los doctrineros y prelados, encargados de evangelizar a los «indios», creían que detrás de los takis existía un ritual «demoníaco» que debía destruirse o exterminarse. Pese a las prohibiciones y castigos, los takis seguían siendo practicados, por lo cual los doctrineros se vieron obligados a cambiar de método. Los jesuitas creían que era mejor usar los takis para sustituir lo pagano por lo cristiano. Para ello, mediante maestros de danzas «oficiales», se iba erradicando las danzas «paganas». Se sabe que para 1540, existía en Lima no menos de media docena de maestros de danzas cuyo objetivo era darle sentido cristiano a las danzas (Estenssoro, Op. cit., 374).

El descubrimiento del Taki Onqoy, en 1570, recrudeció la campaña de extirpación de idolatrías. En 1583, el Concilio Limense ordena la destrucción de kipus. En 1603, Arriaga ya está destruyendo todo tipo de instrumentos musicales y «todo signo religioso» inca. En 1614, las autoridades católicas prohíben las fiestas y bailes indígenas y de manera especial los cantos quechuas.

> «De aquí en adelante por ningún caso ni color alguno, ni con ocasión de casamientos, fiestas del pueblo, ni en otra manera alguna, los indios e indias de este pueblo [cualquier pueblo] tocarán tamborillos ni bailarán, ni cantarán al uso antiguo, ni los bailes y cánticos que hasta ahora aquí han cantado en su lengua materna. (Arriaga, 1613).» (Ibíd., 377-378)

La colonia sólo permitió y favoreció la difusión de los cantos e himnos católicos. Prohibidos sus instrumentos musicales, sólo les permitieron el uso del arpa y violín, considerados «puros y celestiales». El arpa y el violín terminaron siendo instrumentos andinizados. La guitarra, considerado un «instrumento sensual», sólo le fue permitido a los señores, sin embargo, más tarde llegó a manos de los mestizos (J.M. Arguedas 1977: 15-17).

La «soledad cósmica» (ver J.M. Arguedas, 1989: 120; C. Alegría et al 1986: 289; J.C. Mariátegui 1986: 88) o transformación de la psicología del indio[4], fue producto de una condición de agobiante sometimiento. Prohibiciones, castigos, trabajo forzado y gratuito, muerte cotidiana, desarraigo, hambre, destrucción, discriminación y sobre todo desesperanza, fueron el cuadro común de la mayoría de los indios. De alguna manera, los siglos de sometimiento y sufrimiento habían logrado crear una idiosincrasia india, una internalización de la psicología del sometido. La república profundizó esta psicología.

Todo esto, sin embargo, no significó la interrupción total de la tradición quechua. La cultura quechua ha logrado arrastrar parte del legado precolombino de manera oculta o sincrética. No se había dejado de adorar a las huacas convertidas en Wamani o Tayta Santiago, no se había dejado de cantar harawis o wankas, etc.

Si bien algunos cronistas, sobre todo los del descubrimiento y la conquista, transcribieron algunos takis, lo cual entregaba evidencias documentales y testimo-

4. Jesús Lara (Op. cit., 120)se refiere al tema de la «Soledad cósmica» en términos de «transformación psicológica». Esta «Soledad cósmica» pintó al indio como un ser enigmático, solitario, lúgubre y callado.

niales sobre la existencia de una «literatura» Inca, a lo largo de la colonia y parte de la época republicana (siglos XVI al XIX) parece no haber suficiente trabajo documental ni testimonial sobre los takis o cantos quechuas, salvo los que aparecen en dramas como el *Uska Páukar* (siglo XVIII). Esta gran ausencia ha creado un vacío en la historia de la literatura quechua correspondiente a estas épocas que hizo pensar que la tradición de la literatura quechua se había extinguido. No es sino hasta 1905, con *Azucenas quechuas* de Adolfo Vienrich, que salen a luz nuevas transcripciones de textos quechuas que se cantaba en esa fecha. Este y otros textos permitieron evidenciar la vigencia de la tradición literaria del pueblo quechua.

## 3.1
## LOS TAKIS QUECHUAS CONTEMPORÁNEOS

Los takis quechuas contemporáneos son una clara muestra de la capacidad de resistencia y adaptabilidad a las difíciles condiciones que tuvo que soportar -y soporta- el pueblo quechua.

La revisión de algunos géneros nos permitirá evaluar esta afirmación:

### EL HUAYNO

Es el género musical que más vigor y popularidad ha adquirido en estos últimos años en todas las zonas urbanas, incluso Lima. Bajo distintas denominaciones y estilos, es cultivada en el Perú: «Chuscada» en Ancash; «Taki» en Chumbivilcas (Cusco); «Serranita» en Virú (Trujillo); «Burriada» en Jesús (Huánuco); «Taqteo» en Abancay (Apurímac); «Pampeña» en Arequipa; y en otras regiones «Waynito», «Chancachuño», etc. (J. Roel Pineda 1990: 47).

El huayno tiene una gran diversidad temática: pena, alegría, amor, muerte, etc. Su estilo diverso y regional, ha permitido enriquecer este género y crear diferentes formas de uso instrumental, musical y coral. Ya no es extraño que en algunos huaynos se incluya instrumentos musicales como la tijera del dansaq o «gala».

| ÑACHU MAMAYKI YACHANYA | *[¿YA SABE TU MADRE?* |
|---|---|
| Ñachu mamayki yachanña | *Acaso ya sabe tu madre* |
| chachascháy | *Chachaschay* |
| ñachu taytayki yachanña | *acaso ya sabe tu padre* |
| chachascháy | *Chachaschay* |
| qori anillo qosqayta | *que te di un anillo de oro* |
| chachascháy | *chachaschay* |
| qori anillo qosqayta | *que te di un anillo de oro* |
| chachascháy. | *chachaschay.* |
| Yachachunyá, yachachunyá | *Que sepa, que sepa* |
| chachascháy | *chachaschay* |
| Yachachunyá, yachachunyá | *que sepa, que sepa* |
| chachascháy | *chachaschay* |
| aswan mejorta qosqayki | *pues algo mejor te he de dar* |
| chachascháy | *chachaschay* |
| aswan allinta qosqayki | *pues algo bueno te he de dar* |
| chachascháy. | *chachaschay.* |
| «Arquipapis» kashanmi | *Dicen que en Arequipa también tengo* |
| chachascháy | *chachaschay* |
| Limapipas kashanmi | *dicen que en Lima también tengo* |
| chachascháy | *chachaschay* |
| ñoqa munaqniy niñaqa | *una niña que amo* |
| chachascháy | *chachaschay* |
| ñoqa waylloqniy niñaqa | *una niña que adoro* |
| chachascháy. | *chachaschay.]* |

Resulta curioso que este huayno (Ibíd, 186. La trad. es nuestra) anónimo indígena, recopilado y asumido como cusqueño por Josafat Roel, sea considerado en Huancavelica como netamente huancavelicano. Sin duda se trata, como muchas canciones quechuas, de cantos panandinos adecuados a cada contexto.

Se trata de un huayno muy rítmico. Esto debido a su métrica regular (heptasílabos y octosílabos) y al estribillo «chachaschay». La canción, aunque muestra términos españoles («anillo», «mejor», y «niña»), está entroncada a la vieja tradición de los takis quechuas.

## EL HARAWI

Es un género no bailable que en la mayoría de los casos tiene carácter ceremonial. Generalmente es interpretado por coros de mujeres. Se caracteriza por su tono melancólico, por ello sus temas preferidos son la muerte, la desesperanza, el sufrimiento, la soledad, etc.

Aun cuando ha perdido mucho terreno, todavía tiene presencia en las zonas rurales indígenas. Las migraciones indígenas del campo a la ciudad y la acelerada occidentalización del campo no le han permitido hasta el momento alguna forma de adaptación, como sucede con otros géneros (el huayno por ejemplo), y pareciera que asistimos a la extinción de este emotivo género.

El único caso de adaptación urbana del harawi sucedió con su producto mestizado: El yaraví. Cantado generalmente en español y con un instrumento señorial como la guitarra, se hizo conocer en tiempos de la emancipación. La fuerza de este género, aunque llega a nuestros días, parece estar en franca retirada.

HARAWI
Mayupi challhuapas
pasallansi vidanta
Ah... huayayay... huay... y
Chaychus mana ñojallay
vidallayta pasayman
Ah... huayayay... huay... y
Runapa huahuallan yutu
huajay, sihuicuy
Ah... huayayay... huay... y
Intita huataspa
sirvihuay nisunquim
Ah... huayayay... huay... y
Manachu mamayqui
can sirvicunayquipaj
Ah... huayayay... huay... y
Runap huahuallanta
sirvillaymanchu
Ah... huayayay... huay... y
Mascha mamayta taytayta

*[HARAWI*
*Dicen que hasta el pez de los ríos*
*sabe pasar su vida.*
*Ah... huayayay... huay... y*
*Por eso, acaso yo también*
*no puedo pasar mi vida.*
*Ah... huayayay... huay... y*
*Perdiz, hijo de la gente*
*que llora, que silba.*
*Ah... huayayay... huay... y*
*«Amarra el sol y*
*sírveme», te dirá.*
*Ah... huayayay... huay... y*
*Acaso no tienes madre*
*para que te sirva.*
*Ah... huayayay... huay... y*
*Al hijo de la gente*
*yo no podría servir.*
*Ah... huayayay... huay... y*
*En cambio, si podría servir*

| | |
|---|---|
| sirviyman | *a mi madre, a mi padre.* |
| Ah... huayayay... huay... y | *Ah... huayayay... huay... y* |
| Runap huahuanja | *El hijo de la gente* |
| intita quillata huataspa | *dirá «sírveme* |
| sirvillahuay ninman. | *amarrando el sol y la luna.»* |
| Ah... huayayay... huay... y | *Ah... huayayay... huay... y* |
| Mayu patampi capulitaschallay | *Guindalito de la ribera del río* |
| chuncullay ama chaytaja | *me diría «¡corazón!,* |
| huaylluricuychu | *no le adores».* |
| Ah... huayayay... huay... y | *Ah... huayayay... huay... y* |
| Soltero callaspaysi | *Como soy soltera* |
| huayuchayquita | *dicen que puedo tomar* |
| pallaycullayman | *tu colgajo.* |
| Ah... huayayay... huay... y | *Ah... huayayay... huay... y* |
| Casada huarmija | *La mujer casada* |
| midisjachallam | *debe andar* |
| purinan | *medida.* |
| Ah... huayayay... huay... y | *Ah... huayayay... huay... y* |
| Allincha rirjani | *Fue bueno haber ido* |
| jueves misaman | *a la misa de jueves.* |
| Ah... huayayay... huay... y | *Ah... huayayay... huay... y* |
| urpitu uyhuatam | *Encontré* |
| taricamuni | *un crío de pájaro* |
| altar mayorpi | *retozando* |
| pillpicachachcajta | *en el altar mayor.* |
| Ah... huayayay... huay... y. | *Ah... huayayay... huay... y.]* |

Este harawi (P. Meneses, T. Meneses y V. Rondinel 1974: 150-152. La trad. es nuestra), tiene como tópico la relación amorosa, concebida como «ideal» para las mujeres quechuas del campo. Se plantea una relación amorosa sostenida desde un marco social y personal de igualdad: no con mistis ni señores (hijos de los «runas»), ni con casados. Se trata de establecer una relación amorosa entre solteros de la misma condición social.

«Mayupi Challwapas» tiene una estructura rítmica sostenida en su estribillo («Ah... huayayay... huay... y»). Y aun cuando tiene mucha intromisión lingüística española («pasar»,»vida», «servir», «más», «soltero», «casada», «medir», «jueves», «misa» y «altar mayor») no deja de ser plenamente sentida y pensada en quechua.

## EL UYWA TAKI

Las canciones dedicadas a los animales en la herranza ocupan un lugar muy importante en las zonas quechuas. La marcación del ganado es una fiesta propiciatoria de la reproducción animal. Se llama «Santiago» («Tayta Shanti») en Junín y en el norte de Huancavelica; «Herranza» en el sur de Huancavelica y parte de Ayacucho y Apurímac; en otros lugares se llama «Siñal pampay», «Cintachiy», «Rodeo», etc. (CEPES 1990: 23).

Los Uywa Taki son canciones rituales al ganado que se cantan en las *Tinkas* o ceremonias ganaderas en febrero o entre julio y agosto. Es un género cantado por mujeres.

Son innumerables las canciones de labranza, y cada vez se recrea y diversifica más. Los «santiagos» han logrado romper su contexto original y trasladarse a las ciudades. No es extraño que en ciudades como Huancavelica, Huancayo e incluso Lima, encuentren acogida, por parte de los migrantes quechuas.

Aunque por norma general las canciones de herranza toman como tópicos a los animales, la vida del pastor y a la Pachamama, el repertorio se ha ampliado.

VACA KINTUY

Patronay, patronay
miserable patronay
amqa sara regalo
amqa papa regalo
chayllay ipllinaycama,
kondor waman llalliwan.
Puka qocha hawampis
puka pillka hucharqon
yana qocha hawampis
yana pillka wacharqon.
Puri brincay pasñacha
puri kallpay maqtacha
icharaqpas alcansawaq
chupallantapas.

*QUINTO DE LA VACA*

*Patronita, patronita*
*miserable patronita*
*mientras me entregas*
*desperdicios de papas y maiz*
*el cóndor ha madrugado.*
*Sobre el borde*
*de la laguna roja*
*ha parido la vaca rojiza,*
*sobre la otra laguna negra*
*ha parido la vaca negruzca.*
*Salta, brinca muchachita*
*corre, corre muchachito*
*tal vez alcanzar puedas*
*atraparlas del rabo.*

«Vaca Kintuy» (S. Quijada s/f: 178) es una canción modelo de este género. Una fiesta de herranza parece no escapar al tema de los reclamos del pastor. Casi

| | |
|---|---|
| CHIWANKI CHIWANKI | *[CHIWANKI CHIWANKI* |
| Chiwanki chiwanki | *Chiwanki chiwanki* |
| Qawannkichu wak puyuta | *Observas esa nube,* |
| kikunkichu wak puyuta | *miras esa nube,* |
| hatarinraq, tiarinraq | *se levanta y se asienta* |
| sambaschallay. | *morenita mía.* |
| mapas qawaykuway | *¡Anda!, obsérvame* |
| mapas rikuykuway | *¡anda!, mírame,* |
| sapallaymi kani | *verás que aún soy soltero* |
| manam iskayraqchu. | *verás que no estoy casado.* |
| Lima, Lima niwanki | *Tú me dices: «Lima, Lima»,* |
| ñoqapa llaqtaymi mejorqa | *pero no sabes que mi pueblo es mejor,* |
| castellanoypas moteyoq | *mi castellano tiene mote* |
| señor curaypas war[mi]yoq. | *y hasta el cura [tiene mujer].* |
| Chiwanki, chiwanki | *Chiwanki, chiwanki* |
| mancharichiwanki | *me asustas tanto* |
| warma yanachayta | *que hasta mi «negrito»* |
| kachaykachiwanki. | *se ha sobresaltado.]* |

La canción «Chiwanki Chiwanki» (A. Vivanco 1977: 78. La trad. es nuestra) ha sido contextualizada y recreada en la zona surandina, pues se conocen versiones de Ayacucho y Huancavelica. En otras canciones el «chiwanki chiwanki» funciona como un estribillo rítmico. En cambio su entorno rítmico se funda en los paralelismos semánticos (1-2, 5-6 y 11-12).

## LA QASHWA

Jesús Lara, lamentablemente comete imprecisiones en algunas de sus afirmaciones respecto a la vigencia y extinción de los géneros musicales incas. Afirmaba (Op. cit., 120) que «sólo el arawi y el wayno quedaron con vida». Debido a trabajos de recopilación y transcripciones quechuas podemos afirmar que además del harawi y el huayno siguen vigentes la wanka y la qashwa (ver cassettes CIDFA AMAUTA s/f; Taller de Arte Llimpi s/f).

La qashwa, afirma Josafat Roel (Op. cit., 46) es «de clara ascendencia india [y está] extensamente difundida en toda la sierra». La qashwa es cantada por jóvenes, sobre todo en el trabajo de la trilla de cereales (trigo y cebada) y de otros productos

agrícolas. Es una danza y canto colectivos, con fines de hacer del trabajo algo festivo y alegre, por ello el «atipanakuy» o competencia de hombres y mujeres anima la participación.

| | |
|---|---|
| QASHWA | *[QASHWA* |
| Ratakamuway sillkauchay | *Pégate en mí sillkaw* |
| pegaykamuway sillkauchay | *pégate en mí sillkaw* |
| erachallaypa patachallanman | *a un costadito de mi era* |
| llikllitachaypa kantuchallanman. | *a un costadito de mi manta.* |
| Azucenallay zapatío | *Azucena mía, zapatío* |
| clavel waytallay zapatío | *clavel mío, zapatío* |
| hinachallampi zapatío | *ahí mismo, zapatío* |
| kasqachallampi zapatío. | *ahí, donde está, zapatío.* |
| Seda pañuelo qosqayta | *Julianacha,* |
| Julianachallay | *a quién le diste* |
| pinmanmi qaywaykurqanki | *el pañuelo que te dí,* |
| Julianachallay, Julianachallay. | *Juliana, Julianita mía.* |
| Julianitachay | *Julianita* |
| Yachaylla yachaykullasaq | *Deja nomás que me entere* |
| kaynatam sarurqosayki | *que te pisaré como a esta era* |
| Julianachallay, Julianachay | *Juliana, Julianita mía.* |
| waisil waisil waytachallay | *Florcita de Waisil,* |
| Mayullaman pakakuni | *me escondo en el río* |
| waisil waisil waytachallay | *Florcita de waisil,* |
| challwañataq tarirqowan | *y me encuentran los pescados* |
| waisil waisil waytachallay. | *florcita de waisil.* |
| Sachallaman pakakuni | *Me escondo en los árboles* |
| waisil waisil waytachallay | *florcita de waisil* |
| qenteñataq tarirqowan | *y me encuentra la gente* |
| waisil waisil waytachallay. | *florcita de waisil.* |
| Arkokoy arkokoy chirapa usuta | *Manzana coloradita, durasno inchinchay* |
| mansana coloradita durasno inchinchay. | *que se arquean como el arco iris.* |
| Lasokoy, lasokoy armay lazo... (bis). | *Enlázate, enlázate, lazo de armar...]* |

La qashwa transcrita (A. Vivanco, Op. cit., 96. La trad. es nuestra), tiene temática amorosa, y está formalmente sostenida por paralelismos semánticos (1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 13-17, y 19-20), y el estribillo «waisil waisil waytachallay» que se alterna en parte de la canción.

## LA WANKA

La Wanka es un género de taki que es cantada por coros de mujeres. Se la puede considerar como canciones rituales o ceremoniales.

R. Valderrama y C. Escalante (Op. cit., 31-32), han hecho una clasificación de la wanka por temas: Santo Roma wanka, uhariy wanka, mirinday wanka, chakra wanka, allpa wanka, mallki wanka, cocinera wanka, chakrayuq wanka, cumpadriy wanka, cumadriy wanka, wanka del yerno, wanka de la nuera, wanka de la masa, wanka de los raphay, etc. Hoy se cuenta con varios libros que transcriben textos (sobre todo canciones), de la llamada «tradición oral» quechua.

Veamos un wanka registrado en el libro «La sangre de los cerros» de los hermanos Montoya (Op. cit., 64-66):

| | |
|---|---|
| SARA WANKA | *CANTO A LA SIEMBRA DEL MAIZ* |
| Utus saramanta yaku urayamun | *Baja el agua del maíz agusanado,* |
| achas sachamantas yaku urayamun | *baja el agua desde los arbustos* |
| ichari mamaychu, ichari taytaychus | *¿será mi madre?, ¿será mi padre?* |
| ichari yanaychu, ichari urpiychus | *¿será mi amada?, ¿será mi paloma?* |
| ¡Wawaya uuuyyy! | *¡Wawaya uuuyyy!* |
| Mamallay kaspaqa, taytallay kaspaqa | *Si fuera mi madre, si fuera mi padre* |
| yanallay kaspaqa, urpillay kaspaqa | *si fuera mi amado, si fuera mi paloma* |
| kaynin kaynillayta puñuriysiwanman | *me acompañarían a dormir por estos lugares* |
| kay cumpadrillayta rikchallaysiwanman | *me ayudarían a despertar a este mi compadre.* |
| ¡Wawayay uuuyyy! | *¡Wawayay uuuyyy!* |
| Kaychus kaychus chakrallayki | *¿Es tuya esta chacrita* |
| kaychus kaychus chakrachayki | *con muros de amapolas?* |
| clavilmanta qinchachayuq | *¿es tuya esta chacrita* |
| amapula muquchayuq | *con muros de claveles?* |
| ¡Wawayay uuuyyy! ¡Waaasuu! | *¡Wawayay, uuuyyy! ¡Waaasuu!* |
| Kaymi kaymi chakrachayqa | *Esta, esta es mi chacrita* |
| kaymi kaymi chakrachayqa | *ésta, esta es mi chacrita* |
| azucarmanta allpachayuq | *su tierrita es de azúcar* |
| chankakamanta qullpachayuq | *su azufrecito es de chancaca.* |
| ¡Wawayay uuuyyy! ¡Waaasuu! | *¡Wawayay uuuyyy! ¡waaasuu!* |
| Chakrallayki patallampi wawallay | *al borde de su chacrita, hijito mío* |
| wampu wayta plantarani wawallay | *he plantado una flor de wampu, hijito mío* |
| amitampas qunqawanñam wawallay | *también su amita me olvidó, hijito mío* |

| | |
|---|---|
| chayta warma yanapanman wawallay | *el joven debiera ayudar, hijito mío* |
| cumpadriypas rikuwanñam wawallay | *ya hasta mi compadre me ha visto, hijito mío.* |
| ¡Yuuuu waaasuu! | *¡Yuuu Waaasuu!* |
| Muru pillpichay muru pillpichay | *Ya la mariposa jaspeada,* |
| alfurjachayman muyurirunñam. | *ha dado vueltas a mi alforja.* |
| ¡Ima vidaymi partinakunan! | *¡Cómo se parte mi vida!* |
| ¡Wawayaaa waaasuu! | *¡Wawayaaa waaasuuu!* |

Esta wanka agrícola es una canción a la Pachamama o Madre Tierra, la proveedora de alimentos en los Andes. La chacrita, eje del mundo rural andino, es cantada dulcemente con su «tierrita de azúcar y su azufrecito de chancaca».

La parte formal presenta paralelismos semánticos (1-2, 3-4, 6-7, 8-9, 11-12, y 13-14), un estribillo irregular disperso a travésde la canción (5, 10, 15, 21 y 15) y versos rítmicos «wawallay...» (16 al 20).

## LA PALLUSMA

La Pallusma es un género de taki o canciones de amor que son interpretados entre jóvenes solteros en los bailes nocturnos. La Pallusma es un género panandino, pues así se llama en la zona cusqueña; en Ayacucho se llama «Vida michiq»; y en Huancavelica, «Tusu» (R. Valderrama y C. escalante 1993: 11-12, 22 y 28).

| | |
|---|---|
| QHARI: | *[HOMBRE:* |
| Yanallas ñawislla palumachallá, | *Palomita hermosa de ojos negros,* |
| ch'askallas ñawislla palumaschallá, | *palomita hermosa de ojos estrellados,* |
| chumpichaykitaqa apayullashaq, | *tu faja me he de llevar* |
| uyachaykitari chinkayachiymanchus, | *tu rostro hermoso no podría perder,* |
| anilluykitaqa apayushanitaq. | *me estoy llevando tu anillo.* |
| Chaytaq ñiñacha waqayushaniqa | *Por eso yo lloro niña hermosa* |
| chaytaq mamacita llakiyushaniqa | *por eso entristezco mamacita* |
| misk'illaykita malliyachiway, | *hazme probar tu dulce,* |
| ñuñullaykita q'apiyushani ... | *que ya he tocado tus senos ...* |
| | |
| WARMI | *MUJER:* |
| Yanallas ñawis | *Dicen que los ojos son negros* |
| sarallas parwaslla | *y que el maiz ya está floreciendo* |

| | |
|---|---|
| maypitaq qanri yachayushawaq | *¿cómo sabrías tú* |
| sultirachallaq ayrichantari | *sus airecitos de soltera* |
| mansanachallaq virsuchantari ... | *sus versitos de manzanita ...]* |

Este fragmento de Pallusma (Ibíd., 22-23. La trad. es nuestra), nos permite apreciar una canción amorosa de carácter coral y competitivo. Se trata de un contrapunto entre hombres y mujeres jóvenes. Resalta la alusión sexual «Miskillaykita malliyachiway / ñuñullaykita q'apiyushani» que literalmente significa «hazme probar tu dulce / que ya he tocado tus senos»; lo que en realidad trata de sugerir el texto es: «ya que he tocado tus senos / déjame probar tu vagina».

Por la forma coral y competitiva nos recuerda al "uaricza arawi" inca transcrito por Huamán Poma de Ayala.

## EL WAYLARSH

Danza agrícola de carácter muy festivo. Se celebra en los meses de febrero y marzo, ocasión del reverdecimiento del campo y el florecimiento de la papa (O. Rojas y M. Palacios 1992: 45). Esta danza es originaria de la zona rural de la provincia de Tayacaja (Huancavelica), y posiblemente de la zona sur de Junín, especialmente Canipaco.

El huaylarsh tiene una riqueza coral, de vestimenta colorida, musical y temática, y en la danza hay derroche de alegría y competitividad entre los danzantes.

Debido a la popularización, mestizaje y adaptación urbana en el valle del Mantaro, pasó de ser una danza rural, ejecutada con herramientas de labranza («huaylarsh antiguo»), en baile popular urbano («huaylarsh moderno»). El prestigio de éste género lo ha puesto al lado del huayno, pues está presente en cualquier fiesta popular.

| | |
|---|---|
| QIYUWAYAWAY | *PROVÓCAME* |
| Ayan dumingu gallu kalanki | *Ayer domingo eras gallo* |
| kanan dumingu wallpa kalanki | *hoy domingo eres gallina* |
| Qiyuwayaway qiyuwayaway | *provócame, provócame* |
| rusas wichiylla wichiykusayki | *te haré caer como se hace caer a las rosas,* |

| | |
|---|---|
| larasti siplayllam siplaskusayki | *te pelaré como se pelan las humitas.* |
| Qiyuwayaway qiyuwayaway | *Provócame, provócame...* |
| kamcha kachuyllam kachuykusayki | *Te masticaré como se mastica el maíz tostado* |
| kamcha kachuylla kachuykusayki | *te masticaré como se mastica el maíz tostado* |
| qiyuwayaway qiyuwayaway. | *Provócame, provócame...* |
| Guindas pallayllam pallaykusayki | *Te cogeré como cojo guindas a mi gusto,* |
| wambla humbruyllam humbruykusayki | *te llevaré al hombro como se lleva al hombro* |
| qiyuwayaway qiyuwayaway. | *a las muchachas.* |
| Mamanchik taytanchik talillamachuwan | *Provócame, provócame...* |
| akuchum akuchum tusukamusun | *Vamos, vayamonos a bailar, cuidado que* |
| qiyuwayaway qiyuwayaway. | *nuestros padres nos encuentren* |
| Wayarshninchikta sumachikusun | *Provócame, provócame* |
| tragupis ashwapis mann faltanchu | *Haremos más hermoso nuestro waylarsh* |
| qiyuwayaway qiyuwayaway. | *ni el trago, ni la chicha faltarán* |
| | *Provócame, provócame.* |

El quechua de este huaylarsh (Rodrigo, Edwin y Luis Montoya, Op. cit.: 161-162), es el Huanca, por ello se encuentran términos palatizados como «kalanki» y «talillamachuwan» (en quechua Chanka serían «karanki» y «tarillamuchuwan»). Como se puede ver, esta canción deja relucir el contrapunto hombre-mujer. En este caso, la picardía, originalidad y liberalidad de la mujer huanca dejan entrever la idiosincracia de la mujer huanca: sentirse superior al hombre.

## EL YARAVÍ, LA MULIZA Y EL PASACALLE

Estos géneros musicales son productos del mestizaje. Estos, aunque han devenido en una total sustitución lingüística del quechua por el español, son de origen quechua. Sin embargo esto no ha significado el cambio radical de su esencia andina.

El **YARAVÍ** es un género no bailable que se ha extendido en todo el Perú (J. Roel, Op. cit.: 46). La variante norteña y arequipeña se llama «Triste». Veamos el texto de un yaraví (Rodrigo, Luis y Edwin Montoya, Op. cit., 332-333):

PARIWANA

Hanan phawaq pariwana
chikallata pachaykamuy
yanayki suyashasunki
Maris-marista waqaspa.

Mayutapas tapuykuni
kaynintachus chimpamurqan
sunquy k'iriq yanallayqa
challqaykukuq tumpallapas.

*FLAMENCO*

*Flamenco que vuelas arriba*
*vuelve a tierra por un momento*
*tu amada te está esperando*
*llorando a mares, a mares.*

*He preguntado incluso al río*
*si hasta aquí llegó*
*para refrescarse un poco*
*la amada que hiere mi corazón.*

La **MULIZA**, en cambio está más identificada con los pueblos mineros y campesinos del centro del Perú (Cerro de Pasco y Junín).

Para muestra de este género no pudimos encontrar una versión quechua, por lo cual sólo presentamos una muliza en español que aparece en el libro *1er Festival de Autores y Compositores Andinos*, editado por la Presidencia de la República (1987, [43]), y cuyo autor es «Eleodoro Auqui» (seud.):

DULCE PALABRA

Ay! Corazón duro, insensible,
por qué vives sólo en el silencio,
despierta un momento y dime
quiero saber por qué callas tanto.

Abre ya tu dormida puerta
para ver si viven los latidos
quiero ser tu sangre, el manantial,
de paloma y de esperanza.

(estribillo)

Comprendamos, corazón, no estamos solos,
comprendamos que la vida es pasajera,
entrega tu soñar de dulces retamas
al que busca libertad, dulce palabra.

(fuga)

Tanto gotear de la lluvia
se rompe la piedra, se quiebra el acero,
las nubes cubren el cielo
se opaca el sol, se oculta el lucero.

el polvo lo cubre todo
la cadena, el tiempo y sus amarguras,
las nubes cubren el cielo
se opaca el sol, se oculta el lucero.

El **PASACALLE**, al igual que la muliza -dice Josafat Roel (J. Roel, Op. cit.:46)-, deriva del antiguo «Hatun taki» inca.

El pasacalle que ilustra este género pertenece a «Condor» (seud.), y es igualmente -como la muliza de «Eleodoro Auqui»- un tema concursante del Primer Festival de Autores y Compositores Andinos (Op. cit:[27]):

| | |
|---|---|
| MAYA KUYANA URPI | *PALOMA QUE NO SE DEBE AMAR* |
| Ima pajra kuyaskaiman | *Para qué amaría* |
| mana kuyana urpita. | *a una paloma que no quiere amar,* |
| Ima pajra huaylluskaiman | *para qué querría* |
| mana risiku urpita. | *a una paloma desconocida* |
| raman raman, maqui maqui | *que vuela de rama en rama* |
| munaririspa pahuaspa. | *de mano en mano.* |
| pahuay pahuay pahuay urpi | *Vuela, vuela, vuela paloma,* |
| mailatumamas mahuashkay. | *dónde quieras vuela,* |
| Algún día yuyarinki | *algún día te acordarás* |
| wijilaytaka paganqui | *y mis lágrimas pagarás,* |
| algún día yuyarinki | *algún día te acordarás* |
| cariñuytaka paganki. | *y mi cariño pagarás.* |
| Mascashcanmi cuchu cuchu | *Busco de rincón en rincón* |
| mana kulla kullacha urpita | *una paloma ingrata,* |
| mascashcanmi cuchu cuchu | *busco de rincón en rincón* |
| huayllu kullacha urpita. | *a una paloma desamorada.* |
| Jampiwas huertita tususun. | *Contigo bailaremos en la huerta* |
| Argüi argüicha | *enredaditos.* |
| añañay guitarra charangu | *Qué linda guitarra y charango* |
| argüi argüicha. | *enredaditos.* |
| Llapanchi chaupitamuy camusunchis | *Todos cruzaditos estaremos* |
| argüi argüicha | *enredaditos,* |
| traguta ajasta | *tomando tragos* |
| tumay tumay kuspa | *tomando y tomando* |
| argüi argüicha, | *enredaditos* |
| taitaiqui mana musianampa | *para que tu padre no sospeche* |
| argüi, argüicha | *enredaditos* |
| isquina callintachinka kullasunchis | *en la esquina de la calle nos amaremos* |
| argüi, argüicha | *enredaditos* |
| argüi, argüicha | *enredaditos* |
| argüi, argüicha. | *enredaditos.* |

Sin duda el tema de este capítulo merece un estudio exhaustivo. Nosotros lo hemos abordado someramente, atendiendo a los géneros más conocidos. Es bueno recordar que entre otros géneros quechuas existen el Ayla (danza de solteros en el Yarqa aspiy de la Fiesta del Agua de los ayllus de Puquio, en Ayacucho), el Casarakuy Taki (canciones de matrimonio), el Wasichakuy Taki (cantos y danzas que celebran la construcción de una casa), el Ayataki (canciones rituales fúnebres), la Qayra (danza de la cosecha de cebada y trigo), el Haylli (himnos religiosos dirigidos a los Apus o Wamani), la Wayliya (canciones de Navidad), la Caramusa (cantos puquianos de la celebración del solsticio de invierno), el kacharpari (canciones de despedida), los cantos religiosos quechuas, la chimaycha, etc.

Podemos afirmar, por los trabajos de recopilación e investigación, que los takis precolombinos han logrado sobrevivir a los difíciles tiempos de la colonia y la república. Aun hoy no se puede hablar de condiciones favorables -sostenidas, reivindicadoras y de promoción-, para el resurgimiento de la cultura quechua en toda su magnitud. La equivocada identificación de la cultura quechua y andina con lo «tradicional» (atrasado), y lo antimoderno, producto del proceso capitalista, la está llevando a su exterminio o alienación. Como se sabe, ya no se puede hablar de una tradición pura e incontaminada. El contacto de la cultura quechua con la Occidental ha permitido toda una gama de manifestaciones culturales que van desde la aculturación o asimilación, la transculturación o adaptación, hasta la franca confrontación o resistencia.

Los pocos logros de esta coyuntura histórica -el gran desborde popular-, han permitido que la cultura andina haga sentir su fuerza cultural. Se vive un ambiente de rupturas localistas de los géneros musicales debido al avance de la tecnología comunicativa (la radio, los cassettes, los videos), y la comunicación más fluida de los pueblos. Por ejemplo la música boliviana o ecuatoriana quechua puede hoy ser escuchada en cualquier pueblo peruano y ser reproducida.

Terminamos este capítulo resaltando que el proceso histórico que vive el Perú de hoy muestra el enfrentamiento directo entre Occidente y los Andes. Por lo pronto, el Alcalde de Lima y hasta el Presidente del Perú -personajes generalmente de extracción no andina y menos quechua-, se ven obligados a bailar un huayno o huaylarsh para identificarse con un sector social y étnico mayoritario.

## 3.2
## LAS RECOPILACIONES

La ausencia de trabajos de recopilación y transcripción en los siglos pasados (XVI al XIX), y en las primeras décadas de este siglo hizo pensar a muchos estudiosos de la cultura peruana (Riva Agüero, Julio C. Tello, Raúl Porras Barrenechea, etc.), que con la literatura inca había terminado el ciclo de la literatura quechua.

No sería sino hasta 1905, en que una modesta publicación, editada en una provincia (Tarma), inicia un verdadero trabajo de reivindicación de la poesía quechua cantada. Se trata de *Azucenas quechuas*, que fue publicado en 1905; al parecer este libro no tuvo mayor trascendencia en el proceso de los estudios literarios del Perú, pues ese mismo año aparecía en Lima el polémico libro *Carácter de la literatura del Perú independiente* de Riva Agüero.

Riva Agüero ocupa un lugar de importancia en la polémica de la literatura nacional. Él calificaba a la literatura indígena como algo «exótico», un quehacer primitivo sin rango estético y desvinculado de la literatura nacional. Aunque Riva Agüero tuvo francos oponentes en José Gálvez (*Posibilidad de una genuina literatura nacional* de 1915), Luis Alberto Sánchez (*Ensayo sobre la literatura nacional* de 1920), Federico More (*De un ensayo sobre las literaturas del Perú* de 1925) y José Carlos Mariátegui (*7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de 1928), no fue confrontado con *Azucenas quechuas* de Vienrich. Esta desafortunada ausencia, sin embargo fue superada en estos últimos años.

Los trabajos de recopilación no terminaron con Vienrich, en 1905. Después fueron publicados las recopilaciones de los esposos D'Harcourt (*La música de los Incas*, 1925); José María Arguedas (*Canto Kechwa*, 1938); J.M. Farfán (una colección de textos quechuas publicados en 1942); Padre Lira (*Canto de amor*, 1956); Sergio Quijada Jara (*Canciones del ganado y pastores*, 1957); Josafat Roel Pineda (*El huayno del Cuzco*, 1959); Jesús Lara (*La literatura de los quechuas*, 1964); Porfirio y Teodoro Meneses, y Víctor Rondinel (*Antología de la poesía quechua*, 1974); Alejandro Vivanco (*150 temas de folklore con música, canciones y partituras*, [1977]); Alejandro Romualdo-EDUBANCO ("Poesía aborigen y tradicional

popular", En: *Poesía peruana / Antología general*, T. I, 1984); y Rodrigo, Edwin y Luis Montoya (*La sangre de los cerros*, 1987).

La antología *La sangre de los cerros/Urqukunapa yawarnin* recoge 333 «poesías quechuas cantadas». Su importancia sin duda se debe a su abarcabilidad territorial como a su marco teórico, aunque se tenga que lamentar el criterio selectivo fundado en elegir solamente las «canciones poéticas», y algo inevitable para este tipo de trabajos: la pérdida del contexto. El esquema sugerido (ver págs. 13-21), muestra modalidades y áreas quechuas. De hecho este libro merece un estudio aparte.

La importancia de la tradición de la voz u oralidad quechua es hasta el momento la más importante y fundamental, pues desde ella, como intertexto, se reafirma y se recrea una de las formas más representativas de la «literatura» peruana. Pero su condición de intertexto no funciona solamente para la «literatura» oral[7] quechua sino también para la literatura escrita, sea ésta en quechua o español. Mariano Melgar y Mario Florián son los casos más notables. César Vallejo, no deja de ser un caso en el que el ingrediente quechua o andino tuvo que influir, pues su poesía parece sublimizar el sentimiento sino quechua por lo menos andino.

7. Walter Ong (1987, 21-22) califica el concepto «literatura oral» como «monstruoso», porque -dice él- no se puede hablar de «escritura oral». E. Bendezú (1977, 9), por su parte, también manifiesta su negativa en el uso del concepto «literatura oral» porque «la literatura supone la letra».

# SEGUNDA PARTE

# La tradición quechua escrita



Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

# IV
# LA POESÍA QUECHUA ESCRITA COMO TRADICIÓN

La destrucción de quipus, tocapus, keros y otras formas sígnicas o simbólicas incas y el exterminio de los amautas, maestros que interpretaban esta forma escritural, interrumpió el desarrollo de una forma de «escritura» precolombina. En condición de vencidos, las culturas americanas, prácticamente se vieron agredidas y condenadas al exterminio o «extirpación». Sólo quedaba lugar para la lengua y escritura española.

La escritura occidental tuvo una entrada -y permanece así-, de autoridad y poder (A. Cornejo 1994: 48), y arrasó con toda forma «escritural»[8] precolombina. Su carácter opresivo no permitió siquiera que los códices mayas, la más avanzada forma escritural precolombina, que incluso contenía fonogramas silábicos y hasta alfabéticos, fueran conservados; en 1524, el obispo Diego de Landa destruyó parte de estas escrituras. Desde 1492, la escritura occidental se convirtió en el único signo escritural válido para todo el continente americano.

8. Walter Ong (Op. cit., 86) opina que «es posible considerar como «escritura» cualquier marca semiótica, es decir, cualquier marca visible o sensoria que un individuo hace y a la cual le atribuye un significado.»

La apropiación de la escritura occidental, por parte de los «indios», debió haber sido muy difícil pero esto no impidió su realización. Los libros de dos cronistas indios, Huamán Poma de Ayala (*El primer nueva crónica y buen gobierno*, 1616), y Joan Santa Cruz Pachacuti (*Relación de antiguedades deste reyno del Pirú*, 1613), son las primeras muestras de este proceso.

El «Colegio del Príncipe», en el cual se impartió educación a la elite «india» entre 1619 y 1780, por los jesuitas, había ayudado mucho al manejo de la escritura, pero por las intenciones de los españoles en realidad esto sólo conllevó a la transformación ideológica -aculturación-, de la mayoría de los «indios». Después de la derrota de la revolución de Túpac Amaru II, en 1780, la Corona Española interrumpió la educación de los hijos de la nobleza indígena; además se prohibió el uso de ropa incaica, y la lectura o divulgación de *Los comentarios reales de los Incas* de Garcilaso de la Vega.

El carácter «extirpador», evangelizador y manipulador ideológico de los españoles, sobre todo de la Iglesia, sólo permitió y favoreció la producción y difusión de los himnos religiosos quechuas. Misioneros doctos y sus ayudantes se entregaron a crear cantos e himnos católicos en quechua. En la colonia, y aún en la república -en la actualidad-, no están ausentes parte de estos textos.

Si bien la Iglesia católica tuvo una hegemonía ideológica en la colonia, esta no ha dejado de hacerse sentir en esta época . Al respecto, Arguedas (C. Alegría et al, Op. cit.: 258), nos entrega el siguente testimonio:

> [...] Yo viví con esos indios de la hacienda [aclara Arguedas, por el comentario que tuvo con un indio de comunidad, que los indios de comunidad y de hacienda no son iguales; el indio de hacienda es sumiso, y el indio de comunidad es rebelde], yo lloré con ellos cuando los padres franciscanos, desde el púlpito dorado de la capilla de la hacienda, les decían que el Wiraqocha patrón era el representante de Dios. ¡Yo lo he oído con estas orejas! Yo no puedo calumniar a nadie, menos a la Iglesia. Cuando esos indios despidieron a los padres, caminaron toda una cuesta llorando detrás de ellos, porque parecían que era la única esperanza, la única posibilidad que tenían, no sé por qué. Por la noche lloraron durante no sé cuánto tiempo en la puerta de la Iglesia.

Este sentimiento indio de fe indescriptible, sin embargo, no se pierde en el tiempo de las primeras décadas -cuando Arguedas niño vivía en una hacienda-, sino

que llega a estos últimos años, pues hemos recibido noticias que en algunos pueblos huancavelicanos (Paucará y Sacsamarca), hay ese mismo sentido indio de la religión: devoción infinita y lágrimas indescriptibles. Y es que ha quedado internalizado -por decirlo así-, el sufrimiento y la esperanza, una esperanza por que terminen los sufrimientos.

El efecto que ha producido la religión cristiana en el indio es realmente increíble, pues desde su lengua se han construido discursos (cantos o himnos religiosos), manipuladores, en el cual expresan la búsqueda de la esperanza y el alejamiento del dolor. El siguiente punto confirma esta afirmación.

## 4.1
## El SAN GREGORIO, UN HIMNO CATÓLICO QUECHUA

Se trata de un himno religioso escrito en quechua, al parecer de origen colonial, que se encuentra en catecismos quechuas, y que se ofician como responsos u oraciones para difuntos. Muchos oradores de este himno, generalmente oradores ocasionales (1 y 2 de noviembre o «Todos los Santos»), indigentes, lo interpretan de memoria. Esta fecha, como se sabe, coincide con el "Aia Marcai Quilla" o mes inca correspondiente a los muertos (mes de los muertos).

Bajo el ritmo de la migración andina, también Lima se ha convertido -sobre todo las zonas marginales-, en escenario de los Sangregorios.

Veamos una versión de este himno:

| | |
|---|---|
| San Gregorio yayallanchik | *Nuestro Padre San Gregorio* |
| purgatorio ukumanta | *desde dentro del Purgatorio* |
| almakuna qapariqta | *había oído los gritos de las almas* |
| kay simiwan uyarisqa | *de esta manera:* |
| «Qatari qunqu runa | *«Levántate olvidadizo* |

| | |
|---|---|
| puñuyraqchu chayasunki | *es que acaso aún no te das cuenta.* |
| qampa qochallaykimanta | *Por tu culpa* |
| rupasqaña rupachkani | *atado me estoy quemando,* |
| ninamanta kadinayuq | *con cadenas y grillos* |
| ninamanta krillusniyuq. | *de fuego.* |
| Yantallachu kayman karqa | *Acaso sólo he sido leña* |
| askamalla uchpallayman. | *para convertirme en ceniza.* |
| Mundupiraq kawsaq runa | *Hombre que aún habitas en el mundo,* |
| waqcha almam qayasunki | *escucha, te llama un alma abandonada.* |
| allyuykuna llapallayki | *Escuchen parientes míos* |
| ama qunqallawaychikchu. | *¡No me olviden!* |
| Kuyaqnillay runakuna | *Amados prójimos:* |
| waway, churiy, taytay, mamay | *hijo, hija, padre, madre* |
| misallata misachiyki | *sólo les pido una misa.* |
| mañakuywan yuyariway. | *Recuérdame con mis pedidos.* |
| ananallaw, akakallaw | *¡Qué dolor! ¡Qué calor!* |
| imañataq kay rupayqa | *Apaguen este fuego* |
| bindisisqa yakullawan | *con agua bendita,* |
| kay ninata tasnuykuway. | *apaguen este fuego.* |
| Cumpadrillay, cumadrillay | *Compadre, comadre* |
| mikuy, upiyay niwarqanki | *'Come, toma' me decías,* |
| kunan kaypi kaptiñataq | *ahora que estoy acá* |
| maytaq yuyawankiñachu. | *ya no me recuerdas* |
| Allyuykaspas riqsisqaypas | *como cuando éramos familia.* |
| utqayllaña mañaychik | *¡Pidan rápido!,* |
| tumpallata samanaypaq. | *para descansar un poco.* |
| Cristiano masiy runa | *Hermano cristiano* |
| ñuqallapi ispiqukuy | *mírate en mí* |
| Diosninchikta manchakuspa | *y ten miedo de nuestro Dios.* |
| yuyayllawan kawsakunki | *Vive con este recuerdo* |
| purgatorio wasillaqa | *porque en el Purgatorio* |
| ancha sasam kakullasqa | *se sufre sin medida* |
| muchuykuna kasqan wasin | *era la casa de los tormentos,* |
| waqachikuq wasim kasqa. | *era la casa que hace llorar.* |
| Mundumanraq kutispayqa | *Si pudiera volver al mundo* |
| pinitinsiyata rurayman | *haría penitencia* |
| confisiyunman uypuykuspa | *en el confesionario* |
| Diospa pampachasqa kayman. | *para ser enterrado en Dios,* |
| Diosllawanña, Diosllawanña | *sólo con Dios, sólo con Dios.* |

| | |
|---|---|
| ama qunqallawaychikchu | *No me olviden* |
| cilumanña yaykuspaqa | *que cuando yo ingrese al cielo* |
| qamkunapaq mañasaqmi | *pediré por Uds.* |
| Yosafat pampallapiña | *En la pampa de Josafat* |
| tinkuqkaspa tinkusunchik | *nos encontraremos* |
| Diosman cuinta qunanchikpaq | *para dar cuenta a Dios.* |
| almaykita qiapichinki. | *Harás elevar tu alma* |
| Qapaq Jisus qispichillay | *soberano Jesús* |
| amaña piñakuyñachu | *¡elévalo!, y no te enojes,* |
| qollana yawarnikiwan | *con tu sangre sagrada* |
| kay ninata tasnuykuway. | *apágame este fuego.* |
| Ay ñuqñu mamallay Carmin | *Ay mi dulce Madre Carmen* |
| wawaykita mañapuway | *pide por mí a tu hijo.* |
| kay manchaypa carcilmanta | *Sácame de esta espantosa cárcel* |
| kunan puni urquway ya.» | *ahora mismo.»* |
| Kay simita uyarispa | *Al escuchar estos lamentos* |
| almakuna samananpaq | *San Gregorio* |
| San Griguriyu kimsachunka | *treinta misas ofició*[9]. |
| misallata misakurqa. | |

Este San Gregorio, construido básicamente por octosílabos, es un texto extraordinariamente conmovedor, sobre todo cuando es cantado.

La historia de este himno, la de una alma que sufre en el Purgatorio por sus pecados terrenales, es contada por San Gregorio. Se distingen tres sujetos protagónicos: el sujeto sufriente (alma), el sujeto comunicador (San Gregorio), los sujetos destinatarios (padres, hijos, compadres, etc.). San Gregorio, un santo que tiene el poder de trasponer el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, sirve de comunicador de los terribles sufrimientos, el arrepentimiento y los pedidos de esta alma sufriente («había oído los gritos de las almas»). El mensaje del sufriente resalta notablemente el arrepentimiento de la vida mundana, el consejo para no sufrir el mismo destino y el pedido de responsos para salvarse del infierno. Los consejos inciden en no pecar en vida y ser un cristiano ejemplar. Los pedidos son

9. Texto recopilado, transcrito y traducido por nosotros. Fue recopilado en la ciudad de Huancavelica, el 2 de noviembre de 1987. Esta versión, entre tres, fue elegida por ser la más extensa.

extraordinariamente coercitivos, pues están poblados de remordimiento, contrición, temor, ruego, súplica y sobre todo invitan constantemente a la compasión por el sufriente.

Como se puede ver, se trata de un texto conativo (manipulador). La intención es sobre todo convencer que existe el infierno para los mundanos, y que el cielo está destinado para los buenos cristianos y aquellos que son recordados mediante responsos.

Como todos los textos quechuas cristianos (católicos y evangélicos), este San Gregorio no se emparenta a la tradición quechua precolombina, salvo por el uso de la lengua y la fuerza rítmica y emotiva del quechua. Se trata pues de textos evangelizadores.

# V

# PARA UN CORPUS DE LA POESÍA QUECHUA ESCRITA DEL PERÚ

¿Cuándo se inicia el corpus de la poesía quechua escrita? Jesús Lara (Op. cit., 152), manifiesta que se inicia con el *Manchay puito* (anónimo del siglo XVIII), y el poeta Juan Wallparrimachi (1793-1814). Noriega (1993b, 29), afirma que se inicia con Wallparrimachi. Nosotros también, por desconocer al autor del *Manchay Puito*, podemos afirmar que con Wallparrimachi comienza la poesía quechua escrita desligada de las imposiciones de lo español. Wallparrimachi había logrado desligarse de las imposiciones de la literatura oficial, que no era otra cosa que reflejo de la metrópoli. Lamentablemente, la temprana muerte del poeta -a los 21 años-, truncó su plena realización.

Un año después de la muerte de Wallparrimachi, en 1815, muere Mariano Melgar, el poeta de los yaravíes. Melgar y Wallparrimachi compartieron el difícil tiempo de las luchas anticoloniales finales. Ambos murieron combatiendo al lado de los alzamientos indios y mestizos. Los yaravíes de Melgar, aunque no fueron escritos en quechua, reflejaban la influencia intertextual de los harawis precolombinos.

En un ambiente como aquel, de generalizada lucha anticolonial y de un vívido sentimiento de independencia y nacionalismo, seguramente circulaban canciones «populares» para criollos y para andinos. Entre este último -muy pegado a las provincias- debieron estar recreándose algunos géneros quechuas. El surgimiento del yaraví se explica por un contexto especial, como aquel que se vivía en ese momento por los independentistas andinos.

Entender a Melgar como precursor del romanticismo -fenómeno europeo-, es enterderlo como parte de una tradición a la que no se emparenta sino por el uso del español y la escritura. En sus versos corre el alma quechua, más que el occidental. Wallparrimachi y Melgar coinciden en sus poéticas:

| **Wallparrimachi** | **Wallparrimachi (traducción)** | **Melgar** |
|---|---|---|
| ¿Cheqachu urpi, | ¿Cierto es, paloma mía, | Vuelve, que ya no puedo |
| ripúsaj ninki, | que te has de ir | vivir sin tus cariños: |
| karu llajtaman | a un país muy lejano | vuelve mi palomita, |
| mana kutimuj? | para no retornar? | vuelve a tu dulce nido[10] |

Univ. Nac. Mayor de San Marcos – Facultad Letras, Ciencias – BIBLIOTECA

No hay duda que el libro de Jesús Lara, *La poesía quechua* publicado en 1947, dio un giro muy importante en la comprensión de la literatura quechua, sobre todo de la incaica y colonial. Sin embargo, su escaso trabajo en cuanto la literatura quechua republicana -dos páginas y media-, deja un vacío lamentable. Es un asunto aún por resolver. El nombra como «Poetas de la hora actual» a José María Olañeta de Bolivia; a Tirado, Caparó Muñiz y Eustaquio Aweranqa de Perú; y finalmente a Luis Cordero de Ecuador. Lara no sólo no cuenta con las publicaciones de dichos poetas -«De ninguno de estos poetas quedan documentos y la obra necesarios para estudiarlos» (Lara, Op. cit., 153)-, sino que además termina con palabras de total escepticismo. En el caso Olañeta, poeta boliviano, es concluyente: «fue sin género de duda un excelente poeta quechua, pero el último dentro del territorio boliviano.»(Ibíd., 164).

10. Hacemos una comparación de fragmentos de poemas: «Kacharpari» de Wallparrimachi (Lara, Op. cit., 182-183) y «Vuelve que ya no puedo» de Mariano Melgar (M. Melgar 1975: 110-112).

000782

Lara, en el capítulo referido a los poetas de la república tiene serias carencias: falta de documentos e investigación, y hasta de miopía respecto a la grandiosa literatura oral, de la cual Arguedas refiere vigencia y creatividad en ese momento. Para 1947, año de la publicación de su libro *La poesía quechua*, ya habían publicado por lo menos siete poetas quechuas peruanos: Inocencio Mamani, 1928; Eustaquio Rodriguez Aweranqa, 1929; Cirilo del Castillo Gutiérrez, 1929; Moisés Cavero Caso, 1939; Andrés Alencastre, 1941; De la Cruz Salas, 1942; Aurelio Martínez Escobar, 1944; y posiblemente Jacinto Ccallo, 1947.

En 1993 se publica la antología *Poesía quechua escrita en el Perú* hecha por Julio Noriega. Este libro, que reúne a cuarenta poetas quechuas, viene a cubrir gran parte de la carencia del material poético quechua escrito de este siglo.

Por nuestra parte incluimos a trece poetas quechuas más.

Con estos tres trabajos (de Lara, Noriega y el nuestro) vamos a dar un panorama cronológico de los poetas quechuas.

**APORTE DE JESÚS LARA:**

**-Siglo XVIII:** *Manchay Puito*, anónimo.

**-1814:** Juan Wallparrimachi. (Bolivia, 1795-1814).

**-Perú de las primeras décadas del siglo XX:** Tirado, Caparó Muñiz y Eustaquio Aweranqa (Lara no anota el apellido paterno de este último poeta: Rodríguez).

**APORTE DE JULIO NORIEGA**

41 poetas quechuas. Su más lejano antecedente es Inocencio Mamani "Alcón Kollavino", que en 1928 publica el poema "Teofanoj qutimunka".

**APORTE NUESTRO**

Agregamos 13 poetas quechuas.

El siguiente corpus está básicamente hecho con el trabajo de Noriega y el nuestro. Para diferenciar nuestros agregados les hemos adjuntado un asterisco (*).

## CORPUS DE LA POESÍA QUECHUA ESCRITA DEL PERÚ

-1928: **Inocencio Mamani.** Puno, 1904. Poeta y dramaturgo. Escribió con el seudónimo «Alcón Kollavino». Publicó poemas dispersos en el *Boletín Titikaka*. En 1927 escribe su obra teatral *Tucuypaq munasqhan*. Es posible que su poema «Teofanoj qutimunka» (*Boletín Titikaka*. Puno, nº 19, enero 1928; pág. 2), sea el primer poema quechua escrito de la república.

-1929: **Eustaquio Rodríguez Aweranqa.** Puno, 1890-1968. Publicó poemas en el *Boletín Titikaka* de Puno (nº XXXI, 1929, T. II, pág. 2; y el nº XXXIV, 1930, T. III, pág. 4).

-1934 (?): **Cirilo del Castillo Gutiérrez.** Cusco, 1848 . Escribió con el seudónimo «Audaz Castillo». En 1934 publicó el poemario *Ecos de sangre y dolor*.

-1939: **Moisés Cavero Caso.** Ayacucho, 1885. Como dramaturgo tiene «Jjsanpi sapan urpicuna» y «Caipi huaita y huacpi quichca». Ha publicado poemas sueltos en revistas como *Huamanga* de Ayacucho (año V, nº 19, marzo 1939, pág. 39; y año IX, nº 54, agosto 1943, pág. 81), *Wamán Puma* del Cusco (año II, Vol. II, nºs 5-9, feb.-jun., 1942, pág. 31), y en el libro *Aporte a la castellanización indígena* (Ayacucho, 1962).

-1940: **Andrés Alencastre Gutiérrez.** Nació en Parcco, provincia de Canas (Cusco), el 18 de abril de 1909. Fue catedrático (Universidad Nacional Antonio Abad de Cusco), y reconocido quechuólogo. Empezó escribiendo canciones, y después obras de teatro y poemarios. Como dramaturgo publicó en 1955 *Dramas y comedias del Ande*; como poeta quechua, bajo el seudónimo de "Kilku Waraka", publicó tres poemarios: *Taki parwa* (1955), *Taki ruru* (1964) y *Yawar para* (s/f). Mereció el primer premio en el Concurso Internacional de Literatura Quechua, otorgado por la Sociedad de Escritores y Artistas de Cochabamba (Bolivia) en 1951; Diploma de Honor de «Ñucho» de oro por obtener el primer puesto en Canto al Tawantinsuyu Hatun Aklla, del Cusco, en 1959; y Diploma de Honor de la Academia de Quechua del Cusco, en 1962, por su poema «Pachakutec». Al igual que su padre (Canas, 1921), murió a manos de campesinos en 1984 debido a una disputa de tierras.

-1941: **Teodoro Meneses.** Huanta-Ayacucho, 1915-1988. Escribió con el seudónimo «Pumajasa» y «Chantay achalmi». Lingüista y profesor universitario en la UNMSM. Su poema «Pacha manchariptin» fue escrito en 1941.

-1942: **J. de la Cruz Salas.** Canas-Cusco, 1915. Escribió con el seudónimo «Túpak Amaro». Escribió la obra *Mi kuraka - Túpak Amaro*. En 1942 ganó los Juegos Florales del Cusco.

-1944 (?): **Aurelio Martínez Escobar.** Puno, 1890-1976. Tiene obra inédita. Lo poco que publicó está disperso en revistas. El poema «Wajjakuy», publicado en *Wamán Puma* del Cusco (año IV, vol. III, 1944, págs 17-18), hace mención de haber sido tomado del poemario *Hatun huallpa*, lo que hace suponer que fue publicado en 1944 o antes.

-1947 (?): **Jacinto Ccallo Quispe.** Canas-Cusco, 1923. Habría publicado el libro *Gritos de sangre y quejas del alma*. Se supone que Ccallo lo escribió antes de 1947.

-1953: **José Salvador Cavero.** Ayacucho, 1915. Publicó obras teatrales, sermones y poemas bilingües. *Por el campo literario* (Ayacucho, 1953) incluye 4 poemas quehuas; *El arpa de oro* (Ayacucho, 1967) incluye 13 poemas quechuas; *Ayacucho: un continente y un destino* (Ayacucho, 1974) incluye un poema quechua.

-1956 (?): **Róger Farfán.** Nos faltan sus datos biográficos. Tenemos de él tres poemas que fueron publicados en la revista *Inka rimay* (Cusco, año I, nº 1, 1963), con notas de pie aclarando que éstos fueron recitados en Radio Nacional del Perú: «Maqta taki» el 14-10-55, «Kacharpariy» el 11-11-56, y «Munay» el 21-10-56. Es posible que hayan sido escritos antes de 1956.

-1958 (?): **Carlos Dante Nava.** Callao, 1898-1958. Un poema suyo fue publicado póstumamente en la revista *Inka rimay* nº 1 (Cusco, 1985, págs. 96-97). El poema tuvo que haber sido escrito antes de 1958.

-1961: **César Guardia Mayorga.** Ayacucho, 1906-1983. Escribió con el seudónimo «Kusi Páukar». Fue profesor universitario. Escribió *Gramática quechua* (1973), *Diccionario quechua-español* (1970), y tres poemarios bilingües. Sus primeros poemas los publicó en la *Revista de cultura* nº 2 (Cochabamba,

1956). El poemario *Runa simi jarawi* (Lima, 1975; la 1ra. edic. data de 1961) reúne tres poemarios: *Sonqup harawiinin/Cantor del corazón*, *Umapa jamutaynin/El pensar de la mente* y *Runap kitipakuynin/La protesta de la gente*.

-1962: **José María Arguedas.** Andahuaylas, 1911- Lima, 1969. Publicó poemas sueltos en diferentes publicaciones. El primero «A nuestro Padre creador Túpac Amaru» fue publicado en 1962, y el último en 1966. El poemario *Katatay* (1984) reúne todos sus poemas.

-1963: **Faustino Espinoza Navarro.** Sin datos biográficos. Es fundador de la Academia Peruana de la Lengua Quehua del Cusco. Publicó dos poemarios: *Qosqo* (1963) y *Machu Picchu* (s/f).

-1963: **Rafael Pezo Mercado.** Sin datos biográficos. Tiene poemas sueltos en la revista cusqueña *Tupac Amaru* n° 7 (1963, 63), y n° 12 (1964, 51).

1963 (?): **José Tarquino Guevara.** Sin datos biográficos. Los poemas que publicó en la revista cusqueña *Inka rimay* n° 1 (año 1, 1963), mencionan como su fuente al poemario *Mitología inkana*, lo cual hace suponer que el poemario fue publicado en 1963 o antes.

-1965: **Amaru Willka Apaza.** Sin datos biográficos. Su poema «Puno llajjta kawsachun» fue publicado en el periódico *Los Andes de Puno* (2-10-65).

-1967: **Salvador Palomino.** Sin datos biográficos. Su poema «Waqay wiqayllu» fue publicado en la revista limeña *Haravec* n° 4 (dic. de 1967), en 3 versiones (quehua-español-inglés).

-1967: **Luis Aurelio Zárate.** Sin datos biográficos En su poemario *Los hércules vencidos del Imperio Inca* (Cusco, 1967), incluye un sólo poema quechua: «Huañuy causay sihuar qquente / Las agonías del picaflor».

-1968: **Qorilazo (seud.).** Sin datos biográficos. Ganador del primer lugar en el concurso convocado por el INC-Cusco en 1985. El poema ganador fue escrito en 1968, y publicado en la antología de Noriega.

-1968: **José M. Félix Pinares.** Sin datos biográficos. Publicó el poemario trilingüe *Rumi harawikuna / Poemas de piedra / Poems of stone* (Cusco, 1968).

-1970: **Juan Antonio Manya.** Cusco, 1926. Es párroco. Presidente de la Academia Peruana de la Lengua Quechua del Cusco. Tiene poemas sueltos en *Allpanchis* n° 2 (Cusco, IPA, 1970, en contratapa), y en la antología de Noriega.

-1971: **William Hurtado de Mendoza.** Nació en Cusco. Licenciado en Lengua y Literatura y posgrado en Lingüística Hispánica. Es profesor de la Universidad Nacional Agraria "La Molina". En 1971 publica su primer poemario quechua, *Yanapaq Haylli*; antes ya había publicado dos poemarios en español (*Ecos de mi pueblo* de 1967, y *Poesías prohibidas* de 1968). Después de *Yanapaq Haylli* siguió publicando textos en quechua: *Yachanaykipaq Taki* (1977), *Wiraqocha* (narrativa quechua, 1980), *Mateo llaqta* (sólo versión española, 1987) y *Poesía quechua. Selección para niños** (1990).

-1971: **Lily Flores Palomino.** Apurímac, 1937. Escribe con el seudónimo «Kancharina». Ella es profesora universitaria y compositora. Mereció el primer premio de poesía «Juegos florales Casa del Maestro 1986»; el Premio Nacional «Urpicha de Plata» del Primer Festival de Autores y Compositores Andinos en 1987; el Premio «Cantuta de Oro» (1987); Premio de Poesía y Declamación «Casa del Maestro» (1987). Ha publicado *Troj de poemas qeshwa castellano* (1971), *Phawaq titi/Proyectil* (1985) y *Waqalliq takin/Tañido de campanas* (1989).

-1972: **Eduardo Ninamango.** Huancayo-Junín, 1947. Licenciado en Literatura y maestría en lingüística. Es profesor universitario. Tiene poemas sueltos en la revista *Haraui* n° 33-34 (Lima, set.-dic. 1972, págs. 7 y 8), n° 40 (julio de 1974, págs. 1-2, 7-8); en *Wanka* n° 1 (Huancayo, UNCP, 1983); en *Santiago* n° 1-2 (Lima, Grupo Kachkaniraqmi, 1987, págs. 31-32). Publicó el poemario *Pukutay* en 1982.

-1973: **Ricardo R. T.** Sin datos biográficos. Publicó el poemario *Quechua kawenintsi* (Ayacucho, Seminario de Escritores Centro Andino Quiscapata, 1973). Está escrito en quechua de Huaylas (Ancash).

-1974: **Reynaldo Martínez Parra.** Sólo tenemos el dato del lugar de nacimiento: distrito de Chaviña, prov. de Lucanas (Ayacucho). Abogado y periodista

egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado relatos y poemas en *Haraui* n° 40 (Lima, año XX, julio de 1974), y el poemario *Chirapa** (USA, s/e, 1992).

-1974: **Porfirio Meneses Lazón**. Huanta-Ayacucho, 1915. Profesor universitario. En 1947 ganó el premio de los Juegos Florales de San Marcos; en 1965 obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Cultura «Ricardo Palma» por sus obras en español. Con Teodoro Meneses y V. Rondinel publicaron *Huanta en la cultura nacional. Antología de la poesía quechua* (1974). En 1988 publicó su poemario bilingüe *Suyaypa llaqtan/El país de la esperanza.*

-1974: **Juan Ruiz Ruiz.** Nació en Huanta-Ayacucho. Poemas suyos fueron publicados en *Huanta en la cultura nacional* (1974).

-1979: **Abel Ayaypoma Zerpa*.** Nacido en Huancavelica. Publicó un poema quechua monolingüe en la revista *Llaqtanchik* n° 3 (Huancavelica, año I, 1983).

-1980: **Francisco Ponce de León.** Nació en Antabamba, Apurímac; ignoramos la fecha. Publicó poemas en la revista *Inti Raymi* n° 1 (Lima, feb. de 1980).

-1981: **José Tamayo Herrera.** Cusco, 1936. Es profesor universitario. Ha publicado *Historia del indigenismo cusqueño* y la *Historia social del indigenismo puneño*. La segunda parte de su poemario *Las voces de la ausencia / Torabambaq chana harawin* (Lima, 1981), contiene poemas bilingües.

-1981: **Delia Blanco Villafuerte.** Nació en Cusco. Es quechuóloga. Su poemario *Nunaypa rurun/Frutos del alma* (1993)*, recoge todos los poemas que salieron en la antología de Noriega.

-1984 (?): **Isidro Condori.** Sin datos biográficos. La *Poesía peruana. Antología general. Poesía aborigen y tradicional popular*; (T.I), selección hecha por Alejandro Romualdo y publicado en 1984 por Edubanco, reproduce algunos poemas extraídos del poemario *Yana wayra*. Se supone que este poemario fue publicado antes de 1984.

-1985: **El Morochuco (seud.).** Sin datos biográficos. Ganó el segundo lugar en el Concurso de Poesía Quechua organizado por el INC-Cusco, en 1985. La antología de Noriega recoge esta poesía.

-1985: **José Aragón Aedo.** Sin datos biográficos. Director de la Academia Peruana de la Lengua Quechua del Cusco. Publicó un poema en la revista *Inka rimay* n° 1 (Cusco, 1985).

-1985: **Dora Caballero Hurtado.** Pomacanchi-Cusco, 1930. Por dos años consecutivos, 1985 y 1986, obtuvo el segundo premio en el Concurso de Poesía Quechua, convocado por la Academia Peruana de la Lengua Quechua del Cusco. La antología de Noriega publica esta poesía.

-1985: **María del Castillo.** Sin datos biográficos. Miembro de la Academia de la Lengua Quechua del Cusco. Un poema suyo fue publicado en la revista *Inka rimay* n° 1 (Cusco, 1985).

-1986: **Frine Montesinos M.** Nació en Cusco. Estudió Literatura en San Marcos. Algunos de sus poemas inéditos fueron publicados en la antología de Noriega.

-1986: **Rubén Escobar Sánchez*.** Nació en Huancavelica. Es profesor de Normal. Ha publicado varios poemarios en español. Conocemos de él solamente un poema quechua monolingüe publicado en el tríptico *Día de la madre* (tríptico, Huancavelica, C. N. V. A., 1986).

-1987: **Isaac Huamán Manrique.** Huancavelica, 1959. Estudió Literatura en San Marcos. Publicó poesía quechua en *Voces* n° 7 (Lima, Grano de Arena, 1987) y *Yawar mayu/Tormenta de fuego** (Lima, Edit. Pachakuti, 1993).

-1987: **Abilio Soto*.** Es profesor en la Escuela de Folclore "José María Arguedas". Es músico e imaginero. Publicó el poema quechua monolingüe «Mana kurapaq» en la revista *FADA Informa* n° 3 (Ayacucho, 1987).

-1987: **Anónimo*.** El poema monolingüe quechua «Pipichapa takiynin» fue publicado en *El diario* (Lima, 7-04-87, pág. 8).

-1988: **Hugo Peña Valenzuela*.** Sin datos biográficos. Su libro *Phallchas, turpas y waqaynis* (Lima, Grafital, 1988), contiene dos poemas quechuas: «Para mi hija Kukuli» y «H'aqa cárcel».

-1989: **Vilma Gil de Pareja*.** Sin datos biográficos. Su poema «Hoq pachapim tiyayta munani» fue publicado en el *Dominical de Expreso* (Lima, 13-08-89, pág. 12).

-**1989: Dida Aguirre.** Pampas-Huancavelica, 1953. Estudió Trabajo Social; es profesora universitaria. Publicó el poemario *Arcilla* (Lima, Lluvia Edit., 1989) y *El canto de los pobres** (Lima, Grano de Arena, 1991).

-**1990: Juan Rojas de la Cruz*.** Huancavelica, 1964. Entre 1986 y 1994 publicó ocho textos. En 1990 inluye el poema «Yawar mayuñan» en su *Lágrimas del corazón*; en 1992 publica *Habla Willka Wamani* ; en 1993 publica el pequeño ensayo *Wamani atuqta maqan*; en 1994 publica *Kausay rayku*, en el que incluye dos poemas quechuas monolingües.

-**1992: Baltazar Azpur Palomino*.** Sin datos biográficos. Publicó el poemario bilingüe *Canto a la naturaleza* (Lima, s/e, 1992).

-**1992: Francisco Quinto Ccente*.** Huancavelica, 1968. Es profesor. Su poemario *Illari wayta* incluye tres poemas quechuas monolingües.

-**1992: Humberto Lizana Carhuapoma*.** Huancavelica, 1968. Es profesor. Ha publicado un poema quechua monolingüe en la revista *Sisari* n° 1 (Huancavelica, 1993); en el poemario *Vicuñita en llanto* (Huancavelica, 1992) incluye cuatro poemas quechuas monolingües.

Además tenemos poemas quechuas sin datos completos (sin lugar, editorial, ni fecha), que no han sido ubicados en el cuadro cronológico:

-**Chchala Wejro* (seud.).** Un poema bilingüe en la plaqueta de la serie «Los ríos profundos» n° 10.

-**Anónimo*.** El poema «Imanallasqan wakllay Huancapi» publicado en *El Diario,* no tiene datos por haber sido una hoja mutilada.

-**Ranulfo Fuentes Rojas*.** La Mar-Ayacucho, 1943. Profesor y notable compositor ayacuchano. Contamos con tres poemas inéditos sin fecha.

Podría considerarse este cuadro cronológico como el corpus más completo de la poesía quechua escrita del Perú. Sabemos que este es perfectible en la medida en que se vaya rescatando a perdidos poetas quechuas y conociendo a los nuevos.

A manera de cuadro estadístico vamos a presentar a los poetas peruanos del siglo XX por décadas:

| | |
|---|---|
| Década del 20: | 2 |
| Década del 30: | 2 |
| Década del 40: | 5 |
| Década del 50: | 3 |
| Década del 60: | 10 |
| Década del 70: | 9 |
| Década del 80: | 16 |
| Primer lustro del 90: | 4 |
| Sin fecha : | 3 |
| **TOTAL** | **54** |

Debido a la falta de datos biográficos (lugar y fecha de nacimiento) de muchos poetas, optamos por un ordenamiento cronológico de acuerdo a la fecha en que fue escrito o publicado un poema, o publicado un poemario. Hubiera sido ideal tener las fechas en que fueron escritos los poemas, pero lamentablemente no todos son fechados. Un ordenamiento alfabético no nos permitiría ver el proceso de la historia de la poesía quechua escrita. Tampoco ayuda un ordenamiento por fecha de nacimiento, pues en la tradición el intertexto juega un papel de importancia.

Por falta de datos no ha sido posible incluir a Tirado y Caparó Muñiz, poetas mencionados por Lara; en todo caso quedan como poetas de las primeras décadas del siglo XX. Sucede lo mismo con Chchala Wejro, el anónimo y Ranulfo Fuentes, aunque parecen que los dos primeros son del 80, y el tercero del 90.

Como se puede apreciar en el cuadro, la cantidad de poetas quechuas no es del todo desalentador. Se aprecia una progresiva cantidad de poetas quechuas; de 2 en cada década del 20 y 30; a esta fecha se nota un ascenso favorable, sobre todo en la década del 80, en la que se cuenta con 16 nuevos poetas quechuas. En lo que se refiere a los primeros cinco años del 90, recién se tienen cuatro poetas quechuas.

No sabemos como irá a presentarse a fines de los 90, pero tal como nos lo presenta el cuadro, no parece haber condiciones favorables para un crecimiento sostenido.

Es prematuro dar un juicio final de la década del 90 y del siglo XX, pero ya se puede hablar de una tradición escritural quechua respetable, tradición que de alguna manera ayuda en el intertexto de los nuevos poetas quechuas. El intertexto, sin embargo, no sólo viene de la tradición escrita quechua, sino también de la tradición oral y de la tradición occidental.

Es muy importante tener en cuenta que la poesía quechua escrita es un fenómeno enteramente diglósico, pues los poetas quechuas indistintamente circulan dentro de dos lenguas y culturas.

La poesía quechua de este siglo, contrariamente a un aparente proceso de desarticulación y extinción del mundo quechua, ha mostrado mayor independencia y productividad literaria quechua respecto de los siglos que anteceden a ésta, es decir, a toda la época colonial (1532-1821), y gran parte de la república (1821-1928). 114 años después de iniciada la república, en 1928, Inocencio Mamani -el «Alcón Kollavino»-, rompe con la ausencia escritural de la poesía quechua.

En las primeras décadas de este siglo, algunas revistas (*Amauta, Boletín Titikaka, Wamán Puma,* etc.), sirvieron de difusores de la poesía quechua escrita. Esto no hacía sino crear un ambiente intertextual favorable, pues seguramente sirvió para estimular la creación poética escrita quechua. Antologías como *Canas y sus relámpagos* de 1947, también sirvieron para recoger e influir favorablemente en la creación poética quechua.

El «Illimani» de Kilku Waraka (1955, XXIV), poema ganador del primer premio en el Concurso de Literatura Quechua, organizado por la Sociedad de Artistas y Escritores de Bolivia, en 1951, debió servir de aliciente para muchos, sobre todo para los cusqueños.

¿Cuándo se funda una tradición poética quechua escrita? Hay consenso en afirmar que es 1955, año en que se publica *Taki Parwa* de Kilku Waraka. "*Taki parwa* en cierto modo funda una literatura", dice Bendezú (1986, 65), y no es para menos -agrega-, pues "la poesía de Kilku Waraka es un logro del frustrado indigenismo". Luis Nieto (1956, 155), afirma que "*Taki Parwa* es extraordinario y de alto grado de belleza"; como él, los cusqueños reconocen en Kilku Waraka al

maestro por excelencia. Incluso Arguedas (1987, 65-66), reconoce en él al más grande cultor de la poesía quechua.

Andrés Alencastre Gutiérrez, el profesor universitario y quechuólogo, proyectó su vocación purista del quechua desde el poeta Kilku Waraka.

José María Arguedas es, como Kilku Waraka, otro gran poeta quechua fundador. La poesía arguediana ha sido opacada por su narrativa y ensayística extraordinaria. Los estudios sobre su poesía son casos de excepción (Cornejo Polar, 1976; Huamán Villavicencio, 1988), que circulan generalmente entre especialistas de literatura andina. Con sólo siete poemas quechuas publicados en coyunturas especiales dio cuenta de una poética generadora de seguidores.

Si Kilku Waraka tuvo cierta difusión y aceptación en la zona sur andina, Arguedas -por la dificultad de acceder a los libros de Kilku Waraka-, tuvo más acceso en la zona centro andina. Mientras que el primero, por el fuerte sentimiento regionalista de los cusqueños, fortalecía el «cusquismo incaísta» y el quechua Cuzco-Kollao, Arguedas, sin pretenciones regionalistas ni revanchistas, fundaba y enriquecía una tradición más cercana al quechua Chanka (Ayacucho, Huancavelica y Apurímac occidental).

Los cusqueños, con Kilku Waraka a la cabeza, y los Chankas con José María Arguedas, han creado una tradición de poesía quechua escrita con maestros, seguidores, disidentes, reformadores y hasta aniquiladores.

José Tamayo Herrera, historiador y poeta cusqueño, reconoce su condición de seguidor de Kilku Waraka y oponente de Arguedas: «Solamente reconozco que Kilku Waraka, el mejor poeta en quechua del Perú (mejor que Arguedas), ha influido algo en mí, con el ejemplo de la forma octosilábica para la poesía en runa simi.» (Noriega 1993: 518). Su «cusquismo» o regionalismo exacerbado -como el de muchos poetas cusqueños- repercute también en su escritura quechua, pues manifiesta que usa «en lo posible las grafías del Diccionario Quechua Cuzco-Collao de Antonio Cusihuamán G.» (Ibíd.).

Los cusqueños son reacios a aceptar la escritura quechua oficial de 1975. Sin duda, esto se debe a su sentimiento regionalista y conservador de su quechua. Su purismo quechua, por el cual se afirma que los poetas cusqueños «han sido los mejores y más asiduos del purismo quechua» (Noriega [1990]: 439-440), no va más

allá del conservantismo quechua. Pero esto no es privativo a ellos, pues en mayor o menor medida los poetas quechuas han tratado de «rebuscar» su registro lingüístico quechua para presentar una poesía sin contaminación del español. En los poetas quechuas siempre hay una intención de autosostenimiento lingüístico.

El cusqueño William Hurtado de Mendoza, uno de los más prolíficos poetas quechuas cusqueños, considerado erróneamente seguidor de Kilku, asume una postura implícitamente disidente a Kilku Waraka. En el Prólogo de su *Yanapaq Haylli* (1971, 8) manifiesta ante la incomprensión de algunos críticos cusqueños:

> [...] existen en «Yanapaq Jailli», desinencias, giros tropológicos i semánticos que el quechua conservador no los admite. Estos aspectos semánticos han conducido a interpretaciones erradas de nuestra poesía; i en el caso de Andrés Alencastre (Killku Waraka), a tipificaciones de poesía abastracta e incomprensible.

El único caso de apertura intertextual de los poetas cusqueños viene de Hurtado de Mendoza. Ello se debe obviamente a su profesión de profesor de literatura y lingüística, y también a su alejamiento del sustento del «cusquismo» e «incaísmo»: Cusco.

Respecto a los poetas de la zona Chanka, podemos afirmar que estos han sido menos problemáticos en cuanto a aceptar o rechazar la maestría de cualquier poeta mayor. En muchos de estos poetas ha habido una escritura especial y hasta personal, pues su intertexto ha estado más cerca de los cantos y del habla popular quechuas. Muchos desconocen la poesía quechua escrita, incluso la poesía de Arguedas; Kilku Waraka es prácticamente un desconocido.

Quienes sí han rescatado a Arguedas fueron Eduardo Ninamango, Dida Aguirre e Isaac Huamán (M. Lienhard 1992: 233). Se trata, en todo caso, como dice Martin Lienhard, de poetas arguedianos.

La división de los poetas quechuas en dos vertientes, la del purismo cusqueño y los arguedianos, parece no funcionar cuando se trata de contrastar estética y compromiso. No hay en Kilku Waraka -sobre todo en *Yawar Para*-, ni en Arguedas, una poética totalmente alejada de los problemas históricos, sociales y étnicos. Ambos sienten al quechua como un vehículo de resistencia y reivindicación social, étnica e

histórica. El calificativo de "poesía purista" no retrata con justicia el compromiso social ni estético de la poesía fundacional de Kilku Waraka. En *Yawar Para* (s/f, II),Kilku Waraka, reivindica la condición social:

> El Ausangati y el Salqantay son mis antenas receptivas. Yo escucho en sus cimas, la queja de los hombres que sufren y que piden, pero esta petición justa y tenaz, recibe en respuesta, solamente, lluvia de sangre y ríos de lágrimas. Esta cruenta realidad canta YAWAR PARA [lluvia de sangre], en treno rotundo y viril, a fin de ser escuchado por todos los hombres llamados a forjar la anunciada justicia social [...].

| **Kawsaynincis** | *[Nuestra vida* |
|---|---|
| LLAKITUTAPI MOSQOYMI | *NUESTRA VIDA EN EL MUNDO* |
| PACAPI KAWSAYNINCISPA | *ES EL SUEÑO DE LAS NOCHES PALIDAS]* |
| | |
| Yawar para llaki phuyu | *«Lluvia de sangre nube de pena* |
| llapa runa ñak'ariciq | *tortura de la humanidad* |
| caymi kanki sasa kawsay | *esa eres vida difícil* |
| wiñaypas mana p'ucukaq. | *en todos los días sin fin.* |
| | |
| Llapa c'iqmi kanakucun, | *Quemadas sean las tretas* |
| musuq kawsay paqaricun, | *que la vida tenga un nuevo amanecer* |
| k'apak canincasqa kawsay | *y esa vida sea justa y ordenada* |
| llapa runaq allinninpaq. | *para bien de la humanidad. (Ibid., 3)* |

# VI
# PROPUESTA CLASIFICATORIA DE LA POESÍA QUECHUA ESCRITA DEL PERÚ

Los criterios clasificatorios de la poesía quechua escrita, sugeridos por algunos investigadores nos estimularon a proponer una nueva propuesta. Este parte del trabajo es sobre todo un esbozo de propuesta, por lo tanto no tiene carácter definitivo o acabado.

Para ello, como cuestión previa, evaluaremos los criterios sugeridos por otros estudiosos.

Eduardo Ninamango, licenciado en Literatura y reconocido poeta quechua, en su tesis *Katatay y la poética quechua de Arguedas* (UNMSM, 1982), hace afirmaciones clasificatorias: *Katatay* «es la aspiración de la ansiada búsqueda de identidad cultural, sutilmente hilvanado con las muestras de canciones folclóricas, a través de un lenguaje altamente artístico» (pág. 83), que «prueba la vigencia de *una poesía folclórica quechua*» (conclusiones). Sin embargo, Ninamango eleva el nivel folclórico, al parecer para evitar toda suerte de «antimodernidad» e «incultura», y afirma que *Katatay* es parte de la «poesía quechua culta contemporánea» (Ibíd.). Arguedas termina siendo -según esta tesis-, víctima de la ideología mesiánica, por-

que es movido por la ideología panteista y animista. Ninamango sugiere indirectamente la existencia de una poesía quechua folclórica culta y otra, deducible, la poesía quechua folclórica no-culta.

Juan Alberto Osorio, en su interesante artículo periodístico «A propósito de la poesía quechua» (1985, 8), afirma que existen dos tendencias de la poesía quechua de acuerdo al uso de la lengua: los que usan formas lingüísticas quechuas en desuso y los que usan el alfabeto oficial de 1975. Opina que los primeros se han convertido en inaccesibles, que tienen «afán erudito y una mal entendida y utópica pureza de la lengua»; los últimos son proclives al facilismo y falta de calidad. Según Osorio, kilku Waraka, Hurtado de Mendoza y Salvador Cavero pertenecen al primer grupo; Eduardo Ninamango, Abilio Soto y Ranulfo Fuentes, al segundo. La clasificación de Osorio, en otros términos, sugiere una poesía quechua conservadora y tradicional y otra no-conservadora ni tradicional.

Martin Lienhard, un lúcido investigador americanista suizo, en su libro *La voz y su huella* (1992, 233), opina que «Arguedas demostró ampliamente la posibilidad de una poesía quechua moderna [...] los pocos «discípulos» casi heroicos que se conocen [Eduardo Ninamango, Isaac Huamán y Dida Aguirre] demuestran, sin embargo que Arguedas no habrá sido, en este campo, un destello único aunque hermoso, sino un pionero». Lienhard asume que esta poética, comprometida con la historia, se inserta en el "Pachakutiy Taki" (canto de la transformación o de cambio histórico), poética inmersa en el mesianismo, utopismo o profetismo andino. En este sentido Arguedas y sus seguidores se ubicarían en la tradición poética del "Pachakutiy Taki". De otro lado, Lienhard habla de poetas mistis como Kilku Waraka o Meneses; estos, sin embargo, difieren porque el primero representa a la escritura aristocrática, y el segundo más cercano a la literatura oral. En resumen, Lienhard estaría planteando tres vertientes poéticas: la poesía quechua moderna encabezada por Arguedas, la aristocrática de Kilku Waraka y la oral de Meneses.

Por su parte Julio Noriega, un estudioso de la literatura quechua, nos sugiere cinco tendencias. Primero, el purismo quechua, liderado por Alencastre y sus seguidores (los cusqueños), es una poesía tradicionalista, señorial y antimoderna (1990, 439). Segundo, Arguedas y sus seguidores representan al «mestizaje lingüístico» (Ibíd., 440). Tercero, los poetas de la utopía andina, tradición teóricamente nacida

con Garcilaso e «indios ladinos» como Huamán Poma y Santa Cruz Pachacuti, son duramente cuestionados porque son «de diversa extracción social provinciana, pero en general profesionales educados en español y raras veces autodidactas. [son aquellos] versificadores de utopías [que] nada pudo detenerlos. A fuerza de adaptaciones lo lograron todo» (1993a, 295). Cuarto, los poetas de la utopía andina convertida en resistencia y subversión (1993b, 37), son aquellos que han transformado su discurso de reconquista en subversiva, aquellos «que desde el fondo de la resistencia indígena y fiel a la utopía andina amenaza transformar el mundo». Finalmente se refiere a la poesía quechua manipuladora y alienante, se trata -dice-, de escritos por lingüistas, educadores y religiosos con fines de control ideológico. La propuesta puede ser resumida así: el purismo quechua de Alencastre y sus seguidores, el mestizaje lingüístico de Arguedas y sus seguidores, la poesía quechua de la utopía andina «ladina», la poesía quechua andina subversiva, y la poesía quechua alienante.

Las cuatro propuestas vertidas de manera breve son ya un buen inicio para el debate aclarador, por lo menos bajo nuestro punto de vista. Seguidamente vamos a dar algunas observaciones a cada una de estas propuestas:

El concepto de poesía "folclórica culta" de Ninamango arrastra sin quererlo una concepción que polariza lo folclórico de lo no-folclórico, y lo culto de lo no-culto. Al calificar de folclórico a los discursos poéticos quechuas orales o escritos, situa al lado opuesto a la poesía oficial -la escrita en español-. Al calificar a Arguedas como representante de la "poesía folclórica culta", crea una frontera entre culto e inculto o no-culto; su esquema parece sugerir que los discursos poéticos quechuas -acaso lo oral- son opuestos a lo culto. Si es así, al recaer sobre la tradición oral, el adjetivo no-culto la estaría calificando negativamente.

Osorio, más cuidadoso en su conceptualización, tropieza con el escollo lingüístico puro / impuro (conservadora / no-conservadora). Este criterio nos llevaría solamente a considerar la contaminación y no contaminación lingüística, lo cual no implica la fusión ideológica. Sin duda es muy saludable rescatar la lengua, como lo hacen los puristas para la conservación de esta, sin embargo ya no es posible porque el contacto de Occidente con los Andes ha creado toda una gama de expresiones sociales, lingüísticas, ideológicas, etc. En este contexto, el purismo, expresión radical de la resistencia cultural quechua, no pasa de ser un ideal utópico. Es

más, muchas canciones campesinas castellanas dejan entrever su gran arrastre ideológico de la concepción quechua o andina; aunque dichas en español, estas canciones evidencian su espíritu quechua.

Veamos un ejemplo (Biblioteca campesina, 1991):

CANTO AL PONCHO

Diosito se hizo soñando
soñando se despertó
despierto vengo soñando
cantando como cantó.

Soy del sol, soy de la luna
soy de la chacra, del cerro
tengo una pirka, una choza
mi calerito y mi perro.

Suda que suda trabajo
mi tierrita peleada
mi tierrita pachamama
mi tierra linda y sagrada.

Duro me dieron los malos
vengo del fondo del fuego
si más me dan más me arrecio
no me acobardo ni ruego.

Soy comunero señores
señores soy comunero
si se trata de mi hermano
con mi hermano voy primero.

Qué linda se ve la huaylla
qué lindas las alpaquitas
los mitayos y los puquios
las wishas y las vaquitas.

Bailo mi huayno, mi cashua
toco mi antara y mi caja
soy un hombre que pelea
soy un hombre que trabaja.

Mi warmi carga su rueca
hila su lana mi warmi
tiñe con barro, con plantas
teje en su callua mi warmi.

Con mi coca y mi machete
yo no le temo a la muerte
me siento fuerte solito
y en la comunidad más fuerte.

Y si pa llegar aquí
me costó tanto trabajo
¡¿Quién me va a pisar el poncho?!
¡¿Quién podría, quién carajo?!

Lienhard y Noriega son muy cuidadosos en sus opiniones. Rescatamos de Martin Lienhard sus escritos sobre el "Pachakutiy Taki". De Julio Noriega rescatamos la parte de la poesía quechua alienante; en cambio no estamos de acuerdo con la parte referida al purismo / mestizaje por las mismas razones expuestas al caso de Osorio ver (ver pág. 64).

## NUESTRA PROPUESTA CLASIFICATORIA

La apropiación de la escritura no significó en si la enajenación de los quechuas. La escuela, desde la cual se adquirió -y adquiere- la escritura ha tenido un rol más que transculturador, aculturador. El mestizaje, doloroso y difuso concepto, fue y es un lugar de constante debate, pues el mestizaje no es necesariamente un efecto biológico, es ante todo y sobre todo un proceso cultural.

Si bien los indígenas producían discursos (takis) que expresaban sobre todo su contexto social agrícola y comunitario, los mestizos, en parte alejados del mundo rural indígena, ya no hablaban exclusivamente del contexto rural ni comunitario. Fueron estos últimos los que por norma daban una nota personal a sus discursos poéticos (cantos).

La poesía escrita implica un sujeto productor de un discurso diferente al oral. El sujeto productor y reproductor de la escritura no sólo ha aprendido a manejar la escritura, sino que desde ella adquirió, en mayor o menor medida, los conocimientos que Occidente ha acumulado en los libros. En cambio el sujeto productor y reproductor de la tradición oral es hijo de una cultura arrinconada y obligada a transmitir sus conocimientos de manera pragmática y vital. El primero acumula saber libresco; el segundo, pragmático.

Así como algunos mestizos e hijos de la nobleza quechua aprendieron a escribir, los colonizadores aprendieron a manejar el quechua. Estos mecanismos estaban encaminados al dominio y control ideológico y administrativo. Sin embargo, esto mismo creó un espacio que reflejaba la realidad histórica: sometimiento y resistencia. Por la parte nativa o indígena y mestiza, de manera pasiva o activa, se dio la resistencia étnica, cultural e histórica. La resistencia no sólo se reflejó militarmente sino también como discursos de resistencia étnica-cultural e histórica.

Nuestra propuesta clasificatoria considera tres puntos:

1. Poesía quechua de la resistencia histórica.
2. Poesía quechua de la resistencia étnica y cultural.
3. Poesía quechua aculturadora.

Pasemos a ver cada uno de ellos:

### 1. Discursos poéticos quechuas de resistencia histórica.

Fueron desde el inicio discursos orales y escritos. Buscaban la reivindicación histórica, no de un mundo utópico sino práctico, que se asoció -y aún se asocia-, con la parte positiva del mundo precolombino. Estos discursos se encuentran comprometidos con el destino histórico del pueblo quechua que reclama justicia e igualdad. Son parte de este discurso Arguedas, el Kilku Waraka de *Yawar Para*, Hurtado de Mendoza, etc.

Veamos un texto (E. Ninamango 1982: 6-7):

| | |
|---|---|
| LLAQTAKUNAMANSI... | *EL DOLOR...* |
| Llaqtakunamansi yawar pukutay qina | *El dolor está llegando a los pueblos* |
| nanay chayachkan. | *como tormenta de sangre. Estoy* |
| machu taitanchikunatas | *gritando a los abuelos* |
| qaparispa qayani | *para que abandonen su morada* |
| wasinchikta saqeychik | *y traigan* |
| ñawpa apunchikunapa yawarninta | *la sangre de los antiguos dioses.* |
| aparimuychik nispa. | *Tiembla el corazón de la tierra,* |
| Pachapa sonqonsi kununumuchkan | *tiembla el hambre que no tiene barriga* |
| chaynas mana wiksayuq machuypas katatan | *porque la vida es dura,* |
| kausay manaña tukuy rumi qina kaptin. | *dura como la sequía que azota a los pueblos* |
| Usiapas chayna kaspas llaqtakunata waqtapayan | *y deja sin una gota de lluvia* |
| paratapas mana yakuyuqta saqespa | *a los animales que mueren en el campo,* |
| uywakunapas chakrakunapas wañuchkan | *a los árboles que agitan sus ramas* |
| sachakunapas qerispa urpi qinas | *y caen al suelo* |
| rapinkunata rapapaspa | *como ave herida,* |
| pampaman | *a las gramíneas* |
| chakraman wichin | *que ya no florecerán,* |
| chay chakrakunas manaña waytarinqachu | *sin que el hombre,* |
| kikin runa allpapi llinkupi | *viejo diseñador de historias,* |
| kikimpa kausaynin ñaupamanta ruaspa | *de arcillas,* |
| wañuchkaq parapa weqenta mana sayanchitinqa. | *pueda detener el fuego de la lluvia.* |

Se trata de un poema marcadamente influenciado por el poema "Katatay" de Arguedas. Por ello, Lienhard afirma acertadamente, como dijimos en un capítulo anterior, que Ninamango es un seguidor de Arguedas. Y ambos son cantores del "Pachakutiy Taki" o cantores de la transformación histórica.

Este poema configura tres tiempos: un pasado con "viejos diseñadores de historia"; un presente de "dolor", "hambre", "sequía", "vida dura", "muerte"; y un futuro que podría cambiar -para bien- si vuelve "la sangre de los antiguos dioses". Se configura desde el yo poético la secuencia cosmológica de la historia, la antihistoria, y otra vez la posible historia. Se está diciendo que vivimos un tiempo de la no-historia o la antihistoria; que el pasado si fue historia y el futuro también puede ser historia. El poema denuncia la situación histórica y social negativa del presente y reclama que el pasado se renueve en el futuro.

No puede negarse el compromiso social e histórico con el destino del pueblo en su conjunto, aunque se incide en retomar un símbolo quechua: "dioses antiguos", que no son otra cosa que las Huacas o Apus andinos.

### 2. Discursos poéticos quechuas de la resistencia étnica y cultural

Son aquellos textos que sin mayor compromiso con la historia, asumen el uso y la defensa implícita o explícita de las manifestaciones culturales del pueblo quechua. Gran parte de ellos recrean la tradición oral quechua, por ello no es raro identificar-los estas «costumbres» con las vivencias y manifestaciones culturales quechuas. Se puede decir que estos textos son versiones escritas de la tradición oral, pues su intertexto es fundamentalmente la oralidad. Son parte de este grupo Inocencio Mamani, Teodoro Meneses, Baltazar Azpur, etc.

El siguiente texto (Noriega, 1993b: 328-329) ilustra esta parte:

| | |
|---|---|
| AWAQKUNA | *TEJEDORAS (...cuadro)* |
| En coro | *En coro* |
| Phuskarikusun k'antirikusun | *Pongámonos a hilar, pongámonos a torcer* |
| ima sumaqta takirikuspa: | *en medio de un hermoso cantar* |
| maq'itukuna p'ashñitakuna | *mozuelos y mozuelas* |
| rikch'ay rikch'aytan awarikusun. | *tejeremos llenos de colos y diversidad.* |
| Sola | *Sola* |
| Mini qaytuymi t'ipikuwan | *Arrancóseme la hebra de la trama* |
| mana osqhaypaq phushqaqtiykichis: | *porque vosotros no hiláis con rapidez* |
| hinatachari qankunawanqa | *así con vosotras* |
| munakuyninchis tukupakunqa. | *han de terminarse nuestros quereres.* |

En coro
Mismiykushaykun sutillaykipi
noqallaykupi yuyanaykipaq:
q'aytukunari man t'ipikuq
munanakuyri mana saqena.

*En coro*
*Envolviendo estamos más que en tu nombre*
*para que nosotros siempre estemos en ti*
*como las hebras, imposibles de arrancar*
*como los amores, imposibles de olvidar.*

Se trata de un texto, que bien podría compararse formalmente con el haylle o canto triunfal que transcribe Huamán Poma de Ayala (ver pág. 21). Como se ve, se trata de un texto dialógico coro-mujer en el acto de hilar. En este texto no hay mayor recuerdo de la historia; se vive el momento de la mejor maner: hilando, cantando, alegrándose y hablando de amor.

### 3. Discursos poéticos quechuas aculturadores o alienantes

Se trata de discursos poéticos (cantos y libros) impuestos por Occidente para garantizar su hegemonía ideológica y política. A los colonizadores, no sólo les basta el sometimiento militar, económico y social; su intención es controlar y someter la conciencia quechua. Entre estos textos están sobre todo los libros de catequización escritos en quechua.

Veamos el siguiente ejemplo (J. Mercier y otros 1981: 15. La traducción es nuestra):

KRUS UNAINCHI
Kay Santa Krus-rayku
tukuy millaykunamanta
kishpichiway, Hatun Dius!
Yayapa, Churipa,
Samaypa shutipi!
(Mat. 28.19)

*[CRUZ UNAINCHI*
*Por esta Santa Cruz*
*líbrame, gran Dios*
*de todas las tentaciones.*
*En el nombre del Padre,*
*del Hijo y del Espíritu!*

DIUSWA ALICHINA
Dius Yaya,
ñucha huchayu kani, nini.
ñukawanta llakiripay.
Kanta piñachiskamanta
ñuka llakirinimi.

*EL PERDÓN DE DIOS*
*Dios Padre, dime*
*acaso soy yo pecador,*
*apiádate de mí.*
*Desde que te hice enojar*
*yo estoy apenado.*

| | |
|---|---|
| Kunamanta | *Desde ahora quiero* |
| alli kanata munani. | *vivir bien* |
| Kanta mana piñachishachu. | *sin hacerte enojar.* |
| Pirdunaway, Dius Yaya. | *Perdóname, Dios Padre.* |
| Ñukawa ama piñarichun | *No te enojes conmigo* |
| ñuka huchaliskata alichipay.[11] | *y perdona mis pecados.]* |

En este caso se trata de oraciones católicas escritas en quechua napu, por lo tanto escrito para ser leída por los quechuas de esa zona. Es pues un texto evangelizador o catequista.

11. Oración escrita en una variedad de quechua hablada por los Napu, pueblo amazónico perteneciente al subgrupo Sunu.

# TERCERA PARTE

# La poesía quechua escrita actual (1990-1995)

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

# VII
# POR QUÉ ESCRIBIR EN QUECHUA

«En el Perú, escribir en quechua es, sin duda, más concretamente revolucionario que escribir en español sobre la revolución» (M. Lienhard 1988: 187). Esto es cierto tanto en el sentido de escribir sobre el Pachakuti andino como por las enormes dificultades que tiene que sortear el poeta quechua.

Escribir en quechua, significa hasta cierto punto crearse una situación de automarginación puesto que esta literatura no puede ser leída por hispanohablantes ni quechuahablantes monolingües. Esta «literatura estrecha y condenada al olvido» (Rowe, Op. cit.: 46), se debe ante todo porque en el Perú y los países donde se habla quechua se vive una conflictiva situación de disglosia. La opresión de la lengua es reflejo de la opresión social y étnica. Las creaciones poéticas quechuas son vistas con cierta distancia, y en todo caso como objetos de estudio de la «ciencia» del folklore. La interlinguística[12] explica muy bien el fenómeno social y étnico del conflicto interlingüístico.

12. La interlingüística es una parte de la sociolingüística. Estudia los fenómenos que genera el contacto de lenguas diferentes. Por ejemplo, el contacto de la lengua española con las lenguas nativas de América generó toda una gama de fenómenos lingüísticos: mezclas, fusiones e interferencias, etc. (J. C. Godenzzi. "Cambios lingüísticos y modernización en los Andes: el caso de Puno". En: H. Urbano 1992: 243-245).

Esta literatura obviamente no puede estar destinada, aunque así lo han previsto sus creadores, a los sectores de quechuahablantes. Para éstos, en términos generales, el «objeto literario» tiene otro canal comunicativo. Los «objetos literarios» quechuas son puestas en situación de performance mediante mecanismos diferentes al que produce la escritura.

Este fenómeno es mucho mayor en los sectores no quechuahablantes, pues las traducciones muchas veces mutilan los niveles simbólicos y culturales del original quechua. Estos textos prácticamente sólo son leídos con cierta profundidad por lectores con ciertas características especiales: los que tienen extracción quechua y saben leer, o algunos que han aprendido el quechua y manejan nociones de antropología andina.

Hasta el momento, los poetas quechuas han sido parte de los sectores más letrados de los quechuas. Pero, para críticos como Noriega, estos poetas son utópicos porque -dice- sus escrituras están «al servicio de la utopía andina. A estos versificadores de utopías nada pudo detenerlos. A fuerza de adaptaciones e invenciones, todo lo lograron.»(ver Noriega 1993a: 294-297). Escribir en español no haría de los poetas quechuas más afines a la realidad socio-cultural; resultaría, sí, un acomodo fácil, pero significaría renunciar a contribuir a la oprimida tradición escritural quechua (R. Bueno 1991: 28). Los mecanismos de resistencia e identidad, manifiesta en la poesía quechua escrita, es una opción con muchos reveces, pero, en fin, un reto que han asumido los poetas quechuas.

¿Por qué se escribe en quechua? Es una buena pregunta para saber qué mecanismos invitan o incitan a una opción poco grata: escribir en quechua. Esto no resultaría nada convincente si no tuviéramos en cuenta los manifiestos de los escritores. Son ellos los que tienen que «decir» el porqué de sus escrituras en quechua.

En primer lugar transcribimos algunos testimonios de escritores quechuas. En todos los casos no se trata de monolingües quechuas, sino de escritores bilingües. Por ello, importa no sólo su elección lingüística quechua, sino sobre todo la razón de esta opción.

Como se podrá apreciar, ellos se sienten sorprendentemente atraídos por el componente afectivo del idioma quechua:

> [...] con el quechua se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia [...] Porque habiéndose producido en mi interior la víctima de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha las decía fuerte y hondo en quechua. (Arguedas 1987: 35-36)

> [...] Supimos desde muy niños que para nuestros padres los sentimientos más profundos se expresaban en quechua. No pertenecíamos al grupo étnico indio pero su lengua era y es el medio más adecuado para expresar nuestros mayores y mejores sentimientos.
> (Rodrigo, Edwin y Luis Montoya, Op. cit.: 4)

> [...] No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis entimientos que la poesía de las canciones kechwas. Los que hablan este idioma sabemos que el quechua supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza.
> El kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano. Los mismos principales, despreciadores del indio, cuando sienten una gran emoción dejan el castellano para hablar en kechwa, y en ese rato se desahogan. El kechwa es un idioma suficientemente rico para la expresión del mundo superior. En circunstancias propicias podrá dar una gran literatura. (Arguedas 1986: 28-29)

> El runasimi era un idioma extraordinariamente dotado [...]. No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda manifestar con un solo verso tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura o de pasión, o de ira, o de desdén. [...] En castellano se pide amor con una forma verbal inmutable: ámame. El estado de ánimo estará en el acento y en el ademán con que se formule la demanda, pues la palabra mantendrá en todo momento su estructura única. En el qechua, es distinto. Munáway es el equivalente del español; pero es demasiado duro, descortés, ineficaz. Hay que suavizarlo, hacerlo más insinuante: munakúway. Si hay que pedir con dulzura: munaríway. Si hay una ternura hondaque mostrar: munarikúway. Si se quiere volcar todo el caudal de ternura que se atesora: munaririkúway. Insistir en el ruego: munarikulláway. La imploración se expresa también: munaririkulláway. Los estados de ánimo contrarios son manifestados también de manera peculiar. (Lara, Op. cit.: 48-49)

Con estos testimonios queremos no hacer una defensa apasionada de la característica afectiva del quechua, sino llamar la atención de los críticos sobre el componente afectivo del quechua. Casi todas las antologías de poesía quechua, en una suerte de salvar la barrera idiomática de los hispanohablantes que no conocen el quechua, sólo han presentado versiones en español[13].

De hecho, por los testimonios vertidos, se puede concluir que el quechua tiene un componente particular: lo emotivo. Componente este, que se presenta no sólo subjetivamente sino sobre todo a nivel lexical (Lara anota muy bien este aspecto). Creo que esto es mucho más comprensible para quienes hablan este idioma.

Arguedas manifiesta la atroz lucha lingüística asi:

> [...] Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía ni para hablar de la ternura que sentíamos por el agua de nuestras acequías, por los árboles de nuestras quebradas, ni menos aún para decir con toda la exigencia del alma nuestros odios y nuestros amores de hombre. Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha las decía fuerte y hondo en quechua [...]. (Arguedas 1987: 56)

> [...] Las dificultades vinieron cuando traté de interpretar la vida del pueblo indígena, porque entonces el castellano me resultaba un instrumento incompleto o insuficiente. Mi problema fundamental ha sido un problema linguístico, que seguramente también es un problema de técnica [...]. Yo había conocido el mundo todo a través del quechua, y cuando lo escribía en castellano me parecía éste un idioma sumamente débil o extraño [...]. (C. Alegría et al., Op. cit.: 171)

Si bien la lucha lingüística en la narrativa de Arguedas había encontrado una solución en el uso de un lenguaje intermedio quechua-español, no era -como manifiesta-, el medio ideal para expresarse. Es ahí donde su poesía quechua tiende a llenar el enorme vacío que arrastraba. Recién en 1962 empieza a escribir poesía quechua. Resulta, sin embargo, curioso que una persona como Arguedas (1984, 54-60), pida disculpas por escribir en quechua: «Sin embargo, quisiera pedir perdón por haberme atrevido a escribir en quechua, no sólo no me arrepiento de ello, sino que ruego a quienes tienen un dominio mayor que el mío sobre este idioma, escriban». Esta especie de «inseguridad» idiomática quechua, parece tener su explicación en el ambiente creado por Kilku Waraka y su orientación conservadora y tradicionalista de la lengua. Un fragmento del prólogo del poema «A nuestro Padre Creador Tupac Amaru» (Ibíd., 54), configura de manera explícita la opción -también- de escribir poesía quechua:

13. Véase antologías: *Poesía quechua* de J. M. Arguedas (1965); *Poesía y prosa quechua* (1968) y *Literatura quechua clásica* (1986) de Francisco Carrillo; *Poesía quechua* de Sebastián Salazar Bondy (1978); y *Literatura quechua* de Edmundo Bendezú ([1978]).

> «[...] debo advertir que el haylli-taki que me atrevo a publicar, fue escrito originalmente en el quechua que domino, que es mi idioma materno: el chanka, y que después lo traduje al castellano. Un impulso ineludible me obligó a escribirlo. A medida que iba desarrollando el tema, mi convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardeciéndome. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza: su odio y su amor, cuando son desencadenados, se precipitan, por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje.[...]. Debemos acrecentar nuestra literatura quechua, especialmente en el lenguaje que habla el pueblo [...] ¡Demostremos que el quechua actual es un idioma en el que se puede escribir tan bella y conmovedoramente como en cualquiera de las lenguas perfeccionadas por siglos de tradición literaria! El quechua también es un idioma milenario.»

Teodoro y Porfirio Meneses, y Víctor Rondinel, autores de *Huanta en la cultura nacional* (Op. cit.: 5-7), manifiestan:

> «[...] por amor a la lengua nativa cuyos melodiosos acentos acompañan todas nuestras horas[...] Para que los estudiosos modernos no caigan en el error de pensar que no existe en nuestra lengua una literatura estimable, o que ella no es posible, ofrecemos aquí una muestra variada y rica de las más diversas formas literarias, populares y de creación individual, suficientes, creemos, a mostrar que el quechua es un idioma tan vigente, moderno y apto como cualquier otro en uso.
>
> [...] Tenemos la certeza de que la pervivencia futura del quechua y la unificación de su escritura se producirá sólo por la existencia y el desarrollo de una literatura, antes que por artificios y siempre provisionales convenciones acerca de tal o cual signo gráfico.»

Kilku Waraka manifiesta en su *Taki Parwa* (Op. cit.: 5):

> «Kayllan ruwasqay:
>
> Runasimiq parwallanta akllarispan, t'ikallanta huñuykuspan, tukuy sunquymanta paqariq llakiyta kusiyta qilqapi curani.
>
> Kusisunqulla qhawaykuycis qhiswa rimaq wawqiykuna; hinallataqyá qhawaykucunku tiqsimuyuntin runakunapas.
>
> KILKU WARAKA.»

> (Solo esto he hecho:
>
> Escogiendo las palabras más germinantes y reuniendo lo más floreciente de la lengua quechua, he escrito lo más iluminante de la tristeza y alegría de mi corazón.
>
> Hermanos quechuahablantes, y también los hombres del mundo, apréciенlo con alegría.
>
> KILKU WARAKA).

Manifiesta en «Explicación necesaria» de su *Taki Parwa* (Ibíd.):

> 1. La razón de haber sido escrito este poemario íntegramente en quechua, es para demostrar que el Runasimi de los Inkas es suficientemente amplio como idioma, para expresar los matices más sutiles del pensamiento y sentimiento humanos.
>
> [...] La lengua que sirvió de vínculo a la gran sociedad del Tawantinsuyu y que sigue sirviendo a las supérstites de ella, necesita ser leída en la nueva escritura, con el espíritu desposeido de prejuicios y con amplitud de criterio: liberado de resistencia.

En su *Taki Ruru* (1964, 5) manifiesta:

> [...] En Taki Parwa ofrecí a los hombres que sienten la emoción quechua, la flor del canto; en Taki Ruru les ofrezco el fruto de la canción. Mi inefable anhelo es que ambos poemarios mantengan viva la llama de la Literatura Inka, preciado don de nuestros mayores que siempre que siempre debe inflamar nuestro espíritu de peruanos.[...]

En su *Yawar Para* (s/f, 5) manifiesta:

> Nuevamente os ofrezco una mazorca lírica, escrita en el sólido y bello Runasimi de los antiguos Hamawt'as. Recibid, hermanos, el mensaje de mi alma lacerada y temblorosa ante los insolubles problemas que la vida presenta en sus aspectos individual, social y ecuménico.
>
> El Ausangati y el salqantay son mis antenas receptivas. Yo escucho en sus cimas, la queja de los hombres que sufren y que piden, pero esta petición justa y tenaz, recibe en respuesta, solamente, lluvia de sangre y ríos de lágrimas. Esta cruenta realidad cuenta YAWAR PARA, en treno rotundo y viril, a fin de ser escuchado por todos los hombres llamados a forjar la anunciada justicia social.

Hasta el momento, el único caso de aceptación del dualismo quechua-español es de Delia Blanco, una cusqueña. En su *Nunaypa rurun* manifiesta lo siguiente:

> [...] Abró mi corazón, con vívida ternura, al amado Qosqo, motriz de mi inspiración; a su azul horizonte, a su incomparable idioma, copioso, multiforma e imitativo de la naturaleza, que briva armoniosa en sus onomatopeyas.
>
> En *Nunaypa runun, Frutos del alma*, me acojo, a nuestras lenguas runasimi y castellano, para evocar y mantener, viva la llama, de nuestras culturas, inka e hispánica.

Por su parte Lily Flores Palomino, cuyo seudónimo es «Kancharina», manifiesta en su *Waqalliq Takin/tañido de campanas* (1989, 9):

> [...] Lanzo al viento este sentir espiritual, para que como su progenitora los lectores se deleiten con él.
>
> Waqalliq takin = Tañido de campanas, es un poemario de fácil comprensión, porque está traducido del queshwa o runa simi,nuestro idioma nativo: Rico, hermoso, sencillo, y dulce con lo que gozarán aún más los compatriotas nacionalistas, que invocan de las excelencias de nuestro bello runa simi [...].

Reynaldo Martínez Parra manifiesta en su poemario *Chirapa* (1992, 5-8):

> [...] Cada uno [se refiere a cada poema] es un momento de mi vida, que mi corazón sensible captó y que luego lo escribí. Imbuido del espíritu quechua, que conoce el dolor, las penas del amor, de la ausencia del ser querido, estos poemas dicen mucho de lo que siente el corazón, y, que ese mismo dolor lo siente mi pueblo. No es otra que la interpretación del dolor del alma colectiva.
>
> El idioma quechua -mi lengua materna- ha sido el medio por el cual pude expresar mis sentimientos. [...] En mi juventud viví influenciado por el wayno. El corazón adolorido recibió la expresión de su tristeza y me identificó con el sentimiento de mi pueblo.
>
> [...] Aquí les entrego [los poemas] tal y como salieron, limpios -ignoro si tenga belleza- pero si sé que es rico en sentimientos, hasta las lágrimas, porque es un fiel testimonio de un corazón atormentado.
>
> [...] Bien se sabe que toda traducción no siempre dice el contenido, en el otro lenguaje, o al sentimiento de lo que se expresa en su idioma original, y eso también ha pasado en la traducción de los poemas quechuas, al castellano. Pierde belleza.[...].

William Hurtado de Mendoza manifiesta que se debe «propiciar, a través de sus opiniones o juicios [de los críticos], una discusión sobre la literatura quechua i los alcances que puede y debe -a nuestro entender- tener en el desarrollo cultural de nuestro pueblo, perfilando así una personalidad definida a la literatura peruana.» (1971, 7).

En su poemario *Yachanaykipaq taki* (1977, 7-8) dice:

> En un país como el nuestro, donde se desconoce intencionalmente, el papel creador que tienen los basamentos de la nacionalidad se hace necesario penetrar en la fuerza potencial que tienen los elementos generadores. Sólo buscando en las entrañas se podrá hablar de concepción.
>
> [...] Advertimos que hablamos del quechua por sintetizar, diremos más bien por patetizar el problema y porque además nos pertenece[...].
>
> El indio continúa orillado, su idioma legalmente marginado y sus expresiones de cultura absurdamente caricaturizadas por instituciones y grupos que se dedican a la tarea de una nueva extirpación[...]
>
> Ahora bien, la literatura quechua no es el caso de excepción, hasta nuestros días permanece absolutamente ignorada, y salvo lo comercialmente rescatable es considerada adicional y en el mejor de los casos folklórica y por eso mismo de interés regional y de enana calidad. Nuestras más hondas expresiones están conceptuadas con desprecio.
>
> Se sostiene todavía con pasión colonialista que la literatura quechua es un seudo producto, una concepción bastarda y como tal no ha merecido aún el análisis nacional y el apunte sereno.
>
> El ciclo de la literatura quechua no está cerrado, está ignorado. [...]
>
> De otro lado, acontecimientos de diversa índole, condicionan que la producción quechua actual alcance kilates realmente intensos y originales. Reclamamos su ubicación correcta en la literatura peruana.

En su poemario *Mateo Llaqta* (1987, 13-15), editado solamente en español, manifiesta:

> Escribir en quechua en el Perú no sólo constituye un formidable reto, sino que, y sobre todo, constituye una necesidad histórica si se entiende que su destinatario es un indio plural que se configura el complejo y desigual rostro de nuestro país y, al mismo tiempo, consubstancia su espíritu más intenso.

Además manifiesta que «[...] Hay, sin embargo, un gran vacío que en este caso [se refiere a la falta de poesía quechua infantil], resulta el correlato de lo que sucede en la literatura peruana: la literatura quechua está ausente. El presente trabajo pretende llenar ese espacio.» (1990, 7-8).

Son algunos de los propios manifiestos que entregan los autores a modo de prólogo, presentación o palabras preliminares. En ellos, como se puede ver, se encuentran algunas de las razones del porqué escribir en quechua.

A manera de conclusión presentamos una síntetis de los propósitos escriturales de los poetas quechuas:

**1. Demostrar que el quechua es una lengua diferente.**

Casi siempre los bilingües quechua-españoles manifiestan la gran diferencia que existe entre el quechua y el español. En este sentido, los poetas quechuas, implícita o explícitamente, han hecho notar que el quechua es una lengua de mayores posibilidades poéticas que el español.

Arguedas, caso máxime al respecto, afirmaba que el quechua "es un idioma más poderoso que el castellano [...]. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro." (Arguedas 1984, 59); "el castellano me resultaba un instrumento incompleto e insuficiente." (C. Alegría et al., Op. cit., 171); "el castellano no me servía." (Arguedas 1987, 56)

**2. Demostrar el nivel emotivo del quechua.**

Es otro punto en el que parecen coincidir todos los poetas quechuas. Como nos demuestran algunos escritos de poetas quechuas, la preferencia por escribir en quechua se debe fundamentalmente al componente emotivo de esta lengua.

Sin duda, la afirmación hecha por Lara (Op. cit., 48-49) es las más ilustrativa al respecto: "No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda manifestar con un solo verso tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura o de pasión, o de ira, o de desdén".

**3. Demostrar la autosuficiencia estética quechua.**

Los manifiestos de este tipo se deben básicamente al carácter hispano centrista de muchos tratados y antologías de "literatura peruana" (la antología *Poesía peruna* de Edubanco es una excepción). El carácter ausente, marginal, desconocido o desvalorizado de la poesía quechua ha creado un ambiente de lucha reivindicativa de muchos poetas quechuas. Kilku Waraka y Arguedas han sido los más tenaces defensores de esta opción. Los actuales poetas quechuas (por ejemplo Hurtado de Mendoza) no son ajenos a este sentimiento.

La autosuficiencia estética de la poesía quechua también ha reclamado para sí el reconocimiento de la vigencia de una pujante literatura quechua. No en vano Kilku Waraka manifiestaba que escribía en quechua para demostrar la amplia suficiencia del "runasimi de los Incas". Arguedas por su parte dice que en "circunstancias propicias [la literatura quechua] podrá dar una gran literatura" (Arguedas, 1986: 28-29).

**4. Demostrar la fuerza intimista y colectiva.**

Algunos poetas (por ejemplo Lily Flores y R. Martínez) han afirmado que la lengua quechua les ha entregado una fuerza generadora para expresar las intimidades humanas. Martínez dirá al respecto que el "idioma quechua -mi lengua materna- ha sido el medio por el cual pude expresar mis sentimientos." (Op. cit., 6).

Otros poetas quechuas, sobre todo aquellos que se han proyectado más allá de su individualidad, manifiestan que el quechua tiene una fuerza poética colectivizadora, y a veces hasta fuerza revolucionaria, en el sentido de toma de conciencia del hombre quechua sobre sus valores en peligro de extinción (ver Kilku Waraka s/ f: 5; Arguedas 1984: 54-60; Hurtado de Mendoza 1971, 1977 y 1987).

Esta conclusión, basada en los pocos manifiestos (prólogos, «palabras necesarias», «palabras liminares» (sic) o algún escrito sobre su poética), hechos por los propios autores, es parcial. En todo caso sólo refleja a los autores citados. Muchos poetas quechuas lamentablemente no han dejado más que poemas. Otros, en cambio han preferido incluir en sus poemarios, no sus palabras de presentación sino presentaciones ajenas, lo cual aunque válido no refleja -por escritura del propio autor-, el aspecto generatriz de la obra.

# VIII
# POESÍA QUECHUA ESCRITA ACTUAL
# (1990-1995)

En este capítulo vamos a estudiar la poesía quechua escrita publicada entre 1990 y 1995. Es muy claro que para esta época estamos en un espacio intertextual de notables presencias: Andrés Alencastre (Kilku Waraka), y José María Arguedas. Además se cuenta con poetas quechuas de calidad: Hurtado de Mendoza, Guardia Mayorga, Eduardo Ninamango, Dida Aguirre, Teodoro Meneses, Porfirio Meneses, etc.. Es más, se constata la presencia de muchos otros poetas quechuas, que aun no han merecido serios estudios. En lo que va de este siglo (desde las primeras décadas hasta 1995), se contabiliza no menos de 54 poetas quechuas.

Los poetas quechuas actuales (del lustro 90-95), son parte de una generación con mayores posibilidades. Cuentan con una tradición escritural establecida y autosuficiente y, sobre todo, con una fuerte presencia intertextual de la tradición oral quechua (canciones quechuas).

Hacer un estudio de la poesía quechua actual es muy importante porque nos permite tomar el pulso diacrónico, sincrónico y proyectivo. Aunque las condiciones intertextuales, editoriales y receptivas han mejorado, pareciera que las condiciones

social, histórica y cultural que impone el capitalismo -por la globalización y homogenización mundial-, está obligando a un desarrollo agudizado por el «desborde popular». Este desarrollo parece ser solamente coyuntural y no una situación sostenida y progresiva.

Entre 1990 y 1995 hemos logrado registrar los siguientes autores:

**Juan Rojas de la Cruz**

Sus poemas quechuas monolingües «Yawar mayuñan» y «Kawsay rayku» han sido insertos en poemarios escritos en español. El primero aparece en *Lágrimas del corazón* (1990, 30); y el segundo en *Kawsay rayku* (1994, 5).

**Baltazar Azpur Palomino**

El poemario bilingüe *Canto a la naturaleza* (1992).

**Francisco Quinto Ccente**

«Urpicha warma», «Sonrisa de la rosa», «Mancha alboreal» y «Mana kuyana Jacicha» son cuatro poemas quechuas monolingües que se incluyen en *Illari wayta* (1992, 2-5), un texto escrito mayormente en español.

**Humberto Lizana Carhuapoma**

El *poemario Vicuñita en llanto* (1992, 28-33), además de contener mayormente poemas en español, incluye cuatro poemas quechuas monolingües: "Sisarichkaq llaqta", "¡Qatarisun qaparistin!", "Llaki taki" y "Paqarii pachamanmi puririchkani"). La Revista *Sisari* n° 1 (Huancavelica 1993: 40) contiene un poema quechua monolingüe.

**Delia Blanco Villafuerte**

El poemario bilingüe *Nunaypa rurun / Frutos del alma* (1993).

**Isaac Huamán Manrique**

El poemario bilingüe *Yawar mayu / Tormenta de fuego* (1993).

**Reynaldo Martínez Parra**

El poemario bilingüe *Chirapa / Arco iris* (1992).

Aunque se tiene a siete poetas quechuas solamente estudiaremos a seis. Evitaremos a Isaac Huamán para no caer en el autoestudio.

Vamos entonces a abordar y hacer un estudio breve de seis poetas de este primer lustro de la -llamémosla provisionalmente-, generación del "medio milenio" o "500 años".

## SEIS POETAS QUECHUAS DEL LUSTRO 90-95

### 8. 1. DELIA BLANCO VILLAFUERTE

Sólo sabemos que nació en Cusco. Es antropóloga de profesión. Entre 1969 y 1973 fue presidenta de la Academia Mayor de la Lengua Quechua del Qosqo. Además desempeñó cargos como profesora universitaria, de secundaria y de quechua.

Ha publicado dos poemarios: *Nostalgias del Ande* (sin datos, en español), y *Nunaypa rurun* (1993, bilingüe). Además ha publicado poemas sueltos en periódicos y revistas de Lima y Cusco.

Para nuestro estudio hemos tomado en cuenta el poemario *Nunaypa rurun*, que contiene 45 poemas. Se trata de un poemario de temática diversa, pues en él encontramos desde el tono más lírico, intimista y amoroso, hasta el más abierto discurso social. Este último se expresa con poemas dedicados a la ciudad del Cusco, al Incario, a personajes históricos, defensa de la lengua quechua y de los quechuas, y finalmente la denuncia de la injusticia social.

Vamos a abordar algunas de las temáticas de *Nunaypa rurun:*

1. Su fuerza poética intimista y amorosa la expresa en cantos como "Pantachiki", "Lulullay", "Q'entichay", "Kiska" (ver págs. 90-91, 58-59, 78-79 y 108-109, respectivamente). Priman en ellos los temas de amor, desengaño y el sufrimiento amoroso. Veamos un fragmento (pág. 78-79):

K'uychiq llinphisqan, k'anchaq q'era
kutinpullaway qhasqollayman
qori ichhuwan sinp'asqa q'esaykiman
cahypim cheqaq yurayki
hamanq'aymi, hillunta umisunki
llakitataq amachaykunki.

*Flor de q'era, pincelada de arco iris*
*vuelve a mi, vuelve a mi pecho*
*aquí está, tu nido trenzado con paja de oro*
*aquí está, el follaje de la azucena en flor*
*ahí encontrarás tu néctar, mi picaflor*
*al volver mitigarás mi dolor.*

Este poema está muy cerca a los huaynos quechuas de amor. El "q'enti" (picaflor) o la "urpi" (paloma) representan al amado o a la amada. Se trata pues de un tópico asociado al harawi antiguo o "cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y de afición [...]" (G. Holguín, Op. cit., 152).

Dentro de esta misma inspiración lírica encontramos poemas dedicados a la madre: "Mamaypaq", "Mamallay", y "Llanthullantan munayman" (págs. 52-53, 26-27 y 56-57). El siguiente fragmento (pág. 52-53), tiene mucha fuerza poética extraída del sentimiento mestizo del "waqcha", pues se sufre por la gran soledad creada por la madre muerta:

| | |
|---|---|
| Mamay qanmi kanki, mosoq paqariy | *Tú eres la nueva aurora,* |
| paqariypi illaq k'anchan | *del amanecer la alborada* |
| nunaq takiyninpi, k'anchaq illapa | *luminaria, en las canciones del alma* |
| wank'a orqo hina, wiñaypaq saphichasqa. | *eres raíz, con vigor de montaña.* |

2. Censura de la historia, en la coyuntura de los "500 años" de la llegada de Occidente.

Los poemas "Pisqa pachaq wata", "Pachakutej" y "Yuyarina qallariyniyki" (págs. 62-63, 34-37 y 64-67) ilustran este tópico. El siguiente fragmento (pág. 62-63) evidencia el rechazo al episodio de la conquista:

| | |
|---|---|
| [...] Ichari kunan; mosoq teqsi hayllinmanraqchu | *[...] Será posible. que el nuevo mundo glo rifique* |
| pisqa pachaq wata, weqe ujiasqanta | |
| hunu, hunu, runa masinchis, wañuchisqankumanta | *¿haber bebido, quinientos años de lágri mas?* |
| machulanchiskunaq aychan eqhasqankumanta. | *las innumerables muertes, de nuestros her manos* |
| | *¿la carne desollada de nuestros abuelos?* |

El poema "Tu historia" (pág. 64-67), que trabaja sobre la figura de Cristóbal Colón, deja entrever una más exacerbada aversión al hecho histórico de la conquista. El poema no es pesimista, pues, como dice la poeta, la esperanza de redención está latente en el futuro, porque la historia cambiará ("volverá a brillar el sol"):

| | |
|---|---|
| [...] Kunkaykipim, manchaypuytu qaparirqan | *[...] Con voz cavernaria gritaste* |

¡kaypin kashan! ¡kaypin qori k'ancharishan!
¡kaypin kasqa! ¡yawar hunt'a akilla!
¡kaypin suntur pauqar paqariq inti unancha!
¡¡khunpakuna!! ¡wataychis wanpukunta!
¡anchan purina mit'a!
¡pisqapachaq watan ñaupanchispi!
[...] Qanpan, kay muchuy yuyarina
sirpay hach'akachi auqa
wallawisaykikunawan kuska
may, manchaypuytupiraq yaurashanki.
Inca yawar t'akarisqykin
Apukunaman tariparqan
chaymi ¡arí! yapamanta
América Latinapaq
¡Inti k'anchay lloqsirimunqa!

*¡está aquí! ¡aquí brilla el oro!*
*¡aquí está! ¡el cáliz lleno de sangre!*
*¡aquí la hostia del sol naciente!*
*¡amarrad, compañeros las carabelas!*
*¡tenemos tiempo...*
*500 años por delante!*
*[...] ¡Esta es tu nefasta historia!*
*pirata traicionero*
*tú y tus huestes cómplices*
*arderán en la yesca del exterminio,*
*porque nuestra sangre india*
*pide justicia a los cielos*
*¡Sí!... volverá a brillar el sol,*
*en nuestra*
*América Latina!*

3. El cusquismo e incaísmo son también leit motiv de los cusqueños, pues ha sido parte del sentimiento regionalista de quienes nacieron en las tierras de la capital incaica. Para los cusqueños parece no haber mayor paradigma que el ser cusqueño. Así que Blanco no es ajena a este sentimiento.

"Qantu t'ika", "Qosqo runa", "Inti raymi", "Machupijchu", "Manan wañunkichu", "Inka Garcilaso", "Qosqo punchaynikipi", (págs. 55-56, 38-39, 30-33, 40-41, 50-51, 86-89, 28-29), son los poemas que tienen este tópico.

En "Qosqo runa" (pág. 38-39) escribe:

Qanpaqmi p'unchay illarin
intiq, haylli asiyniywan
qoyllurkunaq k'anchayniywan:
aukikunan, kallpachasunki
qanpin yuyayniyku, qheswa arituma.

*Para tí amanece el día,*
*con la sonrisa del festivo sol*
*luz de estrella manñera,*
*tus dioses tutelares te fortalecen,*
*en ti, surge la esperanza, lirio quechua.*

En "Manan wañunkichu" (pág. 50-51), dice:

[...] Manan wañuy, qanpaq kanmanchu
Qosqo llaqtaq wawan, hatun runa
intiq churiyasqan, chu'uya nuna
ch'aska k'anchayllan, k'ancharinki
illa hinan orqokunapi llipipipinki.

*Tú no vas a morir*
*hijo intrépido del Qosqo*
*engendro del sol, alma fuerte*
*seguirás brillando*
*centella de rayo, en las cumbres.*

4. Poesía defensora de la lengua y del hombre quechuas. Poemas como "Runa simi" e "Intiq churin" ((24-25 y 60-61) ejemplifican este punto. En ellos se hace una cerrada defensa de lo quechua. Veamos un fragmento (pág. 24-25):

| | |
|---|---|
| [...] Inkakunan, rimayniykiwan, | *[...] Con tu voz, los incas* |
| hatarichirqan chaninchasqa | *levantaron valorados pueblos,* |
| hatun llaqtakunata | *ni los movimientos telúricos, ni el tiempo* |
| mit'apas, arqhepaypas, mana kuyurichiqta | *osaron tu intangibilidad* |
| qanmi, kallpacharqanki runaq makinta. | *porque tú fortaleciste la mano del hombre.* |

5. Poética social quechua. Blanco pone a prueba su sensibilidad social a través de los poemas "Muchuy llanthu", "Llaqta mama", "Wajchaykipaq" y "Llaqta herq'e" (págs. 68-69, 72-73, 74-75 y 76-77). Estos poemas son denuncias y protestas por la condición social de injusticia, hambre y miseria de los más pobres. Su poesía crea la posibilidad del cambio histórico.

Veamos un poema (págs. 68-69):

| MUCHUY LLANTHU | *SOMBRA Y MISERIA* |
|---|---|
| Haykaq kaman kay muchuy llanthu | *Hasta cuándo habrá, miseria y sombra* |
| llaqtanchista p'uchukanqa; | *se va exterminando el pueblo* |
| kaykaq kaman, weqeella lloqllarinqa | *hasta cuándo correrán* |
| yawar llakillan, llinp'arishan llaqtanchispi. | *en los hogares, sangre y llanto.* |
| Aqoraykin, p'inturishan suyunchista, | *La desgracia, envuelve la patria* |
| yana phuyus, qenqanchista tutayashan | *ronda la sombra del infortunio* |
| waqchaq q'esanpi wañuyllañas, kaqniyoq | *del nido de los pobre, la muerte se apodera* |
| wawakunaq aychanpas, ch'aki qarallañas. | *muestran los niños, su esquelético cuerpo.* |
| Hoq, hoq kamachikuqkunan, llaqtallatan ch'awarinku | *Uno y otro gobierno, estraga la nación* |
| qolqe maki yuyayniyoq, tijra sonqo, | *con la mano y el pensamiento en el dinero,* |
| wasanpamanta llaqtata kamachispa | *de espaldas nos gobiernan sin corazón* |
| hayllin tukukuqtin, sapan yuyayniyoq | *sólo piensan en ellos: terminando el festín* |
| ayqepunku hoq llaqtakunaman. | *bien equipados se van al extranjero.* |
| Manan pipipas iñisunmanñachu | *Ya en nadie podemos creer; toda voz* |
| tukuy simin, c'hallkuchimaq kachapuri nunan | *es el espíritu rufián de Challkuchimaq.* |
| maypin, qespichisninchis cheqaq qollanakuna, | *¿Dónde están los verdaderos libertadores?* |
| Tupaq Amaru, Micaela, San Martin, Bolivar | *Tupaq Amaru, Micaela, San Martín, Bolivar y otros* |
| hoqkunapan, waqharimuykikun nanayniykupi. | *los llamamos con dolido grito.* |

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

Chaninchasqa, sumaychaqe runakuna,
yawarrniykichispa samayllanpas, kutirimuchun
waq'ayasqa, thanpi runakuna t'ijrananpaq
allin ñanman kutirinanchispaq
hayratachun usupa runakunata.

*Hombres de valor y dignidad, vuelvan a nosotros*
*siquiera el vaho de vuestra venerable sangre*
*a impedir el trastorno, la confusión de los hombres,*
*sentenciando, ajusticiando a los usurpadores*
*volvamos al buen camino que nos legaron.*

La posibilidad de redención y justicia histórica y social, concebida por Blanco no es precisamente el realizado por el Pachakuti quechua, que bien podría estar representado por Tupac Amaru y Micaela Bastidas, sino con héroes andinos y no-andinos que forman parte de la galería de retratos reconocidos oficialmente.

**Delia Blanco: Poesía quechua cusquista**

No se puede negar que Delia Blanco logra un lenguaje quechua incontaminado del español, lo cual se explica por su posición, sobre todo de una consecuente estudiosa del quechua. No se podía esperar otra producción de una ex directora de la Academia Mayor de la Lengua Quechua del Qosqo.

Sin embargo, su poesía se convierte en una muestra más del sentimiento regionalista cusqueño, por ello su marcado cusquismo e incaísmo.

Por otro lado podemos afirmar que su poesía social, disconforme con el status social, no está dentro de la cosmovisión histórica quechua, pues el transformador historico no es precisamente el Pachakuti, sino heroes andinos y no-andinos de la oficialidad: Túpac Amaru, Micaela Bastidas, San Martín y Bolivar. En todo caso esto nos estaría mostrando su visión, aunque protestataria, oficialista de la historia del Perú.

Su acercamiento al mundo quechua están en sus poemas de amor y desamor, en su defensa del quechua como lengua y como raza, y en sus poemas a la madre, lo que la convierten en una "waqcha" que canta a los desgarros de la soledad.

Por todo ello podemos afirmar que Delia Blanco es una poeta enmarcada dentro de la resistencia étnica y cultural.

## 8. 2. BALTAZAR AZPUR PALOMINO

Lo poco que sabemos de este autor es que se trata de un escritor ayacuchano que tiene formación universitaria.

El único poemario que conocemos de Azpur es *Canto a la naturaleza*(1992). Este libro contiene 83 poemas, primando la poesía breve.

Tras una lectura del poemario se puede afirmar que se trata de poemas construidos a partir del material literario quechua infantil. Se trata de una poética breve y efectista. En ellos se entremezclan la construcción retórica, el uso de la fuerza melódica y el trabajo de contenidos.

Para hacer el análisis de la poética de Azpur hemos elegido algunos poemas. Veamos algunos de ellos:

1. «PARAN TAKIN» (pág. 14):

| | | | |
|---|---|---|---|
| Param takin | (4) | *la lluvia canta* | *[Es la lluvia la que canta* |
| allpam tusun | (4) | *la tierra baila.* | *es la tierra la que baila.* |
| puquy parapa takiyninmi | (9) | *Canción invernal* | *Es la canción del tiempo de las lluvias* |
| sallqa runapa tusuyninmi | (9) | *zapateo serrano.* | *es el baile de los más silvestres.]*[14] |

Poesía cuyo contenido se sostiene sobre versos medidos (4/4/, y 9/9) y una melodía muy bien aprovechada del quechua.

1 parAM TakiN

2 allpAM TusuN

3 puquy parAPA takiYNINMI

4 sallqa runAPA TusuYNINMI

Cada uno de los dos léxicos de los versos 1 y 2 terminan con el mismo sonido nasal; el juego melódico es sintagmático y paradigmático:

-AM -N

-AM -N

14. Adjuntamos nuestra traducción (entre corchetes) porque la traducción del autor pierde algunos detalles. Azpur traduce «sallqa» por «serrano», y «serrano», como se sabe, sólo expresa una condición geográfica que se opone a «costeño». «Sallqa», en oposición a lo urbano, expresa a la naturaleza más intocada por los hombres (pura). Acaso «silvestre», más que «salvaje» o «incivilizado», sea lo más apropiado.

En los versos 3 y 4 sucede lo mismo:

puquy -APA ( ) -YNINMI

sallqa -APA ( ) -YNINMI

En este pequeño poema, el verso 1 se asocia al 3 (lluvia y canto), y el 2 al 4 (baile). El poema reúne dos elementos andinos complementarios: tierra (Pachamama) y lluvia (elemento del Hanan Pacha). La lluvia es tomada como generadora de alegría y canto, por lo mismo que en el ciclo agrícola hará germinar los nuevos frutos.

2. «ÑAYCHI» (págs. 52-53):

| | | |
|---|---|---|
| 1 Ay ñawchi, ñawchi | *Ay, pico, pico* | *[Ay pico, pico* |
| 2 urqupa ñawchin | *pico de las punas,* | *pico de la puna,* |
| 3 llakiyta tuksiykapuway | *pícame las penas* | *por favor, pincha mi tristeza* |
| 4 anchatam siqsiwachkan. | *que me están picando.* | *que me escoce demasiado.]* |

El juego rítmico proviene de la repetición del léxico «ñawchi»:

| | |
|---|---|
| 1 Ay ÑAWCHI, ÑAWCHI | (5) |
| 2 urqupa ÑAWCHIn | (5) |
| 3 llakiyTA TUKsiykapuway | (8) |
| 4 anchaTAM siqsiwachkan | (7) |

Los versos 1 y 2 tienen la misma medida (5 / 5), y los versos 3 y 4 están cercanos (8 / 7).

En el nivel del contenido se usa la figura de «ñawchi» (pico de montaña), metáfora de aguja, para hacer de este poema casi una súplica a las montañas -acaso dioses montaña o apus- para acabar con los sufrimientos del sujeto enunciador.

3. Para ilustrar esta poética, aunque ya no los analicemos, presentamos dos poemas más.

a) Página 74:

| | | |
|---|---|---|
| Piñasqam mayu ripuchkan | *Amargo va el río* | *[El río se aleja enojado* |
| qipiriynin masyarisqa. | *carga más de la cuenta.* | *porque está sobrecargado.]* |

b) Página 75:

| | | |
|---|---|---|
| Nuyu yupi | *Huella húmeda* | *[Una huella húmeda* |
| waytapa rapinpi | *en los pétalos de una rosa* | *en los pétalos de una flor* |
| tukuytuta mucha | *noche de besos* | *es sólo besos en la noche* |
| tukuytuta para | *noche de lluvia.* | *es sólo lluvia en la noche.]* |

**Azpur: recreación de los discursos literarios quechuas orales infantiles**

Los poemas quechuas que nos presenta Azpur se proyectan desde la tradición oral quechua de los discursos breves del juego infantil, esto es, desde los cantos infantiles, los juegos de ingenio mental («watastin paskastin») hasta las adivinanzas («watuchis»).

Veamos cada una de estas formas:

**A. Las canciones quechuas infantiles**

Como dice Hurtado de Mendoza (1990, 114-115), estos textos «son cantados en toda la parte andina de nuestro territorio nacional».

En seguida presentamos una canción quechua infantil recogida por Hurtado de Mendoza (Ibíd., 15):

| | |
|---|---|
| 1 Yana chiwillu | *Chiwillito negro* |
| 2 pichiwcha, | *mi avecita,* |
| 3 pichiwcha | *mi chiwillito* |
| 4 yana chiwillu. | *chiwillito negro.* |
| 5 Phuruchaykita | *Préstame tus plumas,* |
| 6 mañaykullaway, | *te lo ruego,* |
| 7 mamallaymanta | *quiero llevar luto* |
| 8 lutuykunaypaq, | *por mi madre,* |
| 9 taytallaymanta | *quiero llevar luto* |
| lutukunaypaq. | *por mi padre.* |

Como es natural en los Andes se utilizan los elementos de su contexto. En esta canción -vista como poema-, se toma la figura del «chiwillo», ave andina de color negro y canto melódico. En este caso el luto es asociado con el color negro

del «chiwillo». El otro elemento -tópico andino-, es la orfandad (waqcha), pues se manifiesta el deseo de llevar luto por los padres.

En la canción se organiza la melodía del texto a partir de las reiteraciones: versos 1 y 4, 2 y 3. Los versos 1-8 y 9-10 también hacen un juego -desde los paralelismos semánticos-, melódico (-llaymanta / lutukunaypaq / -llaymanta / lutukunaypaq).

**B. Los watuchis o adivinanzas**

Las adivinanzas quechuas (watuchis) son parte de los juegos de esparcimiento y discernimiento en las zonas rurales (ver Lara Irala, 1981). Este es un pasatiempo nocturno que generalmente lo practican los jóvenes en ocasiones como la cosecha, la trilla, velorios, «pichqa» (ceremonia fúnebre que se celebra al quinto día de la muerte de una persona), etc.

Los watuchis se realizan en un ambiente competitivo de ingenio y raciocinio. Muchos niños son verdaderos expertos en hacer y resolver estos acertijos.

La muerte de los ancianos quechuas, depositarios de un gran repertorio, y la cada vez menor práctica de este juego por parte de las nuevas generaciones ha creado un ambiente de olvido y extinción de los watuchis.

Veamos algunas adivinanzas quechuas recopiladas por Lara Irala (Ibíd., n°s 414 y 449):

1. Primer ejemplo:

| | |
|---|---|
| Piña piña payacha | *Viejita muy brava* |
| pukapachacha | *vestidito rojo* |
| yana sunqucha | *corazoncito negro* |
| kachukuq puricha. UCHU | *muy mordedorita. AJI* |

2. Segundo ejemplo:

| | |
|---|---|
| Cilupi yaku kani | *Soy agua en el cielo* |
| pampapi allpa | *en el suelo tierra* |
| pawani mana raprayoq | *vuelo sin tener alas* |
| mana pipa rikasqan. WAYRA | *sin ser visto por nadie. EL AIRE* |

3. Tercer ejemplo:

| | |
|---|---|
| Hananman pum | *¡Pum! para arriba,* |
| urayman pum. TUNAY | *¡Pum! para abajo. MORTERO PARA MOLER* |

Gran parte de las adivinanzas quechuas tienen una estructura lógico-melódica muy organizada, incluso algunas terminan siendo artificios onomatopéyicos (caso de la adivinanza 3).

La adivinanza 1 se organiza melódicamente desde las terminaciones -cha en cada verso. La adivinanza 2, en cambio es un constructo metafórico más complicado; la melodía sin embargo no se pierde del todo, pues se repiten «mana» y sonidos más elementales:

| | |
|---|---|
| Cilupi yAKU KAni | (reiteración del oclusivo «k») |
| PAmPAPI allPA | (reiteración del bilabial «p») |
| pAwAni mAnA rAprAyoq | (reiteración de la vocal «a») |
| maNA pipa rikasqAN. | |

### C. Los «Watastin paskastin»

Se trata de juegos discursivos de concatenación de un orden lógico establecido. Como en el caso de los watuchis, este juego se da dentro de un ambiente de competencia de ingenio y raciocinio.

Veamos uno de estos (J. Rojas 1994: 11):

| | |
|---|---|
| Maytataq mamayki | Rin rin |
| Kanchaytam | Rin rin |
| Imamantaq | Rin rin |
| Aycha nakaqmi | Rin rin |
| Maytaq chay aychaqa | Rin rin |
| Mikuyniymanmi | Rin rin |
| Maytaq chay mikusqaykiqa | Rin rin |
| Ispayniymanmi | Rin rin |
| Maytaq chay ispasqaykiqa | Rin rin |
| Allqupa siminmanmi | Rin rin |

Maytaq chay allquqa Rin rin
Akaqmi Rin rin

Maytaq chay akasqanqa Rin rin
Aqchim tikraq Rin rin

Maytaq chay aqchiqa Rin rin
Ispaqmi Rin rin

Maytaq chay ispasqanqa Rin rin
Allpamanmi Rin rin

Maytaq chay allpaqa Rin rin
Wayrawanmi Rin rin

Maytaq chay wayraqa Rin rin
Mamyqa samayninmanmi Rin rin

Podemos juzgar que el libro de poesías de Azpur se alimenta de la tradición oral, específicamente de los juegos «literarios» infantiles quechuas.

**A modo de conclusión**

Por el breve estudio de estos discursos quechuas infantiles podemos afirmar que los poemas de Azpur se fundan desde este intertexto. En este sentido *Canto a la naturaleza* es sobre todo el transvase del intertexto literario infantil oral a uno propiamente escritural. Su mérito es ante todo haber escrito uno de los primeros poemarios de poesía quechua infantil, por ello un magnífico representante de la poesía quechua de la resistencia étnica y cultural.

## 8.3. REYNALDO MARTÍNEZ PARRA

Sólo contamos con el dato del lugar de nacimiento: distrito de Chaviña, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho. Es abogado y periodista, egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Su preocupación intelectual, muy identificado con su pueblo y el Perú lo concretó en las publicaciones siguientes: *Cuentos y leyendas de un pueblo, Mitma; Paremiología quechua; Juegos tradicionales de mi pueblo; La marinera peruana;* y *Chirapa / Arco iris. Poemario.*

Para nuestro estudio sólo hemos considerado su poemario *Chirapa / Arco iris* (1992) que recoge la totalidad de sus poemas bilingües publicados de manera dispersa. Este libro tiene dos partes: la primera tiene 17 poemas bilingües, y la segunda 8 poemas en español.

*Chirapa* se explica tanto desde el itinerario vital de Martínez (orfandad, desarraigo, sufrimiento e ingratitud), como por la fuerte presencia de la cosmovisión quechua y andina. Por ello la gran influencia intertextual de las canciones quechuas, sobre todo aquellos cuya temática resalta la orfandad, desarraigo y sufrimiento.

Veamos algunos poemas:

1. SAPALLAN KAYNIY

Mamay paqarisqan punchau
paqarirqa uk Coyllur
ankash janan chinkanapi
sumaq kanchaq.

Ñoqa paqarisqay punchau
paqarirqa uk mama
ñoqataq paqarirqani waqastin
paray killapi.

Mamay ripukusqan punchau
paqarirqa sapan kayniy
manaraq ñawiyta kichariskaspay
ña llakiwan tinkururqani.

Mamay wañukusqan punchau
chaupi punchau tutayarqa,
nunay yana llantuwan pachakurqa
ñoqataq wakcha kayniyta waqarqani.

Paqarisqaywan, waqaita yacharqani
ripukuyninwan, llakiy chayamurqa
-wiñaypaq panay-
wañukuyniywan, sapallan kayniy amurqa.

Paqariy, ripuy, wañuy,
mana reqsey, karunchay, upallay,
sonquypi qocharayachkan,

*MI SOLEDAD*

*El día que nació mi madre,*
*nació una estrella,*
*fulgurante*
*en un cielo azul.*

*El día que yo nací,*
*nació una madre:*
*yo nací llorando*
*en un mes de lluvias.*

*El día que se ausentó mi madre*
*nació mi soledad,*
*todavía no había abierto los ojos,*
*ya me encontré con la tristeza.*

*El día que murió mi madre,*
*al medio día anocheció,*
*mi alma se vistió de sombra negra*
*y yo lloré mi orfandad.*

*Con mi nacimiento, aprendí a llorar*
*con su ausencia, llegó mi tristeza,*
*-mi hermana por siempre-*
*con su muerte vino mi soledad.*

*Nacimiento, ausencia, muerte,*
*misterio, lejanía, silencio,*
*están empozados en mi corazón*

| | |
|---|---|
| ñoqataq purichkani, kay pachapi, | *y yo sigo caminando en este mundo,* |
| waqastin, paqarisqay punchau jina, | *llorando, como el día que nací,* |
| sapallan kayniywan kuska kuska. | *junto con mi soledad.* |

Este hermoso poema (1992, 14-15), recrea el tema del huerfano o «waqcha», tópico muy difundido en los takis quechuas. El «waqcha» andino tiene la peculiaridad de ser un personaje profundamente conmovedor por el drama de su situación familiar: sufriendo terriblemente por no tener padres.

Podemos afirmar que el intertexto determinante de Martínez se encuentra en los takis quechuas como el huayno. Para ver esta identidad transcribimos un huayno quechua (J. Lira 1956: 116-117):

| PUKA PARIWANA | *ROJA PARIWANA* |
|---|---|
| Parína kkochápi | *Del lago de Parina* |
| púka pariwána | *roja pariwana* |
| kkochalla mamáyokk | *tu madre es el lago* |
| t'otóra taytáyokk. | *el junco es tu padre.* |
| Hinallátakk ñoka | *Igual es mi suerte* |
| khúyay khúyay wáhcha; | *de un mísero huérfano* |
| llakílla mamáyokk | *por madre tengo penas* |
| wakkápuriy taytáyokk. | *y el llanto es mi padre.* |

Como se observa, «Puka pariwana» y «sapallan kayniy» son textos del mismo ambiente generatriz porque tienen una forma de encarar y manifestar los sufrimientos generados por la orfandad.

| 2. AQORAIKI | *INFORTUNIO* |
|---|---|
| Waqcha kaiqa, aqoirakim kasqa | *Ser huéfano es infortunio.* |
| Imaraq, kay kausayqa, | *Qué será la vida,* |
| kuyasqaikita cheqnerquspa, | *odiamos al quien nos ama,* |
| cheqnesqaikita kuyanki. | *amamos al quien nos odia.* |
| Tayta mamaychu | *Acaso mis padres* |
| ñoqallaita niwarqa, | *me dijeron,* |
| kay mana kuyanata, | *que yo amé* |
| kuyaykunki nispa. | *a quien no debo amar?* |

| | |
|---|---|
| Ñoqa kikillaymi | *Yo solo* |
| maskaykukurqani | *me lo busqué* |
| kay aqoirakita | *esta desgracia,* |
| tuta punchau waqanaipaq. | *para llorar noche y día.* |
| Imaraq sami, | *Qué será la ventura* |
| aykaraq kusikuy | *qué será la alegría* |
| ñoqapa unanchaiqa | *el destino había sido* |
| para jina waqanaymi. | *llorar como lluvia.* |
| Ananau, akakau | *Dolor, penar* |
| saykuchikuqmi kasqa | *había sabido cansar* |
| kausaypa | *en este largo camino* |
| atun ñanninqa. | *de la vida.* |
| Punchau kanqacha | *Habrá día* |
| samaykunaypaq | *para descansar* |
| wañuypa qasqonpi | *y dormir para siempre* |
| wiñaypaq puñunaypaq. | *en el seno de la muerte.* |

El otro tópico que resalta Martínez es el tema del sufrimiento. Por ello, «Aqoraiki» (Ibíd., 32-35) es el poema más representativo al respecto. Al igual que el poema anterior, este poema se funda en la tradición de los takies quechuas.

**Martínez y la poética del huayno triste**

Las «Palabras liminares» (sic; 1992, 5), de Martínez aclaran el aspecto generatriz de su poesía. Dice «estos poemas quechuas, como un ramillete de recuerdos, [son] frutos del dolor y sufrimiento de todas las horas de mi vida, en diversas épocas y en diversas circunstancias». Que él está lleno del alma quechua y «que conoce el dolor, las penas del amor, de la ausencia del ser querido». Que el huayno es parte suya: «En mi juventud viví influenciado por el huayno. El corazón adolorido recibió la expresión de su tristeza y me identificó con el sentimiento de mi pueblo.»

Martínez, poeta de la orfandad, el sufrimiento y el desarraigo, es un auténtico reproductor de la tradición literaria quechua. El "waqcha" que configura Martínez desde su persona, no es precisamente el de un comunero quechua -reproductor de la reciprocidad andina- (ver Giorgio Alberti, 1974; Ansión 1985: 70-72); es el de un

"misti" (mestizo) que ha perdido contacto con su familia (padres) y pueblo. La muerte de los padres creó al huérfano, pero el waqcha propiamente dicho se creó con la suma del desarraigo a la orfandad. Este desarraigo podría ser visto como expresión de la "soledad cósmica" (ver pág. 23), pues esta peculiar psicología fue y es todavía parte de los indígenas y mestizos andinos.

Finalmente podemos afirmar que los encuentros poéticos de Reynaldo Martínez, a pesar de su condición social, en un representante de la poesía quechua escrita de la resistencia étnica y cultural.

### 8.4. HUMBERTO LIZANA CARHUAPOMA

Nació en la Comunidad de Santa Bárbara, provincia y departamento de Huancavelica, en 1970. Es profesor.

Inició su trabajo de escritor publicando *Vicuñita en llanto* (1992), un poemario que contiene poemas monolingües en español y quechua. Tiene además poemas, cuentos y artículos publicados en la revista *Sisari* de Huancavelica, de la cual es miembro fundador.

*Vicuñita en llanto* contiene quince poemas en español y cuatro en quechua «Sisarichkaq llaqta», ¡Qatarisun qaparistin!», «Llaki taki» y «Paqarii pachamanmi puririchkani»; la revista *Sisari* n° 1 (1993: 40) tiene uno: «Sisari». Ninguno de estos poemas tiene traducción al español.

Para nuestro estudio sólo abordaremos el poema «Llaki taki», incluido en *Vicuñita en llanto* (págs. 31-32, la trad. es nuestra), porque amalgama algunos contenidos de sus otros poemas quechuas.

LLAKI TAKI

1 Punchaw yanakaykamuspa
2 kichkatam chikchimuchkan
3 nina miutam ipumuchkan
4 urqukunata tuytuchistin
5 waytakunata llakichistin
6 urpikunatapas lutuchistin.
7 ¡Supay kawsayqa karanki, pucha karay!
8 Tukupas wañuytam takichkan

*[TRISTE VIDA*

*Luego de haberse ennegrecido el cielo:*
*está granizando espinas*
*está garuando fuego mortal*
*haciendo flotar a los cerros*
*haciendo entristecer a la flores*
*y también enlutando a los pájaros.*
*¡Eras una una vida infernal, pucha caray!*
*El buho canta llamando a la muerte*

| | |
|---|---|
| 9 kiyiupas nanay paratam jayachkan | *y el kiyiw está llamndo a la lluvia de dolor.* |
| 10 Llapan wawqiy wachwata | *Cuando todos mis hermanos del pueblo* |
| 11 paqarimuchkaq llaqtata pawachkaptin | *salían junto a la wachwa del amanecer,* |
| 12 sunquntam wachirqun | *le flecharon el corazón* |
| 13 uchpatam ruwarqun | *y lo han convertido en ceniza* |
| 14 ¡Imañan kay chiqniy pachaqa, pucha karay! | *¡Qué es pues este mundo de odios, pucha caray!* |
| 15 Yuyachkaykim panichallay | *Hermanita, te estoy recordando* |
| 16 chullalla matipi chaplasqanchiktapas | *cuando comíamos de un solo plato* |
| 17 chukllallanchikpi puñusqanchikta | *cuando dormíamos solo en una choza* |
| 18 yuraq mituta llaqllasqanchiktapas. | *cuando labrábamos una tierra reseca.* |
| 19 Tapurikunim kunan | *Hoy me pregunto:* |
| 20 imaraq quchallanchik karqa | *¿cuál ha sido nuestra culpa?* |
| 21 chiraw kawsay munasqanchikchum | *acaso fue el deseo de algo mejor* |
| 22 ¡Imaya karqa, pucha karay! | *¡Qué habrá sido pues, pucha caray!* |
| 23 Parischasqa pukllachkaqta | *Y cuando nos iniciábamos en el juego del amor* |
| 24 chiki jampatu rakiruwarqanchik | *nos separó un sapo malagüero,* |
| 25 jamta janaq pachaman | *tú te fuiste al cielo* |
| 26 ñuqata kay yarqay kawsayman | *y yo me quedé en este mundo de miserias* |
| 27 kauripa kirumpi achpakachanaypaq | *para sufrir en la boca de un monstruo* |
| 28 amarupa sillumpi katatanaypaq | *para temblar en las garras de una serpiente* |
| 29 qullpapi rupanaypaq, ¡Pucha karay! | *y para quemarme en las brasas, ¡pucha caray!* |
| 30 Karunchasqaqa manam kachwanchu | *Hermanitos y hermanitas* |
| 31 wawqipanichallay | *no debemos estar alejados* |
| 32 kutimunkim takuriita qipistin | *regresa cargado de inquietudes* |
| 33 waytata marqastin | *cargando flores* |
| 34 sumaq kausayman iñichistin | *haciendo creer que existe una vida mejor.* |
| 35 chay punchawpim tarinakuykusun | *Ese día sí nos encontraremos* |
| 36 makimanta japinakuykuspam puririsun | *y caminaremos tomados de las manos* |
| 37 intinchikpa ñanninta wiñaypaq kawsayman. | *por el camino del sol hacia una vida* |
| 38 Ayawantu takiwanmi pampasun paya pachata | *engrandecida.* |
| 39 kusiyllawañam sipas pachata tarpurisun | *Entonces será momento de enterrar el pasado con* |
| 40 ¡Chaynam kanqa, pucha karay! | *endechas* |
| | *y construiremos alegres un mundo nuevo* |
| | *¡Así ha de ser, pucha caray!* |

### La estructura semántica de "Llaki taki"

La estructura de este poema se fundamenta en la técnica quechua de los paralelismos semánticos y los estribillos. Los paralelismos o dobletes semánticos son

recursos técnico-literarios de origen precolombino (véase nota 5, pág. 29). El estribillo o repetición de un verso de forma regular o irregular es también propio del hailli incaico.

**A. Paralelismos o dobletes semánticos de "Llaki taki"**

En esta parte vamos a hacer un breve estudio de los paralelismos semánticos que contiene el poema.

A. Identidad paradigmática

2 kichkaTAM chikchimuchKAN
3 nina miuTAM ipumuchKAN

Chikchi-/ipu- (granizo/garúa): son del mismo campo semántico: fenómenos metereológicos.

kichka-/nina miu- (espina/fuego mortal): del mismo campo semántico: cambio paradigmático del fenómeno metereológico; granizo=espina y garúa=fuego mortal.

Además se puede apreciar el recurso melódico terminal:

-tam -kan

-tam -kan

Los versos 8-9, 12-13, 16-17-18, 25-26, 27-28, 32-33-34, y 35-36 recrean el recurso de los paralelismos semánticos.

B. Identidad parasinonímica

8 Tukupas wañuytam takichkan
9 kiyiupas nanay paratam jayachkan

tuku-/kiyiu- (buho/kiyiw): del mismo campo semántico: son aves anunciadoras; el buho anuncia la muerte, y el kiyiu la lluvia.

taki-/jaya- (cantar/cantar [cantar]): parasinomias.

C. Identidad rítmica

12 sunqunTAM wachirQUN (6)
13 uchpaTAM ruwarQUN (6)

sunqu-/uchpa- (corazón/ceniza)
wachi-/ruwa- (flechar/hacer)

Más que doblete semántico, este es un constructo sostenido sobre el ritmo (6 sílabas), y la melodía -tam -qun, / -tam -qun, pues los versos 12 y 13 completan un sentido: han flechado su corazón y lo han convertido en ceniza.

D. Identidad complementaria

25 jamTA janaq pachaMAN
26 ñuqaTA kay yarqay kawsayMAN

jam-/ñuqa- (tú/yo): complementariedad hombre-mujer

janaq pacha-/kay yarqay kawsay- (cielo/tierra): complementariedad arriba-abajo.

E. Los estribillos

Esto se da por la repetición de «pucha karay», jerga que se usa en algunas provincias de la sierra, y que funciona como interjección.

7 ¡Supay kawsayqa karanki, pucha karay!
14 ¡Imañan kay chiqniy pachaqa, pucha karay!
22 ¡Imaya karqa, pucha karay!
29 qullpapi rupanaypaq, ¡Pucha karay!
40 ¡Chaynam kanqa, pucha karay!

Estos estribillos, a excepción del v.29, que no tiene texto de verso completo, sirven como sostén rítmico en la construcción del poema. Sirven, además, para rematar el final de un segmento.

**B. Isotopías en juego**

Se puede extraer la siguiente oposición de significados:

1. Negatividad

Con el verso "Cuando el día se ennegrece" («Punchaw yana-») se inicia el tiempo del «supay kawsay» (vida infernal), «chiqniy pacha» (mundo de odios), o el «yarqay kawsay» (vida de carencias). Se simboliza la obscuridad, lo negativo, el sufrimiento. Es el tiempo de la «paya pacha» o mundo caduco (nivel expresivo):

| | |
|---|---|
| 2 kichkatam chikchimuchkan | /caer dolor/ |
| 3 nina miutam ipumuchkan | /caer dolor/ |
| 4 urqukunata tuytuchistin | /trastornar la naturaleza/ |
| 5 waytakunata llakichistin | /entristecer las plantas/ |
| 6 urpikunatapas lutuchistin | /matar aves/ |
| 8 Tukupas wañuytam takichkan | /ave malagüero anunciando/ |
| 9 kiyiupas nanay paratam jayachkan | /ave malagüero anunciando/ |
| 12 sunquntam wachirqun | /herir la vitalidad humana/ |
| 13 uchpatam ruwarqun | /destruir la vitalidad humana/ |
| 15 Yuyachkaykim panichallay | /pasado de sufrimiento/ |
| 16 chullalla matipi chaplasqanchiktapas | /pobreza/ |
| 17 chukllallanchikpi puñusqanchikta | /pobreza/ |
| 18 yuraq mituta llaqllasqanchiktapas | /carencia/ |
| 24 chiki jampatu rakiruwarqanchik | /animal malagüero/ |
| 25 jamta janaq pachaman | /morir/ |
| 26 ñuqata kay yarqay kawsayman | /sufrimiento terrenal/ |
| 27 kauripa kirumpi achpakachanaypaq | /victimario/ |
| 28 amarupa sillumpi katatanaypaq | /victimario/ |
| 29 qullpapi rupanaypaq, ¡Pucha karay! | /sufrimiento infernal/ |

2. Positividad

Es el tiempo del «sumaq kawsay» (vida plena) o del «chiraw kawsay» (mundo mejor). Este tiempo se instaura como posibilidad (en el futuro), es el «sipas pacha» (mundo nuevo).

Se instaura una circunstancia transitoria causal:

| | |
|---|---|
| 30 Karunchasqaqa manam kachwanchu | /la unidad obligada/ |
| 31 wawqipanichallay | /hermandad/ |
| 32 kutimunkim takuriita qipistin | /traer esperanza/ |
| 33 waytata marqastin | /traer colorido/ |
| 34 sumaq kausayman iñichistin | /traer esperanza/ |

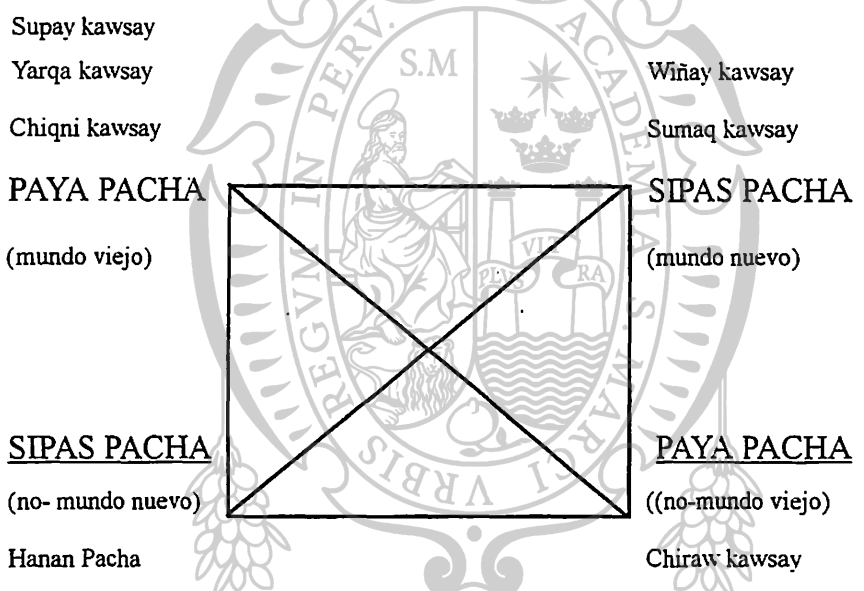
La posibilidad se realiza por cumplimiento de las condiciones requeridas:

35 chay punchawpim tarinakuykusun /unidad causal/
36 makimanta japinakuykuspam puririsun /hermandad/
37 intinchikpa ñanninta wiñaypaq kawsayman /mundo mejor/
38 Ayawantu takiwanmi pampasun paya pachata /botar lo malo/
39 kusiyllawanñam sipas pachata tarpurisun /hacer un mundo/

El verso final reitera un discurso de la obligatoriedad histórica del constructo poético:

40 ¡Chaynam kanqa, pucha karay! /necesida histórica/

Con estas dos oposiciones se puede confgurar el siguiente cuadro semiótico:




En este poema, *Paya pacha* (mundo viejo) se asocia a *Supay pacha* (vida infernal), *Chiqni kawsay* (mundo de odios) y *Yarqa kawsay* (mundo de miserias); *en cambio Sipas pacha* (mundo nuevo) se asocia a *Sumaq kawsay* (vida hermosa) y *Wiñay kawsay* (vida engrandecida). Estos dos mundos se oponen. La relación de contradicción que mantienen *Sipas pacha* y *Paya pacha* se da entre el *Hanan pacha* (mundo de arriba) y el *Chiraw pacha* (mundo terrenal perfecto); el *Hanan pacha* es la no realización, y el *Chiraw kawsay* la realización. La deixis positiva que mantienen *Paya pacha y Sipas pacha* configuran la no realización plena del mundo terrenal ni del mundo de arriba; la deixis negativa *Sipas pacha - Paya pacha*, en cambio, es la creencia de realización del *Chiraw kawsay* y la posibilidad del *Wiñay kawsay*.

**C. Actorialización**

Se trata de un poema que disgrega a dos sectores humanos, uno incluyente, pues desde el yo (del enunciador), se hace participar a:

| | |
|---|---|
| - «llapan wawqiy» (todos mis hermanos) | /los pobres/ |
| - «panichallay» (hermanita mía) | /la familia/ |
| - Qan-ñoqa «parischasqa» (pareja conyugal) | /amor/ |
| - «wawqipanillay» (hermanos todos) | /hermandad con pobres/ |
| - «tarina-» (nos encontraremos) | /hermandad/ |

Al otro lado, en cambio, se encuentra la causa de los males o el mal:

| | |
|---|---|
| - «kauri-» (monstruo) | /la maldad/ |
| - «amaru-» (víbora) | /la maldad/ |

Como se aprecia se opone dos sectores humanos:

| | |
|---|---|
| «ñoqa» | |
| «qam» | «kauri» |
| «llapan wawqiy» | «amaru» |
| NOSOTROS | UDS. |
| (Los que sufren) | (Los que hacen sufrir) |

**D. Espacialización**

El poema refleja la sociedad en un mismo espacio «real»: el Kay Pacha (mundo de aquí). El Hanaq pacha es un espacio enunciado, no ideal, sino como un lugar de no-sufrimiento:

| KAY PACHA: | HANAQ PACHA: |
|---|---|
| - «supay kawsay» (vida de infierno) | -no-miseria |
| - «chiqniy pacha» (vida de odios) | -no-sufrimiento |
| - «yarqay pacha» (mundo de miserias) | |
| - «paya pacha» (mundo caduco) | |
| - «rupay» pacha (infierno) | |
| - «sumaq kawsay» (mundo feliz) | |
| - «sipas pacha» (mundo nuevo) | |

A diferencia de la representación espacial de la cosmología quechua (*Hanan pacha, Kay pacha* y *Uku pacha*), el poema de Lizana presenta dos mundos espacio-temporales. El *Hanan pacha* de Lizana representa evidentemente al mundo celestial judeo-cristiano, pues se habla de estar en el cielo, luego de la muerte. El *Kay pacha*, en cambio, es un espacio mutable en el tiempo: el mundo viejo (mundo de vida infernal, mundo de odios, mundo de miserias o propiamente "infierno") es transformable en el imaginario del poeta (creer que se puede transformar o creer y poder transformar). El *Kay pacha* de Lizana no es el mundo regido por la *Pachamama* y los *Apus*; es un imbricado social, donde lo bueno y lo malo se realizan por efecto de seres monstruosos como el *kauri* y el *amaru* infernales.

**E. Temporalización**

El tiempo se ha dividido en dos segmentos: «paya pacha» (mundo caduco) y «sipas pacha» (mundo nuevo).

<table>
<tr><th>EL ANTES</th><th>EL AHORA</th><th>EL DESPUÉS</th></tr>
<tr><td>-sufrimiento<br>-frustración</td><td>-sufrimiento<br>-frustración</td><td rowspan="2">-«wiñay kawsay»<br>(mundo esplendor)<br>-«así será»</td></tr>
<tr><td colspan="2">-interrogación<br>y solución</td></tr>
<tr><td colspan="2">Mundo disfórico</td><td>Mundo eufórico</td></tr>
</table>

Mientras que en el mundo anterior participan de la disforia, insatisfacción y frustaciones, en el actual, aunque todavía se vive la disforia, ya se plantea -desde un pasado cercano- interrogantes sobre el porqué del sufrimiento y su posible solución. El futuro -«así será»- se plantea como una posibilidad histórica, es decir de realización del cambio del mundo caduco en un mundo de plenitud y realización.

El poema de Lizana, configura el tiempo del Pachakuti andino[15]. No se habla del Yawar Mayu andino, sino de una forma indicial. No hay nombre simbólico de un constructor, pero se intuye un sujeto transformador difuminado.

**Lizana o la poesía quechua de la transformación histórica**

«Llaki taki», como constatamos por el breve análisis, es un poema con cierta dosis formal precolombina, sobre todo por el uso de los paralelismos semánticos y estribillos.

El discurso histórico-político apunta a la transformación social del mundo. Si el pasado y el presente se identifican con el sufrimiento y frustración, el futuro es presentado como una posiblidad y necesidad histórica («así será») de esplendor.

Lizana, concluimos, es representante de la poesía quechua de la resistencia histórica.

## 8.5. JUAN ROJAS DE LA CRUZ

Nació en Huancavelica, 1964. Es uno de los más prolíficos escritores huancavelicanos. Su interés poético, por años inserta en la tradición occidental se ha visto enriquecido por la comprensión antroplógica del mundo y la cultura quechua. Actualmente realiza trabajo creativo (poesía quechua), e investigación (estudios de antropología andina).

Ha publicado *Antología poética revolucionaria* (1986), *El amor en épocas del dolor* (1987), *Lágrimas del corazón* (1990), *Habla Willka Wamani*(1992, entrevista a danzante de tijeras), *Florsel* (1993), *Júvilos en mayo* (1993), *Wamani maqan atuqta* (1993, ensayo sobre la danza de tijeras) y *Kawsay rayku*(1994)

Tenemos de él dos poemas quechuas monolingües («Yawar mayuñan...» y «Kawsay rayku»), pero para efectos de nuestro trabajo sólo vamos a hacer un análisis de su poema «Yawar mayuñan...», por tratarse del más representativo de Rojas.

Debemos aclarar que el poema «Yawar mayuñan» ha sufrido cambios. La primera edición, incluida en *Lágrimas del corazón* (1990, 15), difiere de la incluida en *Kawsay rayku* (1994, 9):

15. Pachakuti (Pacha = mundo, y kutiy = revolver) significa literalmente «revolver el mundo-cosmos». Un Pachakuti, desde la lectura quechua de la historia, posibilita la transformación del mundo. La lectura de la historia para el mundo quechua no es horizontal (del pasado al futuro) sino cíclica, pues se suceden tiempos buenos y tiempos malos.

VERSIÓN DE 1990

1 Yawar mayuñan chayamuchkan
2 tuta soncconchita ojarisun
3 akchi intiman
4 ñahuinchita rikcharichisun
5 puka runaman.
6 Tantapas huajachkanñam
7 wawacunapa siminpi
8 yacupas chakimuchkanñam
9 warmicunapa, machucunapa siminpi.
10 Jovincunapas manaña atinchu
11 chichu humanwan
12 ñahuimpas quicharikurunñas ccorllorqunaman
13 quillatapas, intitapas, mayutapas, ichutapas
14 ñam jahuanña
15 maquimpas waytata japirunña...
16 Achka watañam;
17 akacllupas manaña takinchu
18 ichupas sarusja panpapi wajan...
19 llamacunapas wañusjallatañam
20 jipin sapapunchau.
21 Kananja misticunapas ripuchkankuñam
22 mancharistin yawar mayuta.
23 Ama ripuychu, huajillay
24 Trigutam chay mayu kausachinja
25 wasinchiñatajmi jataricunja
26 manañ jaqa ladumpi puñunanchipaj, chay
27 ama ripuychu, amaracc...

VERSIÓN DE 1994

1 Yawar mayuñam chayamuchkan
2 tuta sunqunchikta uqarisun
3 akchi yakuman
4 ñawinchikta rikcharichisun
5 puka mayuman.
6 Chaki Tantam wajachkanña
7 wawakunapa siminpi
8 asnaq yakum chakimuchkanña
9 machukunapa siminpi.
10 Maqtakunam manaña atinchu
11 chichu umanwan
12 ñawinkunam wifala hina kallpan
13 mayuman asistin
14 intitam killatam ñam rikunña
15 makinkunam waytata qapirunña.
16 Achka watañam
17 akakllukuna manaña takirachu
18 kichkakunam panpaman saruspan
19 sarachata waqachira
20 llamakunam wañusqallataña
21 sapapunchaw qipirqa.
22 Kananqa
23 Mistikunam ripuchkankuña
24 yawar mayuta mancharistin
25 Qamqa ama ripuychu
26 wawqillay
27 Trigutam chay mayu kawsachichkan
28 wasinchiñataqmi uqarikunqa
29 manaña hukpa llantumpi samanapaq
30 pichuysakunam wawanchikwan pukllanqa
31 musuq chakranchikpi
32 Chay
33 ama ripuychu, wawqillay
34 Amaraq.

Como se puede ver, la primera versión tiene 28 versos, y la última 34. Las dos versiones difieren en el uso de la escritura quechua. La segunda está escrita con la norma escritural aprobada en 1975 (Decreto Ley 21156); en cambio la primera

tiene deficiencias: uso de «cc» y «j» en vez de la «q» («soncconchita», «ccoyllor»), uso de las 5 vocales («ojarisun»); uso de términos españoles («jovin-» y «ladu-»). La última versión evita los términos españoles. Además se ven supresiones («quicharikurunñas ccoyllorqunaman»), cambios («inti-» por «yaku-») y adiciones («yacupas» por «asnaq yakupas» y también se agregan los versos 30-31).

Como nuestro trabajo se basa en la última versión, presentamos la traducción:

YA VIENE EL YAWAR MAYU

1 Ya está llegando el yawar mayu
2 levantemos nuestro obscurecido corazón
3 a los destellos del agua
4 abramos nuestros ojos
5 al río enrojecido.
6 El pan seco está llorando
7 en la boca de los niños
8 y hasta las pestilentes aguas se están secando
9 en la boca de los ancianos.
10 Ya ni los jóvenes pueden
11 con sus cabezas preñadas
12 y hasta sus ojos flamean como banderas
13 sonriendo al río,
14 ya ve al sol y la luna
15 y sus manos ya han tocado flores.
16 Ya son muchos años
17 y el akakllo ya no canta
18 y hasta las espinas caídas
19 hicieron llorar al maicito,
20 y las llamas a diario
21 sólo cargaban cadáveres.
22 Ahora
23 hasta los mestizos ya están yendo
24 temerosos del yawar mayu.
25 hermano
26 tú no vayas
27 Ese río está resucitando al trigo
28 y levantaremos nuestra casa
29 para no hospedarnos en ajenas,
30 y en nuestra renovada chacra
31 nuestros hijos jugarán con los jilgueros.
32 Por eso
33 no te vayas hermano
34 todavía.

## Análisis del poema

### 1. La estructura

Se nota que los primeros nueve versos tienen una estructura sustentada en paralelismos semánticos alternos:

A. Identidad semántica

2 tuta *sunqu*NCHIKTA uqarISUN
4 ñawiNCHIKTA rikcharichISUN

Uqa-/rikcha- (levantar/abrir): tienen el mismo campo semántico.

B. Identidad semántica

3 akchi *yakUMAN*
5 puka *mayUMAN*.

yaku-/mayu- (agua/río): del mismo campo semántico.

C. Identidad semántica

*6 Chaki* TantaM *w*ajaCHKANÑA
*8 asnaq* yakuM chakimuCHKANÑA

waqa-/chaki- (llorar/secar): del mismo campo semántico: disforia.

D. Identidad semántica

7 wawakuNAPA SIMINPI
9 machukuNAPA SIMINPI.

wawa-/machu- (niño/viejo): el campo de la complementariedad demográfica.

Hemos resaltado -con mayúscula- la parte rítmica de los versos.

Los demás versos, estructuralmente rítmicos, obedecen a una construcción conversacional -dialógica- y conativa. El «qamqa», tú, sirve para establecer una situación de diálogo directo, entre el enunciador y el lector u oyente. Se nota un discurso sustentado por la protesta política.

**2. Isotopías**

Desde la figura del Yawar Mayu se configuran dos espacios en oposición: El Yawar Mayu y el No-Yawar Mayu. El primero es el espacio de la esperanza, y el cambio histórico y social; el segundo, es el espacio de la constancia de una vida con sufrimientos, carencias y muerte.

| NO-YAWAR MAYU | YAWAR MAYU |
|---|---|
| tuta sunqu- | akchi yaku- |
| [puñuy] | rikchay- |
| chaki tanta | puka mayu |
| asnaq yaku | wifala ñawi |
| chichu uma | asiy |
| [mana qaway] | inti killa rikuy |
| [mana qapiy] | wayta qapiy |
| akakllu mana takiq | Trigu kawsay |
| sara waqay | wasiyuq |
| wañusqakuna qipiy | pichiwsa pukllay |
| Mistikuna*m* ripuchkankuña | musuq chakra |

El Yawar Mayu se configura sémicamente de la siguiente manera:

YAWAR MAYU = /akchi yaku/ + /puka yaku/ + /kawsachiq/ + /rikcharichiq/ + /asichikuq/ + /waytachiq/ + /takichiq/ + /miku y kawsachiq/ + /wawqikunapacha/ + /wasichikuq/ + /chakrachikuq/

Esto es:

Historia

| YAWAR MAYU | NO-YAWAR MAYU |
|---|---|
| luminosidad | oscuridad |
| vitalidad | ceguera |
| fertilidad | carestía |
| alegría | pestilencia |
| florecimiento | enajenación |
| hermandad | infertilidad |
| universalidad | monotonía |
| | ortandad |
| | mesticidad |
| | pobreza |

### 3. Actorialización

A nivel de actorialización se registra lo siguiente:

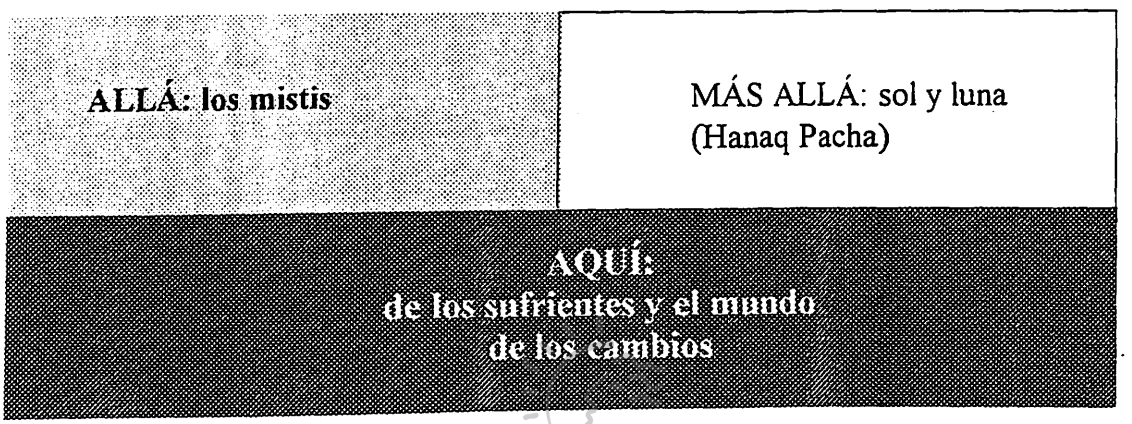
| | |
|---|---|
| Yawar mayu | /sujeto/ |
| sunqunchikta | /nosotros/ |
| wawakuna | /ellos/ |
| machukuna | /ellos/ |
| maqtakuna | /ellos/ |
| akakllukuna | /aves/ |
| llamakuna | /animales/ |
| kichka | /plantas/ |
| sara | /plantas/ |
| wañusqakuna | /ellos/ |
| Mistikunam | /ellos/ |
| Qam (wawqillay) | /tú/ |

Se configura un universo poético globalizador de los signos atrayentes en función al Yawar Mayu y el no-Yawar Mayu:

| | | |
|---|---|---|
| niños | | |
| ancianos | | |
| jóvenes | | mestizos |
| no-mestizos | *YAWAR MAYU* ——— *NO-YAWAR MAYU* | |
| plantas | | espina |
| animales | | |
| universo | | |

### 4. Espacialización

La espacialización presenta el siguiente esquema:



**5. Temporalidad**

La temporalidad se presenta de este modo:

| ANTES | AHORA | DESPUÉS |
|---|---|---|
| -(muchos años)<br>-aves sin cantar<br>-maíz llorando<br>-mortandad | -«está llegando<br>el Yawar mayu»<br>-jóvenes sonrientes | -tendremos «todo»<br>(casa, chacra) |
| -ya han tocado flores | | |
| Otro tiempo | Tiempo del Yawar Mayu | |

**6. Nivel expresivo**

En el nivel expresivo se presenta una figura mayor: el Yawar Mayu. Para ver su contenido semántico vamos a extraer los lexemas del poema:

- «es agua destellante»
- «es agua «colorada»»
- «es vitalizador»
- «es mundo fraterno»
- «brinda tierras para cultivar».
- «hace y da casa»
- «hace tomar conciencia»
- «hace alegrar»
- «hace florecer»
- «hace cantar» y
- «hace brotar las sementeras»

Para Rojas el Yawar Mayu cobra estatuto de SER, HACER y DAR. Su naturaleza líquida («Yaku») es especial: es agua «colorada» destellante que se identifica con un «mundo fraterno». Yawar Mayu se configura positivamente como una entidad que simboliza la justicia ideal y la plenitud humana y natural.

El Yawar Mayu de Rojas se configura bajo el mismo rango de la categoría cognitiva e histórica del Pachakuti, pues posibilita la transformación de la infelicidad en felicidad, la obscuridad en iluminación, la frustración en plenitud.

**Rojas o el discurso de la transformación histórico-social**

"Yawar mayuñam", como hemos podido apreciar por el breve análisis, patentiza el discurso de la transformación de la sociedad. El Pachakuti andino se actualiza desde el Yawar Mayu, entidad transformadora. Esta transformación, sin embargo no se aleja en el tiempo. No se la visualiza en el futuro cronológico ni en el futuro utópico; como sugiere el poema, es un hecho a la vez con cierta presencia e inminente actuación total.

Rojas, como Lizana, es también productor de discursos poéticos de la transformación, por ello es parte de la poesía quechua escrita de la resistencia histórica

## 8.6.FRANCISCO QUINTO CCENTE

Nació en el anexo de Pueblo Libre, distrito de Huaylacucho, provincia y departamento de Huancavelica, 1968. Actualmente trabaja como profesor.

El único trabajo que conocemos de él es *Illari wayta*, publicado en 1992. Esta contiene textos monolingües en español y quechua. Los textos quechuas son: «Urpicha warma», «Sonrisa de la rosa», «Mancha alboreal» y «Mana kuyana Jacicha».

*Illari wayta*, se enmarca en el ambiente de reflexión y respuesta a los festejos de los «500 años» de la llegada de Occidente. En esta publicación hay textos que van desde la reprobación histórica (pág. 6: «Aquí en mi casa crecían quinientas lágrimas, quinientos hombres, quinientas sombras de la noche y quinientos años sin gritos y sin contar los quinientos cadáveres[...]»), la reprobación de la condición minera (pág. 9: «El socavón es húmedo, silencio, frío y triste. Día y noche tragamos muerte por un pan[...]»), y la reprobación del sistema social.

En otro texto de *Illari Wayta* (pág. 11), se sugiere indicialmente, en español, al Yawar Mayu andino: «El pan que era para mi boca, se lo comían otros y me moría de hambre, pero esos golpes, ahora enseñáronme a convertirme en un río caudaloso y puro». Se trata de un Yawar Mayu que actúa desde la transformación personal y familiar para instalarse en un ambiente social mayor, por ello agrega (Ibíd.): «Estoy arrasando cosas malas de mi casa y aún voy sembrando pétalos de trigo para saciar hambre de los kukulis entre pariwanas».

Los textos de *Illari Wayta* son en su totalidad -sea en español o quechua-, un solo producto ideo-político con varias instancias. Es definitivamente un texto de denuncia social y de encuentro con el Yawar Mayu andino.

Para hacer nuestro estudio concreto hemos elegido «Urpicha Warma» (1992, 5. La trad. es nuestra). Veámoslo:

URPICHA WARMA.

Urqpicha warmapas wiqillan upiayniyuqmi karqa. Tayta mamallampas supay wasipa kirinchasqanmi wañukurqaku. Chaymi Urpicha warmaqa puriyta qallarirqa mayulla hina qaparistin, punkukunata takastin. Ichaqa runakunam, manchaywan chiqniywan qawachkaspankum Urpichataqa kuyanakuytam qallarirqaku, rauraq makillankutapas akchiq yakuman huqarispanku. Llaqtapi atuqkunapas, muchuykunatapas pamparqakum allpapa suqumpipas. Chaymi kunanqa, Urpicha warmapas, runakunapas, waqaypas, mayupi challwakunapas, yarqay wasi punkukunapas rusasllañam qallallarichkanku.

*EL NIÑO LLAMADO «PAJARITO»*

*Dicen que las lágrimas de «Pajarito» eran hasta para beber. Y hasta sus padres murieron por las heridas terribles de una casa de sufrimientos. Por eso «Pajarito» comenzó a caminar gritando como un río, tocando puertas. Y fue la misma gente, viéndole con miedo y desprecio, que le empezó a amar. Y entre ellos se empezaron a amar, levantando sus manos ardientes hacia una destellante agua. Y hasta los zorros del pueblo y los más pobres le sepultaron en las tierras de sus corazones. Por eso, ahora, en «Pajarito», en las gentes, en las lágrimas, en los peces del río y hasta en las puertas más miserables están empezando a florecer rosas.*

## Análisis de "Urpicha warma"

### 1. El soporte estructural

El poema se estructura a partir del narrativo «dice» o «dicen» (-si o -s), propio del discurso andino.

Este recurso es usado con mucha frecuencia en el habla de los quechuas. Ha sido usado, por ejemplo, en el poema «Katatay» de Arguedas: «Llaqtay puyus katatachkan[...]» (Dicen que la sombra de mi pueblo está temblando).

### 2. Isotopías

Se extrae dos términos en oposición: la tierra «Supay» y la tierra del «rosas qallariy». La vamos a concretar como dos estatutos: el «Supay Pacha» (tierra infernal), y el «Rosas Pacha» (tierra floreciente).

SUPAY PACHA:

| | |
|---|---|
| wiqillan upiayniyuq | /sufrimiento/ |
| (los padres) supay wasipi wañukurqaku | /muerte/ |
| puriy mayulla hina qaparistin | /orfandad/+/dolor/ |

ROSAS PACHA:

| | |
|---|---|
| punkukunata takastin | /buscar solidaridad/ |
| manchaywan chiqniywan kuyay | /fraternidad/ |
| akchiq yakuman maki huqariy | /sujeto transformador/ |
| kunanqa, Urpicha, runakuna, | |
| waqaypas, challwakunapas, | |
| yarqay wasi punkukunapas | |
| rusaslla qallariy | /florecimiento/ |

Esto es:

MUNDO

| SUPAY PACHA | ROSAS PACHA |
|---|---|
| sufrimiento | solidaridad |
| muerte | fraternidad |
| dolor | florecimiento |
| orfandad | |

**3. Actorialización**

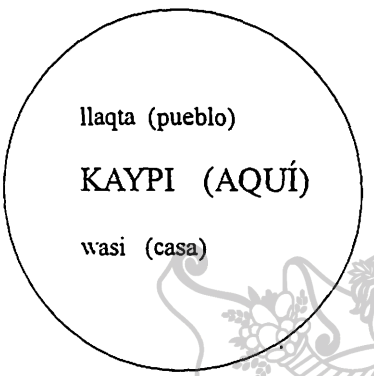
A nivel de actorialización se tiene lo siguiente:

| | |
|---|---|
| «Urpicha warma» («Pajarito») | /él/ |
| «tayta mamallampas» (los padres de «Pajarito») | /ellos/ |
| «llaqtapi atuqkuna, muchuykuna» (zorros e infelices) | /ellos/ |

A patir del personaje Urpicha se nota una progresiva colectivización hacia fuera (ellos): los padres y el pueblo.

**4. Espacialización**

Solamente se nombra al pueblo como una instancia constituida en el Aquí:




**5. Temporalidad**

A nivel temporal se construye la siguiente historia:

| ANTES | AHORA | DESPUÉS |
|---|---|---|
| -lloraba<br>-padres muertos<br>-tocaba puertas<br>-caminaba gritando<br>-la gente empezó a amarle<br>-le enterraron | -En todos ha florecido rosas | - |
| -tocaron la destellante agua | | |

**6. Nivel expresivo**

Se encuentran las siguientes elaboraciones discursivas:

| | |
|---|---|
| -wiqillan upiayniyuqmi | (lágrimas como para beber) |
| -supay wasipa | (casa de tormentos) |
| -mayulla hina qaparistin | (gritando como el río) |
| -rauraq makillankutapas | (manos inquietas) |
| -akchiq yakuman | (agua deslumbrante) |
| -allpapa suqumpipas | (en el corazón de la tierra) |
| -rusasllañam qallarin | (florecer) |

### Poesía de la denuncia y la transformación social

La poética de Quinto, como anunciamos al comienzo, se funda en la denuncia social y el llamado a la realización del cambio histórico-social.

En el caso de «Urpicha warma» se deja translucir el cambio social como proceso iniciado recientemente; que es un proceso vigente. En este cambio resulta muy interesante el factor «aqchiq yaku» (agua destellante), pues es la piedra de toque que permite el cambio o la transformación del desprecio en amor o florecimiento de rosas. La realización plena de la sociedad es configurada por el florecer de rosas en todo.

Finalmente, pódemos afirmar a modo de conclusión que Quinto es, con Lizana y Rojas, parte de la poesía quechua de la resistencia histórica.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

## YAWAR MAYU: NUEVO DISCURSO QUECHUA DE LA RESISTENCIA HISTÓRICA

Si Arguedas fue el punto crucial de una estética quechua comprometida con la historia, resultan «normales» -por decirlo así-, las nuevas voces de un viejo conflicto que hace revivir la esperanza de crear un Pachakuti que cambie la situación histórico social del pueblo quechua.

Después de siglos de «silencio» del Pachakuti discursivo, perdidos por la fragilidad de la voz no documentada, con la escritura se concreta, esta vez como documento, la mirada a la historia y su transformación. Pero este discurso de la resistencia y transformación histórica («Pachakutiy Taki»), se manifiesta revestida -no escrita-, de nuevos discursos: el Rumitaqe de Canas (Cusco), la danza de Toqroyoq (Cusco), y las canciones ayacuchanas del contexto subversivo de los 80 (ver Lienhard 1992), además del Wañuy Onqoy expresado en la danza de Tijeras.

Arguedas, a pesar de su formación ideológica socialista, es productor del discurso de la resistencia histórica quechua. Algunos poemas suyos ("Tupac Amaru

kamaq taytanchisman" y "Katatay"), son verdaderos llamados y anunciadores del cambio histórico.

Poetas quechuas como Rojas, Lizana y Quinto, sin ninguna ligazón intertextual con Arguedas ni Kilku Waraka, se entroncan en la tradición de la resistencia y la transformación histórica como respuesta a una situación étnica, social y económica subordinada y penosa. Ellos actualizan, al igual que Arguedas, el discurso de la transformación ("Pachakuti"), en la figura del Yawar Mayu.

Yawar Mayu se ha convertido en un símbolo andino utilizado por los quechuas actuales. Arguedas decía (1983, 81), que el Yawar Mayu era el «primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en las cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música»; además -reitera (Ibíd.)-, que en *Todas las sangres* «vence el Yawar Mayu andino, y vence bien». Yawar Mayu (yawar = sangre, y mayu = río; literalmente "río de sangre"), no está concebida en términos occidentales. Si bien configura al río turbulento y colorido que arrastra tierra, en el fondo simboliza la energía andina y la rebelión. Se eleva su condición conceptual de «río turbulento» en categoría cognitiva e histórica quechua.

## POESÍA QUECHUA ESCRITA ACTUAL 1990-1995
## A MODO DE CONCLUSIÓN

La presencia de la poesía quechua -"oral" y escrita-, en estos años evidencia la vitalidad de la nacionalidad quechua. Esta vigencia, tras agobiantes y desestructuradores sistemas hegemónicos (el proyecto de la corona española, el criollo oligárquico y el capitalista), muestra la capacidad de resistencia y adaptabilidad a las condiciones impuestas. Este cerco, sin embargo, está siendo invadido y erosionado de manera sustancial por el viejo fantasma occidental del capitalismo.

Aún hoy es posible hablar del proyecto nacional de los sectores sociales y étnicos sometidos por Occidente en 1532. Este proyecto, en su máxima expresión militar para expulsar a los españoles, la gran rebelión de Túpac Amaru II, fue reeditado

en la república por cientos de rebeliones andinas (Juan Bustamante, Atusparia, Rumi Maqui, Domingo Huarca, etc.). Este proyecto histórico no ha dejado de manifestarse en los discursos poéticos quechuas.

Como hemos podido ver por el breve estudio de seis poetas quechuas, la resistencia anticolonial o nacional del pueblo quechua sigue vigente.

La resistencia étnica y cultural, sin duda el fundamento y bastión de la cultura y pueblo quechua, es puesta en vigencia por dos poetas: Delia Blanco Villafuerte, Baltazar Azpur Palomino y Reynaldo Martínez Parra.

La resistencia histórica, que sugiere y pide el cambio histórico -"Pachakutiy taki" dirá Lienhard-, y de la cual los enunciadores se sienten coadyuvantes, es tomada por tres poetas: Humberto Lizana Carhuapoma, Juan Rojas de la Cruz y Francisco Quinto Ccente.

# CONCLUSIONES



1. El fenómeno literario quechua sólo se puede entender dentro del proceso social e histórico en el cual está enmarcado.

2. Desde 1532, con la captura de Atahuallpa, cambian las relaciones de poder político en el Perú, y se establece un sistema socio-económico impuesto por Occidente. Las relaciones de hegemonía y subordinación conllevó a una situación de opresión social y cultural de los vencidos. La república, realización del proyecto criollo (oligárquico y capitalista), no ha cambiado esta situación social.

3. El proyecto nacional anticolonial del sector quechua andino, ha estado presente en la colonia y la república. La resistencia cultural y la rebelión han sido sus formas más comunes de manifestación. En ella están incluidas las «literaturas» quechuas.

4. La «poesía» incaica o taki tuvo una forma discursiva multitextual muy particular (música, canto, baile y rito).

5. Algunos takies precolombinos como el huayno, harawi, qashwa, wanka, etc., han logrado sobrevivir. Esto demuestra la vigencia de la tradición quechua.

6. El huayno y el huaylarsh se han popularizado en todas la zonas urbanas del Perú. Aunque no tiene la popularidad de los otros dos géneros mencionados, el Uywa taki ("santiago"), se ha urbanizado.

7. El primer poeta quechua peruano de la república en utilizar la escritura sería Inocencio Mamani («Alkón Kollavino»). Publicó un poema quechua en 1929.

8. Se tiene registrados a 54 poetas quechuas en este siglo. Esto permite pensar que se está consolidando una tradición de la poesía quechua escrita del Perú. Este, como la tradición oral, sirven de intertexto para las nuevas generaciones.

9. Los poetas quechuas escriben para demostrar que desde el quechua se puede hacer una poesía de calidad.

10. Existen tres vertientes poéticas quechuas: poesía quechua de la resistencia histórica, de la resistencia étnica y cultural, y la aculturadora.

11. La lengua quechua tiene un componente afectivo subjetivo y lexical, por el cual muchos bilingües prefieren expresarse en quechua.

12. La poesía quechua escrita del primer lustro del 90, muestra claramente dos formas escriturales: Blanco, Azpur y Martínez son poetas de la resistencia étnica y cultural; Lizana, Rojas y Quinto, de la resistencia histórica. Blanco, aunque comparte ambas opciones, deja translucir su visión oficialista de la historia.

13. «Yawar Mayu», símbolo actualizado del «Pachakutiy Taki», no es sólo un componente de una cosmovisión, se ha convertido en una categoría cognitiva e histórica quechua.

14. Lizana, Rojas y Quinto, como poetas quechuas de la última generación, configuran un espacio nuevo del «Pachakuti»: el tiempo del Yawar Mayu. En el imaginario de estos poetas, es un tiempo de la cuasi realización del cambio histórico.

15. Arguedas tiene continuidad no sólo en poetas como Ninamango, Huamán y Aguirre, sino también en los poetas del Yawar Mayu.

## BIBLIOGRAFIA


ALBERTI, Giorgio y Enrique Mayer.
1974 Reciprocidad e intercambio en los Andes. Lima, IEP.

ALEGRÍA, Ciro et al.
1986 *Primer Encuentro de Escritores Peruanos*. 2da. ed. Lima, Latinoamericana Editores.

ALENCASTRE GUTIERREZ, Andrés.
1955 *Taki parwa*. Cusco, Imprenta Garcilaso.
1964 *Taki ruru*. Cusco, Editorial H.G. Rozas.
s/f *Yawar para*. Cusco, Editorial Garcilaso.

ANDERSON IMBERT, Enrique.
1984 *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid, Alianza Editorial.

ANSIÓN, Juan.
1985 Siete ensayos sobre la violencia en el Perú. Lima, Fundación Fiedrich Eberto.

ARGUEDAS, José María.
1965 *Poesía quechua*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
1977 *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima, Mosca Azul-Horizonte Editores.
1983 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima, Editorial Horizonte.
1984 *Katatay*. Lima, Editorial Horizonte.
1986 *Cantos y cuentos quechuas*. T. I. Lima, Municipalidad de Lima.
1987 *Indios, mestizos y señores*. 2da. ed. Lima, Editorial Horizonte.

AZPUR PALOMINO, Baltazar.
1992 *Canto a la naturaleza*. Lima, s/e.

BENDEZÚ AYBAR, Edmundo.
1977 «Cinco preguntas sobre la literatura quechua.» En: *Runa*. Lima, INC, nº 4.
[1984] *Literatura quechua*. Biblioteca Ayacucho XXXII. Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
1986 *La otra literatura peruana*. México, Fondo de Cultura Económica.

BIBLIOTECA CAMPESINA.
1991 *Reflexiones campesinas sobre la tradición andina*. Serie Nosotros los cajamarquinos. Lima, Tarea Editores.

BLANCO VILLAFUERTE, Delia.
1993 *Nunaypa rurun/Frutos del alma*. Cusco, Municipalidad del Cusco.

BUENO, Raúl.
1991 *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. USA, Latinoamericana Editores.

CARRILLO, Francisco.
1968 *Poesía y prosa quechua*. 2da. ed. Pról. de J. M. Arguedas. Lima, s/e.
1986 *Literatura quechua clásica.* Lima, Editorial Horizonte.

CEPES.
1986 *Música campesina del Perú I.* [Vol. 1] Lima, CEPES.
1991 *Música campesina del Perú II*. Vol. 2. Lima, CEPES.

CIDFA-AMAUTA.
*s/f.* *Qachwas huancavelicanos*. [`cassette] s/l., s/e.

CORNEJO POLAR, Antonio.
1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte.

CURATOLA, Marco.
1977 «Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onkoy a Inkarri». En: *Allpanchis*. Cusco, IPA, Nro 10.

DELRAN, Guido.
[1978] *Historia rural del Perú*. Cusco, Centro de Estudios rurales andinos «Bartolomé de las Casas».

DORFMAN, Ariel.
1969 «Conversación con Arguedas». En: *Trilce*. Chile, nºs 15-16.

ESTENSSORO F., Juan Carlos.
*1992* «Los bailes de los indios y el proyecto colonial». En: *Revista Andina*. Cusco, IPA, año 10, nº 2.

FLORES PALOMINO, Lily.
1989 *Waqalliq takin / Tañido de campanas*. Lima, CONCYTEC.

FUENZALIDA, Fernando.
1994 «¿Quién es cholo en el Perú?» En: *El suplemento* de *El comercio*. Lima, 13-11-94.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos.
1990 *Para una periodización de la literatura peruana.* Lima, Latinoamericana Editores.

GECKELER, Horst.
1976 *Semántica estructural y teoría del campo léxico*. Madrid, Editorial Gredos.

GONZALEZ HOLGUÍN, Diego.
1989 [1609] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua QQuichua o del Inca.* 2da. ed. Edición facsimilar de la versión de 1952. Lima, UNMSM.

GREIMAS, A. J.
1971 *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Editorial Gredos.
1973 *En torno al sentido*. Madrid, Editorial Fragua.
1976 *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Editorial Planeta.
1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos.

GUERRA-GARCÍA CAMPOS, Antenor.
*1992* «Y en el Perú, éramos?» En: *La Revista* de *El Peruano*. Lima, 14-10-92.

HERNÁNDEZ, Max et al.
1987 *Entre el mito y la historia. Psicoanálisis y pasado andino*. Lima, Ediciones IMAGO.

HUAMÁN MANRIQUE, Isaac.
1993 *Yawar mayu/Tormenta de fuego*. Lima, Editorial Pachakuti.

HUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.
1987 *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducciones y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. T. I. Madrid, Siglo XXI.

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel A.
1988 *Poesía y utopía andina*. Lima, DESCO.

HURTADO DE MENDOZA, William.
1971 *Yanapaq Jailli* Lima, Ediciones Martínez.
1977 *Yachanaykipaq taki/Canción para que aprendas*. Lima, Perugraph Editores.
1987 *Mateo llaqta*. Lima, Lluvia Editores.
1990 *Poesía quechua. Selección para niños*. Lima, Lluvia Editores.

HUSSON, Jean Philippe.
1993 «La poesía quechua prehispánica. Sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Wamán Poma de Ayala.» En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, año XIX, nº 37.

KAPSOLI, Wilfredo.
1989 *Historia y psicología del indio*. Serie Biblioteca Andina de psicología/ 2. Lima, Editora Caribe.

KUDO, Tokihiro.
1982 *Hacia una cultura nacional popular*. Lima, DESCO.

LARA, Jesús.
1979 *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica.

LARA IRALA, Edilberto.
1981 *Adivinanzas quechuas*. Ayacucho, UNSCH.

LIENHARD, Martin.
1984 «El poeta quechua Arguedas y la poesía quechua reciente.» En: Rencontre de Renards. Colloque international sur José María Arguedas. Grenoble, s/e.
1988 «Pachakutiy taki.» En: *Allpanchis*. Cusco, IPA, año XX, nº 32.
1992 *La voz y su huella*. Lima, Editorial Horizonte.
1993 «La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales.» En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, año XIX, nº 37.

LIRA, Jorge A.
1956 *Canto de amor*. Cusco, Talleres Villanueva.

LIZANA CARHUAPOMA, Humberto.
1992 *Vicuñita en llanto*. Huancavelica, Círculo Cultural Pachakuti.
1993 «Sisari». En: *Sisari*. Huancavelica, nº 1.

LUMBRERAS, Luis G.
1986 *Una visión del Antiguo Perú*. Lima, Municipalidad de Lima.

MARIÁTEGUI, José Carlos
1986 *Peruanicemos al Perú*. Lima, Editora Amauta.

MARTÍNEZ PARRA, Reynaldo.
1992 *Chirapa/Arco iris*. USA, s/e.

MATOS MAR, José y José M. Mejía.
1984 *Reforma Agraria: Logros y contradicciones 1969-1979*. 2da ed. Lima, IEP.
MATOS MAR, José.
1986 *Desborde popular y crisis del Estado*. 4ta ed. Lima, IEP.

MELGAR, Mariano.
1975 *Antología poética*. Lima, Editorial Universo.

MENESES, Porfirio y Teodoro, y Víctor Rondinel.
1974 *Huanta en la cultura peruana. Antología de literatura quechua*. Lima, Editorial Nueva Educación.

MERCIER, Marcos y otros.
1981 *Diusma takipashunchi*. Iquitos, Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.

MOLINA, Cristóbal de.
*1959* *Ritos y fábulas de los Incas*. Buenos Aires, Edit. Futuro.

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis.
1987 *La sangre de los cerros. Urqukunapa yawarnin. Antología de la poesía cantada en el Perú*. Lima, CEPES-Mosca Azul-UNMSM.

NIETO, Luis. *Poesía cusqueña.*
*1956* *Derrotero para una ubicación de la poesía cusqueña contemporánea.* 2da.
ed. T. I. Cusco, Ediciones Sol y Piedra.

NINAMANGO, Eduardo.
1982a *Pukutay*. Lima, Tarea Editores.

1982b Katatay y la poética quechua de José María Arguedas. (Tesis Lic.) Lima, U.N. M. S. M.

NORIEGA, Julio.
[1990] «La poesía quechua escrita: una forma de resistencia cultural indígena». En: *Acta literaria Acad. Sci.* nº XXXII, 13-04-[1990].
1993a «El quechua: voz y letra en el mundo andino» En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, año XIX, nº 37.
1993b *Poesía quechua escrita del Perú. Antología.* Lima, CEP.

ONG, Walter.
*1987* *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan Santa Cruz.
s/f. *Relación de antiguedades deste reyno del Pirú.* Edición facsimilar y transcripción paleográfica del Códice de Madrid. Estudio etnohistórico y linguístico de César Itier.

PRATEC.
1989 *Manchay tiempo*. Lima, PRATEC.

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA
1987 *«Mana kuyana urpi»*. En: *1er Festival de Autores y Compositores andinos*. Lima, Arte Reda.

QUIJADA JARA, Sergio.
*s/f* *Canciones del ganado y pastores*. Huancayo, s/e.
1985 *Estampas huancavelicanas*. 2da. ed. Lima, Dugrafis.

QUINTO CCENTE, Francisco.
1992 *Illari wayta*. ed. mimeografiada. Huancavelica, s/e.

ROEL PINEDA, Josafat.
1990 *El huayno del Cuzco.* Edición revisada. Qosqo. Municipalidad del Cusco.

ROJAS DE LA CRUZ, Juan.
1990 *Lágrimas del corazón*. Huancavelica, Imprenta FAS.
1994 *Kausay rayku*. Huancavelica, s/e.

ROJAS DE LA TORRE, Oscar y Marco Palacios Villanes.
1992 *Wanka Mayu / Río de los Huancas. Danzas típicas del valle del Mantaro.* Lima, Lluvia Editores.

ROSTWOROWSKI, María.
1988 *Historia del Tawantinsuyo.* 3ra ed. Lima, IEP.

ROWE, William.
1974 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima, INC.

SALAZAR BONDY, Sebastián.
1978 *Poesía quechua*. Buenos Aires, Editorial Arca Galerna.

SÁNCHEZ, Luis Alberto.
1973 *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú.* 4ta. edición. T. I. Lima, Editor Villanueva.

STERN, Steve.
1990 *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglos XVIII al XX.* Lima, IEP.

TALLER DE ARTE LLIMPI.
s/f *Danzas huancavelicanas.* Huancavelica, Prod. El Porvenir.

TODOROV, Tzevetan.
1987 *La conquista de América. El problema del otro.* México, Siglo XXI.

TUDELA, Fernando et al.
1992 «El encuentro entre dos mundos: impacto ambiental de la conquista». En: *Boletín Agroecológico.* Lima, CIED, Nro 18.

URBANO, Enrique.
1992 Tradición y modernidad en los Andes. Cusco, CERA.

VALCARCEL, Carlos D.
*s/f.* *Historia de la educación incaica.* Lima, Editorial Lima S.A.

VALDERRAMA, Ricardo y Carmen Escalante.
1992 *Ñoqanchik runakuna. Testimonio de los quechuas del siglo XX.* Cusco, CERA.

1993 «Canciones de imploración y de amor en los Andes. Literatura oral de los quechuas del siglo XX». En: *Revista de crítica literaria latinoamericana.* Lima, año XIX, nº 37.

VIENRICH, Adolfo.
1959 *Azucenas quechuas*. 2da. edic. Tarma, Imp. Concejo Provincial de Tarma.

VIVANCO, Alejandro.
[1977] *150 temas de folklore con música, canciones y partituras*. Lima, s/e.

# APÉNDICE



En nuestro estudio de la poesía quechua escrita del primer lustro de los 90 abordamos a seis poetas quechuas. Dos son mencionados por Julio Noriega (Delia Blanco y Reynaldo Martínez), y los otros cuatro (Baltazar Azpur, Humberto Lizana, Juan Rojas y Francisco Quinto) son más bien parte de nuestro hallazgo. Si bien Noriega registra y presenta poemas de 41 poetas (ver *Poesía quechua escrita del Perú*, 1993b), por nuestra parte -de trece poetas- sólo presentamos poemas de los autores estudiados.

En una suerte de salvar la omisión con los otros nueve poetas incluidos por nosotros, presentamos una muestra de poemas de estos autores. Somos conscientes que por razones de extensión de esta tesis no es posible incluir la totalidad de los poemas, pero creemos que la breve muestra permitirá formarse un juicio sobre cada uno de ellos.

**Abel Ayaypoma Zerpa.**

Huancavelicano. De él sólo se conoce un poema quechua monolingüe: "Tayta Nacha" (En: *Llaqtanchik*. Ed. mimeografiada. Huancavelica, Edic. Ichu, 1983; pág.11. La trad. es nuestra).

**Tayta Nacha**

Tayta Nacha, qaqa qina
qaparichkan, Juancha, churinsi
Yana Misitu qina wañukun,
chacra sarampas chakiñan.
trigumpas manañan puqunchu,
manañan imanpas kanchu;
makinwan, charangullansi.
qaparispa qarikunawan
warminkunawan, churinkunawan
ripukuchkanku mana imatapas
qawarispa, allin vida
maskakuipi; wañustin...
wañustin, rinku qaqankunata,
urqunkunata, waiqunkunata,
wañustin... wañustin, allin
vida maskakuipi. Taita Nacha,
mayu qina qaparichkan,
waira qina ripukuchkan mana
imatapas manchakuspa.

Hvca., junio de 1979.

*[Señor Nacha*
*Señor Nacha, como cerro*
*está gritando; Juan, su hijo*
*como el negro Misitu ha muerto,*
*también su maizal está seco,*
*su trigo tampoco madura;*
*ya nada tiene;*
*sólo su mano y su charango,*
*gritando con los hombres*
*con las mujeres, con los niños...*
*están yendo sin ver nada*
*buscando*
*buena vida, muriendo...*
*muriendo van a sus montañas,*
*por sus cerros, por sus laderas,*
*muriendo... muriendo*
*buscando buena vida. Señor Nacha*
*como río está gritando,*
*como viento está yendo*
*sin temer a nada.]*

### Rubén Escobar Sánchez

Nacido en Huancavelica. De él sólo conocemos un poema quechua monolingüe: "Qatariyña warmi", publicado en el tríptico *¿Día de la madre?* (Huancavelica, 1986. La trad. es nuestra).

**Rikchariyñaya warmi**

Amaya puñuychu.
Qatariyñaya warmi
amaya puñuychu.

Intipas rapapamuchkanñan
villa llaqtatan chayamuchkanñan
qanqa puñuchkankiraq
rikcharinñaya warmi
¡amayá puñuychu!

Manan papallapas kanchu
mikuypas chinkarunmi.
Qanqa puñuchkankiraq,
qatariyñaya warmi
¡amaya puñuychu!

Qatariyña warmi
kay apukunata
atoqman qararusunchik,
qatariyña warmi
¡amaya puñuychu!

*[Despierta mujer*
*Ya no duermas mujer.*
*Despierta mujer*
*ya no duermas.*

*Haste el sol que ilumina*
*ya está llegando a la ciudad*
*y tú aún duermes,*
*despierta pues mujer*
*¡ya no duermas!*

*Ya no hay ni papa*
*y hasta los alimentos han desaparecido.*
*Y tú aún duermes;*
*despierta ya pues mujer*
*¡ya no duermas!*

*Levántate mujer*
*alimentemos a los zorros*
*con estos ricos,*
*levántate mujer*
*¡ya no duermas!]*

### Abilio Soto

No tenemos datos biográficos. Solo conocemos un poema quechua monolingüe: "Mamakunapaq", aparecido en *Fada Informa* n° 3 (Edic. mimeografiada. Ayacucho, Fed. Agraria de Ayacucho, pág. 19. La trad. es nuestra).

**Mamakunapaq**

Punchawnikiman chayasqaykitam
kupay mamallay rimaykamuyki,
tukuy sunquytam apachimuyki
ancha kuyakuq, sumaq chunkullay
tiqsi muyupi kanmanchuch sunqu
kuyapayakuq sunquyki hina:
rasuwillkapi riti hina, chuya;
intipa kanchaynin hina, hatun.

*[A las madres*
*Brindo esta copa porque*
*ha llegado el Día de la Madre,*
*recibe mi corazón entero,*
*mi grande amor, mi mayor agradecimiento*
*acaso puede haber cariño en motas revueltas*
*como si hay en tu corazón:*
*resplandeciente, como la nieve del Rasu Willka*
*inmenso como los rayos del sol*

| | |
|---|---|
| Lastapa tiyasqan chukchallaykita, | *A tu cabello que cae como el rocío,* |
| wayrawan puñuq chakillaykita, | *a tus pies que duermen con el viento,* |
| chirapa awaq makikitawan, | *a tus manos que tejen arco iris,* |
| ullpuykuq hinam muchaykamuni. | *los beso como si tomara con el brindis.* |
| | |
| Sunqullaykipi may tutayaspa | *Tu corazón se oscurece* |
| qispichisqayki wawaykikunam, | *cuando tus hijos* |
| wiñaruspaqa qipanchasunki, | *ya crecidos te dan la espalda ,* |
| wakinkunaqa waqachisunki. | *y sus manos te hacen llorar.* |
| Ñitiruwaqcha karqa | *De saber que hubiera sido así* |
| ñuñuykiwanpas, | *debías de haberlo aplastado* |
| chayna kananta yachaspaykiqa; | *aunque sea con tus senos;* |
| suyaykuy mama, wiqillaykiqa | *espera madre, que tus lágrimas* |
| lamar quchallam | *se están juntando* |
| huñunakuchkan. | *como el agua del mar.]* |

## Anónimo

"Pipichapa takiynin" es un poema bilingüe que apareció en *El Diario* (Lima, 7-4-87, pág. 8).

| **Pipichapa takiynin** | *Cancionero del pueblo* |
|---|---|
| Kaychum, kaychum Huamanga llaqta | *¡Esta es Huamanga!* |
| kaychus, kaychus Huamanga llaqta | *¡Qué dicen de esta Huamanga!* |
| sinchi sipisqa, ancha llakisqa | *torturada, entristecida* |
| mana puñusqa, yawarllaña | *desvelada, hecha un mar de sangre,* |
| ancha rabiasqa, mana piyniyuq | *enfurecida, sin apoyo...* |
| sumaq suwasqa, yawarllaña. | *saqueda, sangrante.* |
| | |
| Kaychum, kaychum Huamanga llaqta | *¡Esta es Huamanga!* |
| kaychus, kaychus Huamanga llaqta | *¡Qué dicen de esta Huamanga!* |
| china alcalde madrastayuq | *con alcaldesa toda madrasta* |
| wiray, wiray obispoyuq | *con un obispo todo gordura* |
| piña tigre rectorniyuq | *con un rector: tigre molesto* |
| chakra misti prefectoyuq. | *con un indio blanco como prefecto.* |
| | |
| Huamanguina niñachallayta | *A mi niña huamanguina* |
| huamanguina pasñachallayta | *a mi cholita humanaguina* |
| cabitukunam suwarquwasqa | *me la robaron los cabitos* |
| verde pachanwan hinakuykuspan | *camuflados en su verde disfraz* |
| wayrurukunam pasachikusqa | *los wayruros se la han cargado* |
| pistulachanwan qaritukuspa. | *envalentonados por su pistola.* |
| | |
| Kaychum, kaychum Huamanga llaqta | *¡Esta es Huamanga!* |
| kaychus, kaychus Huamanga llaqta... | *¡Qué dicen de esta Huamanga!* |
| sinchi sipisqa, ancha llakisqa | *castigada, entristecida* |

| | |
|---|---|
| mana puñusqa, presochasqa | *desvelada, detenida* |
| ancha rabiasqa, mana piyniyuq | *enfurecida, sin apoyo...* |
| sumaq suwasqa, carcelasqa. | *saqueada, encarcelada.* |
| | |
| Parachkachumpas, chikchichkachumpas | *Esté lloviendo o lloviznando* |
| wayrachkachumpas, vientochkachumpas | *haya ventarrón o airecillo* |
| huamanguinollay: sunita sawanki | *huamanguino mío: toma conciencia,* |
| wallpa suwallay: allinta sawanki. | *¡sé inamovible!* |
| | *ladroncito de gallinas:* |
| | *¡defiende tus derechos!* |

### Hugo Peña Valenzuela

Su libro *Phallcahs, turpas y waqaynis* (1988) incluye dos poemas quechuas bilingües: "H'aqa cárcel" (pág. 53) y "Para mi hija Kukulí" (pág. 142). Transcribimos el primero.

| | |
|---|---|
| **H'aqa cárcel** | ***Haquira, Mamara*** |
| H'akira, waq Maran | *Cárcel de piedra* |
| H'aqa cárcel | *encarcélame* |
| carcelawai | *enciérrame* |
| taita mamayta | *porque mis padres* |
| wakacheqtaka. | *he hecho llorar.* |
| | |
| Maymanta h'amunki | *¿De dónde vienes,* |
| maytan yau rinki | *oye tú, y adónde vas?* |
| warma munaskai | *Mi tierno amor a quien amo* |
| cárcel uqjupi | *dentro de la cárcel* |
| cárcel uqjupi | *dentro de la cárcel...* |
| wañuyta suyashian. | *Esperando está, la muerte.* |
| | |
| Maypitaq qashianki | *En dónde, estás tú,* |
| APU MALLMANYA | *Dios Mallmanya!* |
| kundurpa raphranpi | *En las alas del cóndor* |
| wairata apachi | *envíale el aire* |
| warma yanaysi | *porque mi tierno amado* |
| wanuiwan puñushian. | *esta durmiendo con la muerte.* |

### Vilma Gil de Pareja

Cusqueña. De ella sólo conocemos un poema quechua bilingüe: "Hoq pachapin tiyayta munani", publicado en *El Dominical de Expreso* (Lima, 13-8-89, pág. 12).

**Hoq pachapim tiyayta munani**

Tiyaytan munani
mana tukukuyniyoq pachapi
manaraq "patria" simi,
kamakusqan pachapi,
mana pay rayku pitapas
qosatapas, turatapas,
wañuchiqtapas wañuqtapas
kachananku pachata;

mana pitapas "patriarayku"
qella kaypi hap'inapaq,
maqanakunatapas
qhatukunanpaq
auqanakuykunatapas
kamakunanpaq.
Kausaytam munani
haqay pachapi
manaraq "qespiy" simi
kamakusqanpi,

kamachikuqkunaq mana ima
munasqanku ruwananku
pachapi,
llaqta runakunataq
watasqa qananku pachapi.

Kausaytan munani,
haqay pachapi
manaraq "WAYQEPANA KAY"
simi kamakusqanpi,
salqa uywakuna hina
qhamusanakunanku pachapi.

Kausaytan munani hoq pachapi
manaraq "KASQALLAN KAY"
simi kamakusqanpi,
mana hatun llaqtakunapipas,
huch'uy llaqtakunapipas
warmikuna qhatukunan
pachapi.

Kausaytan munani
haqay pachapi
manaraq "WAWA WATA"
kamasqankupi,
manaraq paqariq wawakunata
mana wañuchikunanpi.

*Quiero vivir en otro mundo*

*Quiero vivir en un mundo*
*sin fronteras.*

*En un mundo en el que*
*no se haya inventado,*
*la palabra "patria",*
*por la que se tenga que enviar*
*a matar y a morir,*
*al esposo, al hijo,*
*al padre o al hermano:*

*"patria", por la que se tenga*
*que mantener una clase parásita,*
*que comercie en armas*
*e invente las guerras.*

*Quiero vivir en un mundo*
*en el que no se haya inventado*
*la palabra libertad,*
*y exista una clase de tiranos*
*y los demás sean esclavos.*

*Quiero vivir en un mundo,*
*en el que no se haya inventado*
*la palabra fraternidad,*
*y los hombres se destruyan*
*unos a otros, como fieras.*

*Quiero vivir en un mundo*
*en el que no se haya inventado*
*la palabra igualdad,*
*y las mujeres sean*
*explotadas y vendidas*
*en las grandes*
*y pequeñas ciudades.*

*Quiero vivir en un mundo*
*en el que no se haya inventado*
*"el año internacional del*
*niño"*
*y se tenga que matar a los*
*niños,*
*aún antes de nacer,*
*o existan niños hambrientos*
*y desnudos, vagando*
*por las calles,*
*miserables.*

mana rayqasqa
mana p'istusqa
wajcha wawakunaq
purinanku pachapi.

Titaytan munani
haqay pachapi
mana "HUMIYUNA UKHUPI"
wawakuna paqarichinankupi,
maypin t'aqanaku
mana kanan pachapi.

Sut'intaqa munani tiyayta
haqay pachapi
maypin qespisqa,
lliupas masintin
wayqepana hina tiyananku
pachapi
manaraq kay simikuna
kamakushaqan pachapipas.

*Quiero vivir en un mundo*
*en el que no se haya inevntado*
*"el niño probeta"*
*y se tenga que destruir*
*el matrimonio, la familia,*
*el hogar.*

*Quiero, en fin, vivir en un*
*mundo*
*donde existan realmente*
*libertad, igualdad y*
*fraternidad,*
*aunque no se hayan inventado*
*esas palabras.*

### Chchala Wejro (seud.)

Su poema quechua bilingüe "Ñoqachu juchayoq karqani", aparece en una hoja suelta (cuatrifolio), sin ningún dato editorial.

**Ñoqachu juchayoq karqani**
Mamitay sumajllata
yachaykachiway
kay sonqo ruruyej
munasqaykita.

Ñoqachu juchayoj
karqani manan rike
illarinaypaj
kay kausayman jamunaypaj.

Ama waqaychu mamitay
huchchuy kasqaype
mana qawanichu
qantajchu waqashianki
hatun kasqaykipe.

Imansunkitaj mamitay
manan imapas kanchu mana aykanaqa
hatun kajtiyqa

*Yo no soy culpable*
*Enséñame*
*bonito no más madrecita*
*médula sémilla*
*de tu corazón.*

*Yo noy culpable*
*para venir a este mundo.*
*En amanecer a esta vida*
*claro que no.*

*No llores madrecita*
*En ser chico no lloro*
*Oh tú estás llorando*
*en ser adulto en cambio.*

*Qué te pasa madrecita*
*no hay nada que sea*
*inalcansable.*
*Cuando sea grande cierto*

sotticha aykaruhiasun
maykamapas.

Yachaykachiway mamitay
kay allyu runa llajtapi
kausakunayta purikunaypaj
sumajllata pusaykuway
minkkakuchkayki mamitay.

Taytayta nipuwanki
ñoqaqa tete rumi qapaj
wachasqanmi kani
ninmi payqa qonqawajtaj nipuyta
mana chayqa astawanmi
qonqasunkiman jaykkajkamaraj.

*estaremos alcanzando*
*¡Hasta donde sea!*

*Enséñame madrecita*
*ser familia de seres humanos*
*en este pueblo de gente*
*conducirme para vivir.*
*Bonito no más guíame*
*te estoy pidiendo por favor.*

*Me lo dices a mi papito*
*soy acero parido*
*por la piedra de roca*
*acerada, él ha dicho.*

*Puede que te olvidara*
*cuidado con que te olvide*
*peor sino, hasta cuando*
*quien sabe podrá olvidarte.*

### Anónimo

"Lorito", es el texto quechua bilingüe que aparece en *El Diario* (datos mutilados).

**Lorito**

Imallasqam huakllay Huancapi
llaqtallayqa
lorollapa purinallaqta
zambaschallay.
Limachallay palaciomantas
mandamusaq
enterollay Perullaqtapi purimuynispa
pobrerunapa causayllantapas
tukuynispa.
Loroschallay, loroschallay verde capa
manallaraqpas honrallaykita
rimachkaptin
llanqallamanta chutallawanki
loroschallay.
Huancapina warmitaqa
ama piñachiychu
Huancapino joventaqa
ama rabiachiychu
capallaykita chutkurusspay

***Lorito***

*Qué pasará en mi tierra*
*Huancapi,*
*los loros andan por allí*
*mi zambita.*
*Del Palacio (de gobierno) de Lima*
*los mandan*
*que caminen por el Perú entero*
*controlando*
*la vida de los pobres.*
*Lorito, lorito capa verde,*
*sin que haya hablado (mal)*
*de tu honra*
*me estás llevando.*
*No hagas enojar*
*a la mujer huancapina,*
*no des rabia*
*al joven huancapino,*
*te voy arrancar*
*tu capa.*

| | |
|---|---|
| saruparusayki | *pisoteándote,* |
| chacrallaypaq puntallapi | *te voy a crucificar* |
| chakatarusuyki. | *al borde de mi chacra.* |

### Ranulfo Fuentes Rojas

Nacido en Ayacucho, 1943. Es uno de los más reconocidos compositores ayacuchanos. Transcribimos de él un poema quechua monolingüe inédito (La trad. es nuestra).

| **Llaqtallay** | *[Pueblo mío* |
|---|---|
| Llakisqachu tiyachkanki | *Estas triste* |
| ¡llaqtallay! | *¡pueblo mío!* |
| wawaykikuna ripukuptin | *porque tus hijos* |
| kayman chayman, | *se van a otros lugares,* |
| wakillanta Yawar Mayu aparuptin, | *porque el Yawar Mayu se los lleva* |
| qipaqkuna chay manaña rimaptin | *porque después ya no hablan* |
| ¡llaqtallay! | *¡pueblo mío!* |
| Tutakunapas upallani | *Aún en las noches callo* |
| ¡llaqtallay! | *¡pueblo mío!* |
| sacha rumi qayakuptin | *cuando llama el árbol de piedra* |
| ¡qapariptin! | *¡gritando!* |
| llullu aychanta saruptinku | *cuando pisan su tierna carne* |
| ¡kutaptinku! | *¡triturando!* |
| kuyasqayki urullayki chinkaruptin | *cuando se pierde tu apreciado oro* |
| ¡llaqtallay! | *¡pueblo mío!* |
| sunqullayki tipasqachu | *está prendido tu corazón* |
| ¡llaqtallay! | *¡pueblo mío!* |
| anku kichka waraquwan | *con espinas dolorosas* |
| rawraq nanaq | *que arden, que duelen* |
| purinayki hatunmanta qincharuptinku | *¡pueblo mío!* |
| kayman chayman purichkanki | *vas de aquí allá* |
| ¡llaqtallay! | *¡pueblo mío!* |
| Chaynaña rupaq qasquykita | *Con ese tu ardiente pecho* |
| ¡llaqtallay! | *¡pueblo mío!* |
| itanawan qaquykuspa wataykuwan, | *átame y frótame con ortigas ardientes* |
| machuyarispa, tullkuyaspa | *envejeciendo, enhebrando* |
| ¡suyananpaq! | *¡para que esperen!* |
| kutirimuq, chayarimuq, paqarimuq | *a tu hijo que* |
| wawaykita, ¡llaqtallay! | *regresa, que llega, que se ilumina* |
| | *¡pueblo mío!]* |

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA