



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

Chillice, E. (2017). *La poética chanka en tres poemarios* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

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

Título: La poética chanka en tres poemarios

Autor: Edwin Chillcce Canales

Año: 2017

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Maestría

Palabras claves: Ugo Carrillo, Dida Aguirre, Carlos Huamán, poética chanka, despojo, liminalidad, ritual de humanización, sujeto transandino.

Referencia en APA 7ma. ed. Chillcce, E. (2017). *La poética chanka en tres poemarios* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis se propone estudiar los elementos de la poética chanka por medio de tres poemarios provenientes de las regiones andinas. Se analiza la obra poética de Ugo Carrillo, Dida Aguirre y Carlos Huamán, con el fin de identificar sus rasgos comunes en cuanto a la estructura figurativa y simbólica. La hipótesis del trabajo plantea que los tres poemarios configuran una articulación retórica del despojo, la muerte, la violencia y las situaciones liminares en la poética chanka. Así, la tesis busca promover la memoria histórico-mítica que albergan las condiciones identitarias del sujeto poético chanka.

Palabras Clave: Ugo Carrillo, Dida Aguirre, Carlos Huamán, poética chanka, despojo, liminalidad, ritual de humanización, sujeto transandino.





UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, Decana de América)

ESCUELA DE POST GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Unidad de Post Grado

MAESTRÍA EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA



La poética chanka en tres poemarios

Presentado por el bachiller

Edwin Chillcce Canales

Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana

Asesor: Dr. Gonzalo Espino Relucé

Lima, diciembre 2017



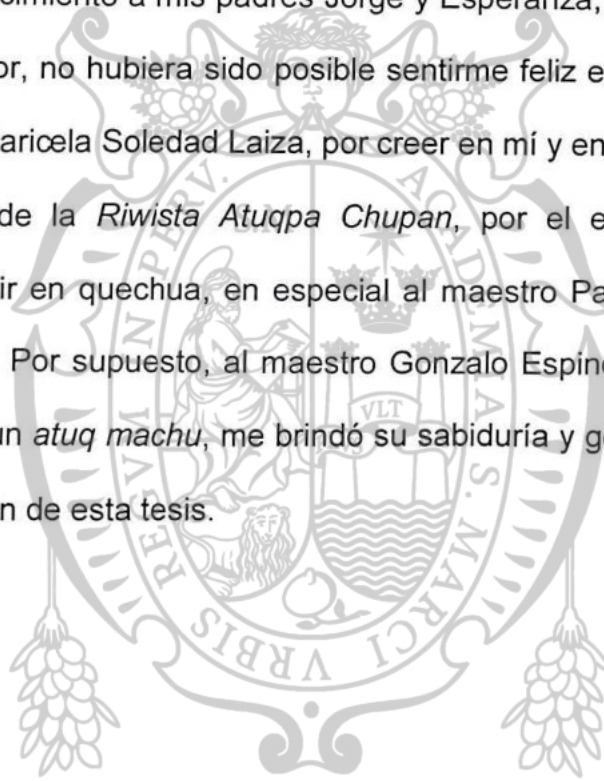
A mis padres y a mi tierra Huancapi,
por transmitir siempre la sabiduría y
la rebeldía chanka.





AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento a mis padres Jorge y Esperanza, pues sin su inmensa comprensión y amor, no hubiera sido posible sentirme feliz en la realización de la presente tesis. A Maricela Soledad Laiza, por creer en mí y en este proyecto. A mis *wawqi paniykuna* de la *Riwista Atuqpa Chupan*, por el esfuerzo que implica reflexionar y escribir en quechua, en especial al maestro Pablo Landeo, y Olivia Reginaldo, gracias. Por supuesto, al maestro Gonzalo Espino Relucé de la *waka* Tulape, que como un *atuq machu*, me brindó su sabiduría y generosidad haciendo posible la concreción de esta tesis.





ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	14
LA CULTURA QUECHUA CHANKA: LA LENGUA Y LA POESÍA	14
1.1. La cultura Chanka: voz, mito e historia.....	15
1.1.1 La guerra entre chankas e incas	21
1.1.2. La resitencia: el Taki Onqoy y la zona chanka	25
1.1.3. La Independencia y zona chanka.....	28
1.1.4. El estanco de la sal y la zona chanka	33
1.1.5. La violencia política y los chankas	35
1.2. La formación de la lengua chanka.....	38
1.2.1. La República y la lengua quechua chanka	44
1.2.2. Indagación y estudios sobre la lengua chanka	46
1.3. La lengua chanka: oralidad y poesía	49
1.3.1. Tradición oral y escritura.....	53
CAPÍTULO II	64
POETIZACIÓN HISTÓRICA-MÍTICA DE LO CHANKA: EL DESPOJO Y LA MUERTE EN UGO CARRILLO	64
2.1. Ugo Carrillo y la poética chanka.....	65
2.2. Entradas a la poética de Ugo Carrillo	67
2.3. El mito fundacional en <i>Yaku-unupa yuyaynin</i> : la papa y los chankas	70
2.4. El poder de la papa y el tikray en los runas chankas	79
2.4.1. Segmentación del poema "Yawar sunqu"	79
2.4.2. La retórica chanka: paralelismo semántico y metáforas	83
2.5. Territorio poético: imágenes, símbolos e historia	86
2.5.1. Segmentación del poema "Runa runayachiq Apu Urqupaq haylli"	87
2.5.2. Divinidades, héroes y lugares chankas	95



2.5.3. Memoria y residuos históricos chankas	100
2.5.4. Los interlocutores: el sujeto poético chanka y la divinidad	105
CAPÍTULO III	111
EL SUJETO LIMINAL Y LA REBELDÍA CHANKA EN LA POESÍA DE DIDA AGUIRRE.....	111
3.1. Dida Aguirre y la poética chanka	112
3.2. Entradas a la poética de Dida Aguirre	114
3.3. El tópico de la muerte en los poemas	116
3.4. Los antepasados y la muerte en el poema “Jintil pachapiqa...”	119
3.4.1. Segmentación del poema “Jintil pachapiqa...”	119
3.4.2. Vida y muerte: los antepasados y los runakuna	120
3.4.3. La muerte espiritual: imágenes del Taki Onqoy	123
3.5. El sujeto liminal y la rebeldía en el poema “Jarawi”	126
3.5.1. Segmentación del poema “Jarawi”	126
3.5.2. El sujeto liminal y la naturaleza	129
3.5.3. Asnaq pukium: la rebeldía del yo poético runa	131
3.6. La rebeldía chanka en el poema “Qapariykuy”	134
3.6.1. Segmentación textual de “Qapariykuy”	134
3.6.2. Las condiciones límites y la rebeldía chanka	137
CAPÍTULO IV	141
EL SUJETO TRANSANDINO CHANKA Y EL RITUAL DE LA HUMANIZACIÓN EN CARLOS HUAMÁN	141
4.1. Figuración poética de Carlos Huamán	142
4.2. Los cantos y la memoria chanka	144
4.3. Tópicos y estrategias en el poemario Llipaykunapa qillqanampi	149
4.3.1. La muerte y la memoria en el poema “Qalas qarapi llaqlaq”	154
4.3.1.1. Segmentación del poema “Qalas qarapi llaqlaq”	154
4.3.1.2. El símbolo, el viaje y la huella	157
4.3.1.3. El símbolo ritual y la festividad	159



4.4. El danzaq y los espacios globales en el poema "Torre Eiffelpa qawanpi"	161
4.4.1. Segmentación del poema "Torre Eiffelpa qawanpi"	161
4.4.2. El yo lírico: entre lo local y lo global	164
4.4.3. Simbología e historia en el sujeto transandino chanka	168
4.5. La poética chanka y el sujeto transandino.....	171
CONCLUSIONES.....	174
REFERENCIAS.....	176





INTRODUCCIÓN

La poética chanka en tres poemarios estudia las producciones literarias de un espacio cultural que abarcan las regiones de Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac. Las producciones de este lado del Perú presentan rasgos comunes en el ámbito de la estructuración figurativa y simbólica de los poemas, que configuran una retórica del despojo histórico: la muerte, la violencia y las diferentes situaciones límites a las que han sido expuestos los *runakuna* chankas de este espacio. Y el soporte lingüístico, la lengua ayacucho-chanka, será el vehículo que representará también el sustrato cultural. Vale decir, las marcas léxicas que connotan su forma de sentir y vivir en el mundo. De este modo, la memoria histórica y mítica evidenciarán las condiciones identitarias de los sujetos poéticos, visibles también en la morfología de su lengua.

Al estudiar las producciones no solo escritas, sino orales (canciones) de esta área cultural, llaman la atención su estructuración y los tópicos vinculantes que tejen una red de intercambio no solo de hoy, sino de mucho antes. José María Arguedas (1958: 143) no se equivocaba cuando afirmaba de una unidad musical y folclórica en estas regiones, que evidencian una sensibilidad macroregional donde el *runa* se interrelaciona, teje y actualiza su memoria; espesor cultural que se aprecia también



en los poetas provenientes de este espacio. De esta manera, el corpus que estudiaremos involucra los siguientes poemarios: por Apurímac, *Yaku-unupa yuyaynin. La memoria del agua* (2009), de Ugo Carrillo; por Huancavelica, *Jarawi* (2000) y *Qaparikuy. Grito* (2012), de Dida Aguirre; y, finalmente, por Ayacucho, *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos* (2009), de Carlos Huamán.

Las reseñas sobre la poesía quechua en general se vinculan, en primera instancia, a los personajes ejes que promovieron la escritura en quechua. Martín Lienhard en el último capítulo de *La voz y su huella* (1992), propone denominar *pachakuti taki* a las producciones escritas y orales (cantos), que presentan determinadas características; entre la principal, el *pachakuti taki* que se relaciona con el orden cósmico; es decir, con la “revolución del mundo tiempo”. El modelo de esta poética, para Lienhard, es José María Arguedas; a partir del cual surgirá una tradición poética¹. Lo importante del trabajo es el reconocimiento de una práctica escritural, que sin duda obedecía a situaciones socioculturales que emerge en un contexto adverso para los poetas, la marginación y la violencia política.

Julio Noriega amplía el repertorio de autores quechuas en su antología *Poesía quechua escrita en el Perú* (1993), con un prólogo de Antonio Cornejo Polar y la introducción exhaustiva de Noriega. En dicha introducción se menciona el marco cultural e histórico de creación de la poesía escrita en quechua: ésta –según Noriega– “nace de las misiones evangelizadores y de los diferentes intentos de

¹ Se refiere a Eduardo Ninamango, Dida Aguirre e Isaac Huáman Manrique (:233).



controlar y domesticar el mundo andino” (:31); nosotros agregaríamos, “principalmente la zona Chanka, toda vez que representaba la rebeldía y la lucha contra ‘nuevas’ políticas colonizadoras”. A ello hay que agregar el vínculo inseparable entre la vertiente oral (canto) y la escrita (:32), por lo que obedece al factor social y cultural de lo señalado. En un posterior libro, *Buscando una tradición poética escrita en el Perú* (2011 [1995]), Noriega, sin pretenderlo, esboza las diferentes zonas denominadas: Cuzqueño-inca, Chanka, Huanca y Aymara-quechua en Puno, aludiendo subrepticamente que la poesía quechua ya no se puede mirar homogéneamente, lo que implica evaluar los diferentes procesos de las regiones en tanto ejes culturales.

En esta línea, Isaac Huamán Manrique presenta también una tipología en su tesis *La poesía quechua escrita actual (1990-1995)*. Aunque no pretende ahondar en el análisis textual, sí propone una clasificación sobre las producciones poéticas hasta 1995. Para Huamán existen tres tipos de discursos: primero, los discursos poéticos de resistencia histórica relacionados con la reivindicación en el ámbito práctico (y no utópico) de la cosmovisión indígena, donde se encuentra Arguedas, Andrés Alencastre, Hurtado de Mendoza, etc.; segundo, los discursos poéticos quechuas de resistencia étnica y cultural, aquí se encuentran Inocencio Mamani, Teodoro Meneses, Baltazar Azpur, etc.; y, por último, los discurso poéticos quechuas aculturadores relativos a las oraciones católicas escritas en quechua. La importancia de la tesis es el atrevimiento de proponer una clasificación de la poesía quechua y la incorporación de nuevos poetas. No obstante, no continúa con la visión subyacente de Noriega, de los ejes culturales quechuas. Las tipologías expuestas



hasta ahora evidencian que el impacto de los factores sociales, históricos y culturales permiten perfilar poéticas con un alto grado de referencialidad, lo que supone también la poética chanka.

El artículo de Ulises Zevallos Aguilar (2008) "Gestión cultural en los andes. Literatura quechua hoy" (: 7-22), propone establecer dos grupos, después de los fundadores (Arguedas y Alencastre): el primer grupo es llamado *pachakuti taki* – según el autor – donde se encuentran Eduardo Ninamango, Dida Aguirre e Isaac Huamán; quienes recrean la propuesta fundadora del autor de *Los ríos profundos*; en el segundo grupo se encuentra Odi Gonzales y Chaska Eugenia Anka Ninahuaman, dentro de la denominada "literatura quechua transnacional". Según Zevallos la diferencia radica en que los primeros dan más relevancia a una identidad regional que a una identidad étnica, los segundos asumen la identidad étnica además de ser transnacional; es decir, no se circunscribe en el ámbito regional ni nacional, sino internacional. Una primera interrogante es plantear, por qué el carácter internacional debe implicar necesariamente el alejamiento de lo regional o local. Afirmamos, que la retórica que muestra la poética chanka también se hace visible en los poetas transandinos, como lo veremos en Carlos Huamán.

Por último, el artículo "Ñuqa-ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)" de Gonzalo Espino (2015: 53-78), propone no solo mostrar los ejes poéticos Cusco-Collao y Ayacucho-Chanka, sino visualizar los cambios continuos que se dan en los poemas; vale decir, el vínculo entre la cultura andina y la occidental, inmersos en un proceso de globalización. Desde ese punto de vista, observa la dinámica de las



poéticas quechuas del sur, la relación entre lengua y cultura con fuerte impacto histórico, inmersos en el cambio mundial. Esto permite entender que los polos poéticos, efectivamente, están en desarrollo y están sujetos a la experiencia de los poetas procedentes de la zona. Sin embargo, es necesario preguntarse cómo son las relaciones históricas y culturales que se tejen en los poemas, específicamente, del eje Chanka.

La hipótesis general que regirá nuestra investigación, plantea que los poemarios *Yaku-unupa yuyaynin. La memoria del agua* (2009), *Jarawi* (2000) y *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos* (2009) revelan una poética chanka que se hace visible a través de la configuración retórica del despojo: la muerte, la violencia y las situaciones líminales de los sujetos poéticos –vale decir la poética chanka– representa y actualiza acontecimientos históricos que impactaron en las regiones. Nuestras hipótesis específicas son: primero, la poesía de Ugo Carrillo muestra los residuos históricos que se construyen como símbolos chankas del despojo y el resurgimiento, cuya función es establecer un vínculo entre el pasado y el presente, entre el allá y el aquí.

Segundo, la poesía de Dida Aguirre evidencia el despojo físico y simbólico (el *aya* o muerte) que significó la violencia política de los 80 en la zona Chanka, cuya función es revivir el fantasma de la extinción, pero también el resurgimiento y la rebeldía. Por último, la poesía de Carlos Huamán representa el traslado de esa memoria del despojo que revivió la violencia, a través de recipientes simbólicos como el zapato y la cartera, que son trasladados en la alforja por el sujeto poético en diálogo con otros espacios transnacionales.



En este orden de cosas, nuestra metodología será flexible y se propone hacerlo desde el horizonte andino chanka, apelaremos a la hermenéutica para analizar los poemas que refieren un trasfondo social y cultural. Asimismo, el manejo de algunos conceptos sobre las figuras retóricas, sobre todo para visualizar en lo cotidiano el entramado cultural del despojo. Sin duda, el aporte de contexto social e histórico desde la etnopoética permitirá también descifrar el sentido de la poética chanka.

La poética chanka en tres poemarios estudia en su primer capítulo los procesos históricos, sociales y culturales que configuraron el área chanka, poniendo énfasis en los acontecimientos que marcaron y definieron un imaginario. A su vez, indaga en la formación lingüística del quechua chanka, que se perfila como una lengua identitaria, sujeta también a los factores sociales y culturales de la zona. Por último, apreciaremos algunos cantos y poemas que aluden a la carga cultural chanka, como factor identitario de los nuevos sujetos de enunciación. En el segundo capítulo, aborda la poesía del apurimeño Ugo Carrillo, cuya propuesta vincula la tradición oral chanka con su poesía; mostrando la importancia de la diosa Mamá Papa en el resurgimiento del sujeto poético chanka. A su vez, establece conexiones simbólicas y metafóricas con eventos culturales que aparecen en los poemas, residuos históricos que connotan los despojos y la rebeldía chanka.

El tercer capítulo analiza la poesía de Dida Aguirre y pone de relieve la muerte no solo como elemento estructurante, sino vinculador con la historia chanka, vale decir, se conecta con el despojo y la violencia cultural que subyace en el espacio que representa el sujeto poético, y que se configura como *wakcha* y rebelde ante el "nuevo" mundo y sus dioses. El cuarto capítulo estudia la propuesta de Carlos



Huamán a partir de sus composiciones se vislumbra la violencia y el caos de la zona Chanka, que va a subyacer los tópicos del viaje, del despojo y a su vez del recuerdo. Aquí, ponemos de relieve al sujeto chanka transandino que se traslada llevando su memoria.





CAPÍTULO I

LA CULTURA QUECHUA CHANKA: LA LENGUA Y LA POESÍA

En este capítulo abordaremos la poética chanka desde tres aspectos para comprender el desarrollo regional y lingüístico de esta poética: por un lado, apreciaremos la formación cultural de los chankas, priorizando la etnohistoria. Vale decir, esa otra historia donde se va perfilando la identidad chanka a través de situaciones históricas que ponen de relieve el despojo, la violencia, la muerte y la derrota, pero también la rebeldía y su resurgimiento. Así lo veremos en los eventos Prehispánicos, la Colonia, la Independencia y la República. Además, la resistencia en medio de la violencia por recuperar sus derechos en las últimas décadas del siglo XX. A fin de establecer la base social, histórica y cultural de lo chanka.

El segundo aspecto recae en la formación de la lengua chanka, puesto que emerge como producto cultural de los diferentes acontecimientos que se suscitaron en esa otra historia, su formación se origina a partir de la relación con otras culturas donde el enfrentamiento y la rivalidad ocasionan también una identidad lingüística, por lo que, su construcción va de la mano con los factores socioculturales que involucran a los pobladores de la misma. Por último, el tercer aspecto se relaciona con lo anterior, pues tiene que ver con el vínculo que existe entre la lengua y la poesía en



la zona mencionada; donde se muestra una poética chanka vinculada al despojo, la violencia, la muerte y situaciones límites visibles en su historia. Por ende, hay una relación complementaria entre lo social, lo histórico y lo cultural que la poesía chanka enfatiza y lo representa

1.1. La cultura Chanka: voz, mito e historia

La historia andina prehispánica tuvo como protagonistas a los pueblos que vivieron en los Andes, allí donde se presenta una etapa de resurgimiento y florecimiento regional luego de la caída de Wari hasta los primeros decenios del Tawantinsuyo. Los chankas vivieron entre los años 1100 y 1400 de nuestra era, instalándose en el Intermedio Tardío (Lumbreras, 2013: 263-270). La característica de este periodo es la revitalización étnica regional, cuyo principal recurso es la unión de varios señoríos o etnias, conformando así una confederación. Este recurso comprendía a los chankas, pues estaba conformado por un conjunto de *ayllus* (o señoríos), que en sus inicios eran: Angaraes, Asto, Huarpa, Huaytara, Pucara, y otros (Carrasco, 2007: 51-52), siendo la base según Tulio Carrasco y desde una visión más arqueológica, Angaraes y Asto (actual distrito de Castrovirreyna, Huancavelica). Por otro lado, Gonzales Carré (1992) y María Rostworowski (2001) citando fuentes escritas² refieren que los *ayllus* vilcas, iquichanos, rucanas, soras (Ayacucho) y los quechuas (Andahuaylas, Abancay, Apurímac), estarían entre los más importantes (ver mapa N.º 1)

² Clements Markhan en su libro *Las posesiones geográficas de las tribus que formaban el imperio de los incas* (1923), propone los principales *ayllus*; al igual que Víctor Navarro del Águila en su libro *La tribu de Anku Wallock* (1983).



Mapa N.º 1

ÁREA DE OCUPACIÓN CHANCA



Mapa extraído de Tulio Carrasco (2007:127)

Los estudiosos citados dan cuenta de que la base u origen de los chankas es Huancavelica. Prueba de ello son los primeros restos arqueológicos encontrados en dicha zona. González Carré (1992), menciona:

La cerámica que corresponde a los chankas la encontramos distribuida espacialmente en el territorio ayacuchano, parte de Apurímac y en Huancavelica, a partir de la laguna Choclococha en la provincia de Castrovirreyna hacia el sur. En este espacio y en más de 300 yacimientos arqueológicos, hemos identificado los grupos cerámicos con características comunes que se repiten de manera recurrente y que cronológicamente se ubican después de Wari y antes de Inka, continuando durante el periodo Inka, y la época colonial en la región. (:56)



Como apreciamos, los estudios etnohistóricos y arqueológicos han demostrado la existencia de la cultura Chanka. Sin embargo, es preciso anotar que los chankas tuvieron dos grandes expansiones: la primera abarca toda la cuenca del río Pampas (todo Ayacucho) y la segunda es la conquista que tendría sobre los “quichuas” de Andahuaylas, motivo por el cual se enfrentarían contra los incas (Gonzales Carré, 1992: 27-33).

Por ello se considera, de acuerdo a la información documentada, que los chankas ocuparon primero los territorios de Huancavelica donde se ubica la laguna de Choclococha, fuente de vida, a partir del cual fueron migrando y conquistando los territorios, primero, de Ayacucho y luego de Andahuaylas. De esa manera se va dibujando mejor el área cultural chanka, zona de nuestro estudio (Ver mapa N.º 2), principalmente, Angaraes (Huancavelica), porque allí se encuentra la laguna que da origen no solo a la cuenca del río Pampas, sino al recorrido cultural de los primeros chankas, que transitan los departamentos actuales de Huancavelica, Ayacucho y parte de Apurímac. Por ello es considerada una *mamaqocha* que riega el horizonte regional y de la cual depende la fertilidad de todos los valles; de este modo adquiere el valor de sagrada y protectora de la vida. Los chankas, en contribución de su fertilidad, realizaban sacrificios de animales como las llamas, alpacas, etc., para servirse de su abundancia y don. No obstante, en su desarrollo se va estableciendo alianzas culturales con otras etnias, que había adquirido predominancia local, por lo que, se le va a catalogar como un área o zona cultural chanka constituida por varios señoríos o etnias.



Mapa N.º 2



Mapa II, extraído de Gonzales Carré (1992: 73)

Así, al ser un conjunto de ayllus o etnias, los chankas tenían también en sus propios territorios lugares de adoración; no contaban con templos, que para los incas eran lugares de culto. “Los chankas organizaron su culto en función de huacas” (González Carré 1992: 80), las huacas generalmente eran piedras de dimensión significativa, cerros (Apu Tambaico³), lagunas (Choclococha), ríos (río Pampas), animales (pumas, halcones) y héroes históricos, con los cuales los ayllus se

³ El Apu Tambaico es un cerro que en su parte superior se encuentra una protuberancia rocosa con alta pendiente, donde los chankas adoraban a su imponente presencia.



identificaban. Un ejemplo de esto último son los fundadores-guerreros de la confederación Chanka: Uscovilca (gato cerval sagrado) y Ancovilca (peñas sagradas⁴). Rostworowski, interpretando a Sarmiento de Gamboa, menciona que: “Los chancas tenían la costumbre de dividir a los pobladores y los ayllus en las dos parcialidades: Hanan y Hurin. Así los Hanan Chancas descendían de Uscovilca, mientras que los Hurin consideraban a Ancovilca como su antepasado” (2001: 73). En retribución a ellos, los chancas rendían culto a sus huacas locales, ya sean héroes históricos o apus, y se sentían a la vez originarios (o hijos) de la laguna de Choclococha. Por lo que, para los chancas la religión al igual que la guerra, proporcionaba una identidad macroétnica; es decir, todos tenían un vínculo interétnico que a su vez le proporcionaba unidad.

Ahora bien, establecido el área cultural chanka, es perentorio indagar sobre el significado del lexema. En el diccionario señero de Domingo de Santo Thomas (2006) [1560], no se consigna el término chanka⁵. En cambio, en el lexicón de Gonzáles Holguín (1952) [1608] se registra lo siguiente:

Chanca. En cuarto del anca (:83).

Chanca. Muslo o pierna entera o cuarto de pierna.

Chanccaycachani o chancani [...] Andar sin fuerzas como el niño o enfermo, o borracho.

Chanccani cchanccaycuni. Comenzar o dar principio a alguna obra.

Chanccascca huarmi. Mujer corrupta no doncella (:86).

Chanca. Muslo y cadera, o un cuarto de carne (:88).

⁴ Rostworowski dedica el segundo capítulo de su libro *Pachakutec Inca Yupanqui* (2001) a los chancas, en el cual esclarece etimológicamente los nombres de los héroes fundadores de los mismos, p. 73.

⁵ Solo términos como los siguientes:

Ch'aqa. capar hombre chacani.gui.

Ch'aqasqa. Capado varón (:73).



Apreciamos que el jesuita vincula el término chanka con el sustantivo “anca”, “pierna”, “cadera”, que indica una parte del cuerpo. Además, al incorporarle el sufijo “scca” (sqa) y vincularlo a mujer (huarmi) se incorpora y pone de relieve el adjetivo de “corrupta”, que relacionándolo con los términos anteriores alude a una mujer indecente e indecorosa, que no es doncella. Por otro lado, si el término se usa como verbo (chanca—ni), muestra la semántica de debilidad o enfermedad para la mujer y el varón, o con doble “c” (chan—ccani) que da principio a algo. En consecuencia, Gonzáles Holguín vincula el término con el campo semántico de una zona del cuerpo íntimo: muslo, cadera o pierna que está vinculado al origen y a la debilidad. En el *Vocabulario de la lengua Aymara* Ludovico Bertoinio (2013 [1612]) registra el término de la siguiente manera: “chamca. Chuño cocido después de quebrantado” (: 69); “Cchancca. Hilo de lana” (: 77) y otro término que contiene el lexema: “Chancanacatha, quirpinacatha. Que anda bambaleando” (: 70). Apreciamos que la palabra no alude directamente a lo señalado por Holguín, sino al estado del *chuño* (papa seca) o al objeto “hilo de lana”, o como parte de una palabra compuesta a “andar temblando”. De modo que el vocabulario Aymara no difiere con el campo semántico propuesto por el jesuita, pues está vinculado más al objeto (lana) y a la forma de caminar.

En los diccionarios contemporáneos apreciamos que no se alejan de los semas propuestos por los iniciadores del estudio quechua y el aymara. Por su lado, la Academia Quechua del Cusco registra lo siguiente: “Chanka. s. Inconstancia, versatilidad. || adj. Inconstante, mudadizo, mudable, versátil” (2005: 48), cuyo campo semántico indica la movilidad del actor como parte de su naturaleza y



característica. Por otro lado, Clodoaldo Soto en su diccionario registra el habla de la zona Ayacucho-Chanka y menciona: "chanka. Extremidad inferior larga del cuerpo de una persona o un animal con la que camina" (: 34), también agrega "chankay. Caminar rápido a trancos largos" (*ibidem*) y "chankaykachay. Caminar vacilantemente" (*ibidem*). Por último, en el diccionario *Apurimaqpaq Runasimi Taqe* se consigna que: "Chanka. Región de pueblo rebelde" (2007: 9)

Los diccionarios contemporáneos, como hemos observado, se encuentran en la línea del campo semántico propuesto por Holguín: la parte íntima del cuerpo, la forma de caminar y adjetivos como versátil y rebelde consignan el término chanka⁶. No obstante, queda claro que esta nominación, chanka, presenta una carga cultural e histórica que tiene entre sus atributos peculiares la forma de caminar y, sobre todo, la rebeldía que encarna en su historia.

1.1.1 La guerra entre chankas e incas

Durante el periodo Intermedio Tardío (1100-1400) el afán expansionista de las culturas era una necesidad inmediata pues se buscaba nuevas tierras para la producción y el intercambio comercial (Lumbreras, 2013: 263). Los chankas e incas no eran ajenos a ello; por un lado, los chankas desde la laguna de Choclococha, Castrovirreyna, se extendía hacia el sur-oriental (Cusco); en cambio, los incas querían tener el control del sur-oeste para llegar al mar y controlar el comercio. En suma, la expansión territorial era el objetivo de los bandos.

⁶ M. Rostworowski (1999) propone preguntarse: "¿serían los chankas quienes se llamaban con esa voz, o sería un apodo dado por lo quechuas de Andahuaylas o por lo cusqueños por su forma de caminar?" (: 52). Al ser un apodo impuesto o no, no quita el campo semántico aludido por los autores ni su carga cultural e histórica.



El primer conflicto entre estas dos culturas surgió cuando los chankas querían conquistar a los quechuas de Andahuaylas, pero estos ante esa posibilidad deciden, mediante una petición, aliarse con los incas. Según Gonzales Carré (1992: 101) el inca, de ese entonces, Capac Yupanqui acepta dicha petición hasta su pronto fallecimiento, pues los chankas esperaron solo eso para atacar y apoderarse de toda la provincia. De modo que se vuelve una cultura incluso de mayor importancia que los incas en la zona Sur, por la conquista del vecino cusqueño, Andahuaylas.

La guerra final era cuestión de tiempo, pues los conflictos se agudizaron en la zona sur-oriental, ya sea por el control de las tierras, el agua o el comercio. En ese contexto, la presencia chanka era imponente, y las demás culturas no se atrevían a confrontarles. Se entiende el temor de los incas ante la intención conquistadora, las autoridades cusqueñas eran conscientes que el ejército chanka estaba equipado y conformado por miles de guerreros especialistas. Con esa potencia militar, los chankas decidieron iniciar la conquista de las tierras incas, proclamando la guerra contra ellos. Rostworowski (1999) describe el despliegue militar que estos realizaron, no solo direccionados hacia los incas, sino hacia los andes:

Durante el gobierno de Viracocha, los chankas salieron de sus tierras decididos a conquistar el mundo, partieron de Paucaray, su pueblo principal, situado a tres leguas de Parcos. Según la usanza andina, dividieron sus ejércitos en tres partes, una de ellas tomó la ruta hacia Cuntisuyo, teniendo como jefe a Malma y a Irapa o Rapa, quienes representaban las mitades organizadoras de arriba y abajo. El segundo ejército se dirigió también al Cuntisuyo, aunque Sarmiento de Gamboa afirma que fue al Antisuyo; sus generales fueron Yana Vilca y Toquello Vilca o Tecló Vilca. El tercer grupo tomó la ruta más directa al Cusco, y era conducido por Tumay Huaraca y Astu Huaraca; también llevaba consigo a Huaman Huaraca que era el encargado de negociar la rendición Inca. (: 53)



Ante tremendo despliegue los incas temieron, sin duda, lo peor. El inca Viracocha escapa con sus dos hijos (Urcos, elegido príncipe sucesor, y Socso) al fuerte de Caquia Xaquixaguana para resguardarse, quedándose en la ciudad el joven Cusi Yupanqui, convertido después en Pachakuteq, con sus siete jefes⁷. La embestida chanka desencadenó la violencia originando muertos y heridos en el bando inca. Sin embargo, “[...] sorpresivamente aparecieron veinte escuadrones de soldados integrado por gente que inca Yupanqui no conocía, los cuales se pusieron a sus órdenes” (Gonzales Carré, 1992: 120), de modo que los incas contraatacaron y desorganizaron las líneas de los chankas muriendo centenares, incluso miles; pero el símbolo que indica el fin de la batalla lo realiza Cusi Yupanqui cuando “[...] se lanzó hacia sus enemigos para apoderarse del ídolo, *guanca*, que representaba a Uscovilca, y de su *unancha*, estandarte. Los chankas, viéndose sin su *mallqui* se dieron a la fuga y no se detuvieron hasta llegar a Ichopampa” (Rostworowski, 1999: 55). Es en este lugar donde se da la segunda batalla, llamado también Yahuarpampa (pampa de sangre), por la cantidad de sangre derramada, muertos y actos de crueldad. Pedro Sarmiento de Gamboa (1906, cap. X), nos describe la violencia con que se actuó:

Y así, allegándose los unos a los otros en Ichopampa, envistieron y mezclándose unos con otros, puñaban los chankas con sus lanzas largas, los ingas con hondas, porras, hachas y flechas, cada cual por defender su persona y ofender a de su contrario. Y andando en peso la batalla sin conocerse ventaja de ninguna de las partes, Pachacuti encaminó hacia donde peleaba Astoyguaraca, y envistiendo con él, le dio un hachazo que le cortó la cabeza, habiendo ya muerto á Tomayguaraca. Y luego hizo poner las cabezas destes dos capitanes chancas en las puntas de unas lanzas, y levantóles en alto, para que fuesen vista de los suyos. Los cuales luego que las vieron, desconfiando de victoria, por verse sin caudillo, salieron de la

⁷ Nos referimos a “Inca Roca, Quillscanchi Urco Guaranga, Chima Chaui, Pata Yupanqui, Viracocha, Inca Paucar y Mircoymana, el ayo de Inca Yupanqui” (Rostworowski, 1999: 34)



batalla y todos procuraron huir. Más Inga Yupanqui y los suyos siguieron el alcance, hiriendo y matando hasta que no hallaron en que se ocupar. (: 241)

La segunda batalla tuvo como saldo miles de muertos chankas, Anco Huallu era el nombre del capitán chanka que había quedado preso y que posteriormente fue usado para manejar a los soldados chankas (siervos) en futuras conquistas incas. Su fuerte apego a la identidad chanka le motiva escapar estratégicamente a la selva, en Lamas provincia de San Martín, por ello la presencia de la lengua chanka en esa localidad se da hasta la actualidad. Luego de vencer a los chankas en las últimas batallas, Pachakuteq ingresa y somete a su poder a los ayllus de Soras, Rucanas, Vilcas, etc., estableciendo centros administrativos como Vilcashuaman (González Carré, 1999: 123).

Al finalizar la resistencia militar chanka, se realizó una política de *mitimaes*: trasladar a algunos de los pobladores originales a otros lugares y traer nuevos pobladores a la zona, tales como Acos, Anta, Papres, Aymaraes, Huanca, Yunga-mochic, Canchis, Canan, Collas, etc⁸ (: 125). Dicha política si bien diversificó la zona, esta siguió conteniendo una suma importante de pobladores chankas que aceptaron su derrota sin perder su religiosidad y creencias culturales, pues siguieron practicando, ahora bajo el poder Inca, sus creencias religiosas y su visión del mundo.

Las consecuencias que tuvo el triunfo de los incas en términos culturales se sintetiza en tres aspectos: primero, la fragmentación de la homogeneidad de los pobladores chankas a través de los *mitimaes*, lo que hizo más difuso el panorama del área.

⁸ González Carré dedica un acápite sobre las culturas que ingresaron a la zona Chanka como consecuencia de la guerra, ver: *Los señoríos chankas* (1992: 122-127).



Segundo, la magnitud de la guerra ocasionó el primer gran despojo donde la violencia y la muerte desolaban a los sobrevivientes. Por último, en contraparte, se creó la imagen guerrera, rebelde e indomable que, a pesar de la derrota, resurgió en medio del avasallamiento; construyendo, así, su identidad en contraste a la inca. De esta manera se va creando un imaginario que identifica a los pobladores de la zona y que permanece en latencia sin perder su característica: el despojo, la rebeldía y el resurgimiento.

1.1.2. La resistencia: el Taki Onqoy y la zona chanka

Durante la Colonia y después de la muerte de Atahualpa en 1533, los invasores tenían aún un camino difícil de sortear. Por un lado, Manco Inca luego de servir a los españoles, toma conciencia y arma una resistencia inca en Vilcabamba alrededor de 1537, su lucha se orientaba al restablecimiento del trono inca. El esfuerzo dura aproximadamente 35 años hasta la muerte de su último descendiente, Túpac Amaru I, en 1572. En este periodo, el dominio español se acentúa de manera vertiginosa en el suelo andino. Pero, en el campo espiritual surge en Ayacucho un movimiento alrededor de 1565 que tiene por característica el baile y el canto; nos referimos al Taki Onqoy (el canto enfermo). Según Rafael Varón Gabai (1990) "Vilcabamba era un refugio de resistencia estatal, dependiente de las estructuras ideológicas y religiosas de la élite" (: 346), en cambio "el taki onqoy se sustentó en creencias panandinas con mayor profundidad histórica, pero a la vez de raíces más localizadas" (: 346); es decir, "las huacas étnicas y regionales" revivieron ante la invasión cristiana. A diferencia del Imperio incaico, los *runas* del Taki Onqoy revitalizaron su espiritualidad para contrarrestar la explotación y miseria de sus



almas ante la evangelización cristiana. Ranulfo Cavero en su estudio *Los dioses vencidos* (2001), rastrea los orígenes del Taki Onqoy:

El mapa del Taki Onqoy tiene una dimensión regional [...], percibimos la necesidad de diferenciar cuatro zonas: Parinacochas, donde el cura Luis de Olvera descubre el movimiento, pero que no fue su punto focal, ni ahí tuvo un desarrollo destacado. Fue en la dirección de los Hatun Soras y Rucanas [...] que luego conformó el corregimiento de Lucanas, donde se origina y tuvo mayor presencia y desarrollo el Taki Onqoy. Una tercera es la zona de influencia: las encomiendas de Hanan Chilques y Hurin Chilques y Pabres (corregimiento de Vilcashuamán), parte del repartimiento de Andahuaylas y Aymaraes y parte del corregimiento de Parinacochas. Como zonas periféricas, la cuarta, se encontraba las encomiendas de Tayacaja y Parija (corregimiento de Huanta) y las encomiendas Angaraes y Chocorvos (corregimiento de Angaraes). (: 294)

La dimensión regional del Taki Onqoy se ubica, según la cita, en la zona de Ayacucho (Parinacochas, etc.), Huancavelica (Tayacaja, etc.) y Apurímac (Andahuaylas), zona que claramente no se caracterizó por tener una fuerte tradición incaica, ni se regía por la ideología del imperio como pasaba con los rebeldes de Vilcabamba. El movimiento del Taki Onqoy lo comprendemos –recordando la adoración de las huacas en los chankas– como el esfuerzo de los pobladores por restablecer el sistema religioso que históricamente se acentuó en la zona, sobre todo con los chankas. Debido a que los dioses de la zona resucitaron y tomaron fuerza en la Colonia, pues “esta región [...] unía cuatro principales Huacas –los nevados de Rasuwillka, Qarawarasu, Ancolla/Ampay y Anca cilla/Apacheta–, señalaban [...] de los tres reinos principales de la confederación Chanka” (Rafael Varón, 1990: 388-389), que junto a sus huancas hicieron frente al dios cristiano de los españoles que según Millones son:

Fórmulas conocidas de los antiguos rituales prehispánicos: ayuno de varios días que implicaba no comer sal, ají, ni maíz de colores y no tener relaciones



sexuales. Además convenía evitar todo trato con la parroquia, no comer alimento de origen europeo ni vestir ropas ajenas a su tradición [...] olvidar el nombre de bautismo y, por supuesto, no practicar ninguno de los sacramentos. (2007: 3)

Con el fin de que sea eficaz la lucha entre las deidades, entre el Dios cristiano y las huacas. El sacerdote representativo del Taki Onqoy fue Juan Chocne, un personaje huaca, que buscó expandir el movimiento desde Lucanas, pero en su proyecto fue capturado y muerto.

La actitud de toda un área no es gratuita, algunos estudiosos como Rafael Varón (1990), Ranulfo Caveró (2001) y Luis Millones (2007) sugieren un antecedente principal, a partir del cual se va madurando “una conciencia cultural-religiosa”, y es la conquista y muerte de los chankas ante los incas. Evento que significó una tragedia; sin embargo, no llegó a una magnitud en el periodo colonial porque los incas siempre respetaron las huacas regionales y su forma de vida. En cambio, los europeos, además de la imposición religiosa, redujeron la demografía de esta zona; dicho de otra manera, provocaron drásticamente la disminución de la población hasta un 60%. Rafael Varón nos dice al respecto: “Hacia la década de 1560 y 1570 la población indígena de esta región se encontraba bajo diversas presiones inducidas por el sistema colonial. Una de las más sentidas era la mita minera [...]” (: 393), frente a este contexto, citando a David Cook, afirma el autor “para la sierra sur andina [...] la población indígena disminuyó de 1'131, 820 a 673,054 personas entre 1550 y 1560” (*ibidem*). Estadística que demuestra la paupérrima y explotadora situación de los ayllus que lucharon por una reivindicación a través del Taki Onqoy.



A dicha mortalidad señalada en la zona Chanka, le sumamos “el hambre” que pasaban los pobladores, y que según Rafael Varón se notaban en dos hechos: “la primera fue la seria disminución de guanacos y vicuñas silvestres causada por el desorden de la caza y chacos” (: 97). El segundo, también se dio en la misma zona, pero de forma particular en Huamanga, se presentó la hambruna y como medida de protección para los españoles “el cabildo tomó acción, tasando el trigo y el maíz de la ciudad en tres y dos pesos respectivamente, y mandando que el pan amasado se vendiese todo en una casa, y que no se vendiese a los indios, porque a ellos les bastaba, el maíz y trigo no se hallaba” (Varón, 1990: 395). Apreciamos que el contexto era extremadamente difícil para la zona y, por supuesto, durante toda la Colonia sufrirá dichos estragos. De esta manera el movimiento de rebeldía espiritual era la última opción no para restablecer el Imperio incaico, sino para buscar y crear un nuevo tiempo con bases andino-religiosas, desde las huacas-dioses chankas sobrevivientes al Imperio incaico y a la conquista española, pero ahora bajo la condición límite de la sobrevivencia en este nuevo mundo al revés.

1.1.3. La Independencia y zona chanka

Hay dos hechos importantes en el área andina precedentes a la independencia: la rebelión de José Santos Atahualpa en 1742 y José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II) en 1780. Ambos se caracterizaron por el restablecimiento inca. No obstante, el segundo tuvo mayor impacto nacional, del cual otras áreas andinas-regionales se adhirieron con la consigna de terminar la marginación española.

El área chanka, ante la insurrección de los cuzqueños, tuvo una expectativa que deambulaba entre la esperanza y la incertidumbre: seguir siendo más explotados o



no. No obstante, su tranquila espera no duró mucho tiempo; al contrario, la zona tuvo como protagonista un agitador *runa*: Pablo Chalco⁹ que enterado de la rebelión de Túpac Amaru II, instigó a los *runas* de Chungui (Ayacucho) a no pagar los tributos, primero porque los encomenderos no cumplían con pagar la mano de obra, “de los setenta y dos yanaconas que laboran en dicha hacienda solo dieciséis recibieron pagos miserables” (Huertas, 1976: 96). Chalco minimizó el poder español y elevó su rebeldía contra la explotación. De esta manera Ayacucho, la zona Chanka, tenía esperanza de salir del caos y del profundo desprecio hacia su identidad. No obstante, las autoridades coloniales capturaron y sometieron a Chalco y su familia a fuertes castigos: a su mujer le llevaron a trabajar al hospital San Juan de Dios (Huamanga) y José Chalco a trabajar sin salario en la hacienda de Ninabamba. A pesar de los castigos, Chalco escapó y siguió con la lucha siendo, finalmente, recapturado y muerto.

La lucha de Pablo Chalco en la zona Chanka obedece a la inconformidad y total desprecio por el régimen colonial impuesto por el poder español. Asimismo, constata que el movimiento de Túpac Amaru II tuvo eco en la zona, fundamentalmente porque incas y chankas se situaban en la esfera marginal del mundo colonial, aunque para ese tiempo los descendientes chankas tenían menos privilegios que los de la zona inca. Lo importante era que en el siglo XVIII los

⁹ “indio originario de la provincia de Andahuaylas, migró a la zona de Chungui [Ayacucho] donde se dedicó a la agricultura y ganadería. Las autoridades lo consideraron, además de perturbador, ‘hechicero de fama’, del mismo modo se afirma que ‘tenía poderes sobrenaturales’” (Lorenzo Huertas, 1976: 97).



levantamientos de los *runas* serán una amenaza para el grupo que se está consolidando en la escena nacional: los criollos.

A inicios del siglo XIX “los españoles americanos” asumen el impulso emancipador de los cusqueños y bajo sus propios intereses acceden, aunque en un primer momento recelosos, a la ayuda extranjera de los movimientos libertarios: la Corriente Libertadora del Sur y del Norte: San Martín y Simón Bolívar (Contreras Cueto, 2013: 39-78). Así, “de la experiencia de la rebelión de Túpac Amaru II, los criollos trataron de limitar el número de caciques que incorporaban en calidad de aliados. Consideraban que de esta manera se evitaba que la elite indígena pudiera tomar bajo su control la dirigencia de los movimientos” (O’phelan, 1987: 170). Así se constata que en las rebeliones del siglo XVIII la presencia *runa* era el tronco o la raíz principal; en cambio, en las rebeliones del XIX era solo el segundo plano, por el temor, justo, de que tomara el control sobre la independencia, y así atentar contra los intereses criollos. Por lo que las verdaderas demandas de los pueblos incas, chankas, huancas, aymaras, y en general del mundo andino nunca serán cumplidas; al contrario, los indígenas serán utilizados tanto por el bando patriótico, emancipador, como el realista español.

En buena medida la gesta independentista fue un traslado administrativo/político de los españoles chapetones a los “españoles americanos”, que no atendieron la demanda indígena; al contrario, luego de que San Martín aboliera el tributo en 1821, en 1826 vuelve a restablecerse bajo el nombre de “contribución personal” exclusivamente para los indígenas. Al contrario de lo que se pensaba, el mundo andino fue aún más explotado y vilipendiado racialmente en los inicios de la República que en el régimen



colonial. Los *runas* en los albores de la República, y también más adelante, lucharán por sus demandas; las sublevaciones contra el nuevo régimen criollo se sucederán (cf. Manrique, 1988: 81-133). En este contexto puede entenderse la primera gran sublevación de la zona Chanka: la guerra de los iquichanos.

En los albores de la República, en las punas de Huanta, un grupo considerable de *runas* comandados por Antonio Huachaca se enrolaron en lucha contra el nuevo régimen independentista. El empoderamiento y abuso de los criollos al acumular propiedades y negocios de la zona ocasionaron la protesta de los indígenas. Se pensó que eran los iquichanos indomables. Cecilia Méndez (2002) expresa que “los iquichanos no eran los habitantes de ningún pueblo hasta 1825, y sin embargo todos los campesinos que en adelante abrazaron la causa restauracionista se convirtieron en ‘iquichanos’” (:18). La autora nos plantea que este lugar no había sido demarcado en ese entonces y que la identidad (y pueblo) de Iquicha habría surgido en el momento mismo de las rebeliones independentistas. No obstante, María Rostworowski en la *Historia del Tawantinsuyo*, como lo habíamos citado, afirma que Iquicha era uno de los ayllus que conformaban la confederación chanka. Por lo que este nombre tiene un fuerte peso cultural y creemos que los pobladores lo tomaron para identificarse con su pasado y a la vez cohesionar a sus *runamasis* (semejantes).

En esta línea, Patrick Husson realiza un estudio interesante en *De la guerra a la rebelión, Huanta siglo XIX* (1992), en la primera parte destaca dos factores que posiblemente condujeron a la rebelión: el primero tiene que ver con la gran cantidad de indígenas relativamente prósperos, incluso más que Huamanga, debido a que



supieron negociar y mantenerse bien en la Colonia sobre todo desde las reformas Borbónicas ganando cierta protección. El segundo factor, es consecuencia del primero, la coca, producto agrícola en Huanta siguió comercializándose en la región. El problema surgió cuando los criollos llegaron al poder; desmembraron el sistema colonial y dejaron al libre albedrío a los nuevos encomenderos, los criollos. En consecuencia, lo poco que ganaron los *runas* en la Colonia, en la incipiente República lo perdieron. Sobre este punto, Antonio Huachaca¹⁰, la figura de la rebelión de los iquichanos – según Husson (1992: 82) – aparece en la escena política en 1813 como el líder de la revuelta; corrigiendo los abusos de ciertas autoridades coloniales. De igual forma, su rebelión en los inicios de la República (1825) es contra el caos y la imposición arbitraria de los criollos que no consideraron ciertos privilegios o protecciones para los pobladores. Entonces, podemos afirmar que los iquichanos/chankas ante el cambio que implicaba la nueva República (desmembramiento de los focos económicos adquiridos en la Colonia) sentían que sus derechos ganados eran suprimidos y explotados por severos trabajos.

Las nuevas autoridades criollas suprimían y posteriormente imponían severos trabajos, con el propósito personal de recaudar el tesoro estatal a través de la “contribución personal”, hecho solo para los *runas*. Lo importante de la rebelión, que duro casi tres años, es la capacidad de la zona Chanka de siempre rebelarse, pero a su vez de adaptarse y seguir soportando la vida en el límite ante los cambios políticos que se desarrollaban en el Perú; los iquichanos/chankas pusieron en jaque

¹⁰ El líder ganaría prestigio dentro del sistema colonial como rectificador de los atropellos coloniales, siendo promovido de Comandante a General de Brigada de los Reales Ejércitos del Perú. Grado que le permite permanecer y salvaguardar sus intereses y las de Huanta.



al gobierno justamente porque el nuevo orden social (la República) era peor que la Colonia, sobre todo en las primeras décadas.

1.1.4. El estanco de la sal y la zona chanka

Antes del siglo XX se dio otra revuelta en la zona Chanka; en este caso, la causa o motivo de la oleada de protesta fue el estanco de la sal en 1896-1897. Las provincias de Huanta, Abancay, La Mar, Andahuaylas y Huancavelica fueron las más afectadas por la expropiación de este recurso. La ley del estanco de la sal (dictaminado en el gobierno de Piérola) originó en Ayacucho un conflicto mayor que duró más de medio año. El 25 de setiembre de 1896, unos veinte campesinos provenientes de diferentes pueblos de la provincia de Huanta se presentaron ante el sub-prefecto Julián Abad. Los pobladores se negaron pagar el impuesto al recurso básico que siempre les había pertenecido (la sal), argumentando que “desde los tiempos de Rey jamás habían pagado por la sal; que Dios había creado en los cerros para los pobres y que con la sal se habían bautizado [...]” (Cavero, 1953: 2). La firmeza de los *runas* hizo que el subprefecto emitiera una solicitud al prefecto del departamento de Ayacucho. Ante la expectativa y demora, el pueblo de Huanta vivía una incertidumbre al igual que otros pueblos; la respuesta llegó al día siguiente en la noche, y por supuesto sin ninguna novedad simplemente indicando: “que eso era una ley superior y no se podía hacerse nada”. La cólera se apropió de los *runas* acusando al subprefecto de Huanta de querer apropiarse de la sal de todos:

El 27 de setiembre hacia el mediodía, varios miles de campesinos descendieron por las vertientes del valle y atacaron Huanta. La ciudad sólo estaba defendida por una veintena de hombres: el sub-prefecto Abad, el alcalde Odilón Vega, algunos de sus amigos y la pequeña guarnición de policía. Frente al avance de esta multitud de campesinos armados de hondas, de lanzas y de algunos viejos fusiles, los defensores de la ciudad,



aunque estuvieron equipados con un armamento moderno y poderoso, tuvieron pronto que replegarse a las puertas de la ciudad [...] La guarnición que ya había sufrido algunas pérdidas se declaró derrotada y huyó como pudo [...] En efecto, los campesinos dieron pronto el asalto final y mataron al sub-prefecto Abad y al alcalde Vega cuando estos trataban de escapar. (Husson, 1992: 134-135)

Como se observa, el estanco de la sal provocó la furia de los *runas*, quienes mataron a dos representantes del estado, al subprefecto y al alcalde. La sal en esta lógica está vinculada directamente a lo sagrado, la relación dios-cerro-sal implica que las divinidades (*apus*) otorgaron a los *runas* este recurso para su subsistencia. Sin embargo, el estanco fue interpretado como una afrenta, algo que altera el curso natural de los hechos y la propia vida. La respuesta del gobierno ante tal hecho no se esperó, una división “pacificadora” de alrededor de 800 hombres, bien armados, comandados por el coronel Torres, salieron de Lima y llegaron a Ayacucho el 25 de octubre de 1896. Los rebeldes de Huanta son derrotados y perseguidos violentamente, la protesta fue sofocada con la presencia del ejército durante siete largos meses. El acontecimiento tuvo repercusión de igual manera en otros lugares de la zona Chanka. No obstante, los militares llegaron a sosegar las protestas y revueltas, atrapando a las principales cabecillas.

El estanco de la sal en la zona Chanka significó despojarlos del elemento vital otorgado por la divinidad, cuyo curso en la historia indígena era natural era su pertenencia: ellos siempre tuvieron dicho elemento y quitárselos era quebrantar sus vidas, exponerlos a la muerte o sumergirlos en el desamparo. Este atropello no es aislado a finales del XIX e inicios del siglo XX, sino que la lucha se va a intensificar más adelante, ahora por la tierra frente a la incursión de la modernización.



1.1.5. La violencia política y los chankas

El orden social que se asumió en la República no pretendió revertir la explotación de los indígenas expuesta en la Colonia. Al contrario, menciona Mariátegui “la feudalidad criolla se ha comportado a este respecto, más ávida y más duramente que la feudalidad española” (1973: 47), feudalidad que, en un principio, está relacionada con el hacendado explotador y abusivo; y en un segundo momento, con las empresas transnacionales que van a constituirse como ejes de conflicto en la zona y de todo el mundo andino durante gran parte del siglo XX. No siendo suficiente eso, la solución para ser considerados ciudadanos con derechos, tuvo que pasar por una tragedia mayor en el conflicto interno, el cual sucedió en el Perú entre 1980-2000. Sendero Luminoso desarrollaría un acto similar para llegar al poder; en principio, se preparó para tomar el poder del campo a la ciudad. Para dicho fin, Abimael Guzmán, líder del movimiento subversivo escoge la zona Chanka para empezar a realizar actos violentos contra el Estado. Su elección no es gratuita. Como sabemos por los datos expuestos, la zona ha sido azotada, durante toda su historia, por diferentes conflictos; sobre todo por el afán reivindicativo: luchar por la causa indígena-colectivo frente a la marginación y explotación occidental que se maquilló de diferentes maneras. De modo que la zona tenía por característica su rebeldía, por ende, su no olvido; es decir, el hambre y la pobreza carcomía la condición de vida de los pobladores chankas: su rebeldía era sinónimo de pobreza. Abimael Guzmán consideró, entonces, la zona y los pobladores adecuados para adoctrinarlos y luchar (cf. Degregori, 2007: 3-27)



El primer atentado contra la institución del Estado se realizó el 17 de mayo de 1980 en Chuschi (Ayacucho), quemando las ánforas reservadas para las elecciones generales del 18 de mayo. Hecho que buscó deslegitimar la democracia y el gobierno, pues los pobladores de la zona por primera vez iban a votar. Este accionar, sin embargo, era una advertencia directa. Los siguientes actos fueron sangrientos y documentados por la CVR¹¹: la muerte de 8 periodistas en Uchuraccay en 1983, la matanza en Lucanamarca el 3 de abril de 1983, de Soras el 16 de julio de 1984, Cayara el 13 de mayo de 1988, y otros ocasionados en el rincón de los muertos, Ayacucho. La región de Huancavelica también fue azotada con la masacre en Congalla, Angaraes y otros; de igual manera sucedió en Apurímac, lo que ocasionó el desplazamiento de los pobladores de la zona (cf. Montoya Rojas, 1997: 287-308).

Los *runas* de la zona, en un primer momento convergieron con la consigna de libertad e igualdad, pues todos vivían en una miseria, siempre marginados y explotados como lo hemos visto a lo largo de la historia; sobre todo, con la Conquista y posterior República de los criollos; los *runas* no habían tenido lugar como ciudadanos en el Perú. Durante el transcurso de la guerra interna, los *runas* de la zona Chanka sienten que la ideología senderista no corresponde con su visión del mundo, es incompatible puesto que se sacrifica y utiliza la vida de todos los seres bajo la consigna materialista, el poder a costa de lo sagrado como el *ayllu*, los dioses, el agua, la tierra, etc. En este punto, la acción de Sendero ya había

¹¹ Consideramos que el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* es un documento clave para cualquier referencia al periodo. (Ver: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>)



ocasionado graves violaciones contra los *runas*, y como efecto inmediato las Fuerzas Armadas desplegaron todo su arsenal en el enfrentamiento; saliendo finalmente víctimas de los dos bandos, los *runas* de la zona Chanka. Nelson Manrique (2002) nos dice:

Demás está señalar que la gran mayoría de caídos son ajenos a la contienda. Se trata fundamentalmente de humildes campesinos andinos, cuya condición histórica de marginados en la sociedad peruana los ha convertido víctimas en un enfrentamiento en el cual, sin que se considere para nada su opinión e intereses, han terminado tomados entre dos fuegos. (:65)

En consecuencia, la zona Chanka salió otra vez perjudicada y con una mortalidad escalofriante, quizá, con el sueño siempre de un futuro distinto. Así se coteja, según el informe de la CVR, que “Las víctimas fatales de la violencia es de 69,280 personas. Estas cifras superan el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y guerras civiles ocurridas en sus 182 años de vida independiente” (CVR) Para la zona Chanka, la violencia política¹² ocasionó un impacto sociocultural: la muerte más que nunca volvió a no ser simplemente un fantasma, sino a ser parte de su realidad. La noche como caos volvió a acechar el imaginario y los *pishtacos* o *nakaq* (degolladores) deambularon con más intensidad en los lugares donde la cultura andina y occidental chocan en conflicto.

De este modo la violencia afectó el imaginario de los pobladores, ya que fue la causa del destierro y la lejanía en aras de salvaguardar la vida y también la muerte.

¹² Nelson Manrique cita datos más específicos de Promudeh y indica que “[...] Fueron afectados por la violencia política entre un millón y medio y dos millones de personas. Entre 1980 y 1992 hubo 30 mil muertos, 600 mil desplazados, 40 mil huérfanos, 20 mil viudas, 4 mil desaparecidos, 500 mil menores de 18 años con estrés postraumático y 435 comunidades arrasadas, según los datos de promudeh” (:24).



Su concepción ya no va a ser la misma, será trastocada por las atrocidades, la migración y la esperanza aún de luchar por su vida.

1.2. La formación de la lengua chanka

El estudio de la lengua quechua ha tenido frutos importantes en el campo de la lingüística, que nos abren la posibilidad de relacionar la lengua, el arte verbal y la cultura, con el fin de comprender las sociedades que tuvieron y aún tienen vigencia en la actualidad. La tesis que abrió horizontes en la lingüística quechua es la de Alfredo Torero en *Los dialectos quechuas* (1964), fundamentalmente, porque sostuvo que el centro de expansión inicial del quechua estuvo en la costa y la sierra central del Perú, con lo cual se ingresa al estudio social de los pueblos costeños y andinos que lo gestaron. En su libro *El quechua y la historia social andina* (1974) realiza un esfuerzo interdisciplinario, desde el punto de vista histórico-social sin dejar de lado la lingüística. Pero es en los artículos “La familia lingüística quechua” (1983: 61-92) y “El comercio lejano y la difusión del quechua. El caso de Ecuador” (1984: 367-389) donde, según Cerrón Palomino (2003), la expansión del quechua, postulado por Torero, alcanza solidez y es perfeccionado en su libro *Idiomas en los andes* (2002: 44) donde afirma que un paleo-proto-quechua tendría presencia en Caral, y que a partir de los acontecimientos sociales y redes culturales se va perfilando, moldeándose y adecuándose durante el Primer Horizonte. Sin embargo, las expansiones más importantes –dice el autor– del proto-quechua (PQ) serían tres: la primera expansión o bifurcación se habría producido en las sociedades del valle del Rímac, que tendría –según Torero– su centro en Cajamarquilla, produciendo el QI, la primera bifurcación del proto-quechua, que correspondería a



los departamentos de Áncash, Huánuco, Pasco, Junín y Lima (Torero, 2002: 55). La segunda expansión, que nos propone Torero, crea al QII, que tiene a los subconjuntos A-B-C (o QIIA, QIIB y QIIC): el subconjunto QIIA se expandió con dirección hacia la sierra norte (los dialectos de Ferreñafe o Cañaris-Incahuasi o Cajamarca), y los dos subconjuntos restantes, el QIIB (dialecto de Pacaraos) y QIIC (Laraos y Lincha), hacia la sierra norte y sur de Lima (Torero, 2002: 56)., dicho fenómeno lingüístico habría tenido lugar después de la decadencia de Cajamarquilla (400 a 450 d. de C), y el posterior encumbramiento de la cultura Pachacamac (siglo VIII), como centro del poder económico y teocrático. Finalmente, la tercera expansión sucede tras la caída de Pachacamac; y el apogeo de la cultura Chinchay como poderoso centro mercantil, va a establecer redes comerciales, de manera intensa, en la zona norte hasta Ecuador (QIIB), con la misma intensidad en la parte este y sur de los andes (QIIC), desplazando a las lenguas originarias provenientes del Collao; en este caso, el proto-Aru (Torero, 1974: 60).

La cultura Chinchay, nos dice Torero, por su avanzado sistema económico va a crear redes de interconexión con los andes sur-oriental; en particular con la zona Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac. Los Chinchay manejaban adecuadamente los recursos marítimos y los que provenían de los valles, como lo sintetiza Alfredo Torero al poner de relevancia el factor económico:

Son innegables dos hechos: primero [...] poseían los materiales (cañas gruesas, madera-balsa, totora, algodón, cabuya) para fabricar y emplear grandes embarcaciones; y el segundo —lo que explica la necesidad y la razón de esos logros tecnológicos—, que las materias primas y los productos obtenibles en la costa y en las tierras interiores e, inclusive, en las variadas zonas del mismo extenso litoral, eran diferentes, por lo que había una enorme sed de intercambio en todo el mundo andino, en correspondencia con los excedentes productivos. (1974: 73)



La red de comercialización que proponían los Chinchay tuvo, de algún modo, que alcanzar a los pobladores de la zona sur-oriental, donde se introdujo y hablaba la lengua quechua chinchay, a la par con la lengua aru¹³. De modo que estas dos lenguas convivían en dicho espacio (Torero, 2002: 127). Este fenómeno surgió en medio de acontecimientos y cambios regionales, provocando entre los siglos XII y XV grandes transformaciones lingüísticas y culturales. Torero (2002) describe mejor este periodo:

Desintegrados los poderosos estados de los tiempos Huari-Tiahuanaco [...] números pequeños de curacazgos o reinezuelos subsistieron casi aislados en continuas pugnas o rivalizaron por nuevas hegemonías; y no hubo frontera que pudiera impedir extensas migraciones, con desalojos territoriales y desplazamientos de pueblos. En estas condiciones históricas [...] se diversificaron local o regionalmente antiguas lenguas unitarias y, a la vez, ciertos dialectos se extendieron ampliamente como los nuevos vehículos de comunicación a impulsos de las conquistas militares o el comercio. (:127)

En esta dinámica de señoríos o confederaciones encontramos a la cultura Chanka, que luego de la caída de Huari, dominaron las zonas de Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac. Su importancia en el plano lingüístico, según Torero (1974), es el impulso que tuvieron ellos, a través del negocio, para la consolidación del quechua chinchay; es decir, afianzaron y promovieron este dialecto (:74). Ahora bien, cabe preguntarse: ¿por qué los chankas afianzaron el quechua chinchay, según Torero, y no el aru proveniente del altiplano o Collao que era utilizado al lado del quechua? La explicación resulta histórica. La naturaleza de los chankas, según la mayoría de los cronistas, es de gente guerrera, bárbara y belicosa siempre

¹³ El Aru es el tronco de la lengua aymara hoy en día, su origen y principal expansión se dio desde la zona del altiplano, incluso siglos antes que el quechua.



tendenciosa comparándolo con los incas (Pedro Cieza de León 1996 [1553]; Juan de Betanzos 2010 [1551]; Inca Garcilaso de la Vega 2016 [1609]). En el Intermedio Tardío los chankas, al igual que los incas, constituían naciones andinas en proceso de crecimiento y expansión. Así, el impulso de expansión y dominación desencadenarán la rivalidad de las dos naciones, y como consecuencia contribuirán a la formación de un nacionalismo Chanka e Inca; donde la lengua-dialecto, parte identitaria de la cultura, también se consolidará. Por un lado, los inkas antes del enfrentamiento van a remitirse a su pasado sagrado, su origen mítico: la *pakarina* del lago Titicaca y lo que significa el área del altiplano y su variante lingüística del Collao (Rowstoroski, 1999), que no implica eliminar o deslindar con la lengua chinchay. Por otro, los chankas afianzarán la lengua quechua de los chinchay que de hecho ya lo estaban haciendo, y que se constituirá como tal en la Colonia, sobre todo desde el comercio, llegará a ser la lengua chinchay-suyo.

Después de la invasión y conquista española, siglo XVII, se advirtió en el territorio sudamericano una pluralidad lingüística permitida por los incas, hecho inapropiado para la política colonizadora, pues el “nuevo” espacio tenía que regirse y pensarse sobre la base de una lengua, vista desde una visión más ideológica; es decir, la lengua como un instrumento de poder. Por lo que, la preocupación de los españoles era establecer las condiciones para una comunicación, para ello era fundamental elegir el mejor soporte lingüístico; evidentemente, el castellano no era el privilegiado en estos lares. No obstante, el panorama colonial mostraba la diversidad lingüística, pero con fuerte predominancia del quechua; esto indujo a los chapetones a usar



esta lengua no solo para comunicación, sino para el adoctrinamiento de los *runas* a fin de convertirlos en cristianos.

Ya en el desarrollo de la Colonia, la lengua del conquistador tenía que jugar un papel muy importante. Recordemos sino el prólogo de *Gramática castellana* [1492] de Antonio de Nebrija, cuyo autor manifiesta a la corona que su obra está al servicio del proyecto imperial: ayudar a que los vencidos, “pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas”, aprendan la lengua del vencedor, proyecto que va a ser la base de toda una estrategia lingüística de los invasores. Para ello, su primera preocupación era escoger una lengua que admita y soporte en algo la ideología europea. A la par de este proyecto, aparece la política idiomática de la Iglesia –junto con algunas autoridades coloniales–, cuyo interés era evangelizar a los nativos de todas las naciones. Para dicho fin se desarrollaron cinco Concilios Limenses entre 1552 y 1601; siendo la más importante el Tercer Concilio (1582-1583), pues lleva a la práctica lo propuesto: evangelizar a los nativos en sus propias lenguas y así adoctrinarlas y hacerlas útiles al servicio de la Corona y de Dios. De este modo tuvieron como soporte eficaz la lengua quechua, pues tenía un mayor rango regional y nacional. Sin embargo, el quechua que ellos recreaban no era precisamente la lengua quechua chinchay o inca, se llamaba “lengua general”, o “quechua general”, cuya función era servir de medio comunicativo para la evangelización e intercambio económico. Así que estas políticas coloniales buscaron por un lado unificar la lengua “quechua general”, como instrumento para propósitos coloniales; y por otro encumbrar poco a poco el castellano como la lengua legítima y dominante. Consecuencia de ello es el desplazamiento del quechua, prestigioso en el



Tahuantinsuyo a subordinado y marginado en la Colonia. Según Cerrón Palomino (1992), este hecho provocó “el reforzamiento de las viejas hablas locales y/o de las variedades quechuas alejadas de la general” (:210). Sobre este punto César Itier¹⁴ nos dice que fruto de las políticas homogenizadoras del siglo XVI se perfiló y consolidó el subconjunto QIIC (El quechua cusqueño y el quechua ayacucho-chanka), debido a que en ese espacio hubo un esplendor económico y una fuerte relación de intercambio quechua y español.

El siglo XVII y XVIII, el quechua siguió funcionando en todos los espacios sociales como el mejor medio para el adoctrinamiento de los *runas*, evidentemente, el quechua ayacucho-chanka, también lo era hasta que eclosionara la rebelión de Túpac Amaru II. El impacto del cacique a las estructuras coloniales fue contundente, no obstante las autoridades vieron en la lengua quechua un recurso peligroso, pues permitía tramar y ocultar la sombra de la rebelión. Por ello, se promulgó la cédula el 10 de marzo de 1770, bajo el poder de Carlos III, donde se afirmaba una vigorosa castellanización a fin de que se extinga las diferentes lenguas, dicho objetivo no se llevó a la práctica, pero se redujo completamente ciertos privilegios, entre ellos la escuela a los nobles *runas*.

De esta manera el quechua chanka se ha formando a partir del contacto comercial o intercambio con la costa Chinchay, y como consecuencia de la guerra contra los incas, se consolidará la identidad lingüística que durante la Colonia va a tomar mayor fuerza a pesar de la condición paupérrima a la que están sometidos.

¹⁴ Ver: http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1318/1/SER18_003.pdf, p. 48.



Asimismo, la pérdida de privilegios para los pobladores indígenas al final de la Colonia, va a motivar que el quechua también pase a un segundo plano en la comunicación general.

1.2.1. La República y la lengua quechua chanka

En el siglo XIX la lengua quechua estaba sujeta a intereses de grupos de poder. En esta etapa queda pendiente la promesa emancipadora en la que el *runa* podría tener sus derechos al igual que los criollos. Sobre este aspecto, Gonzalo Espino (2007) menciona que al *wawqi* indígena se le incluye en el proyecto de nación, siempre que era útil físicamente para ganar junto a los criollos la independencia y la promesa que traía. Después reelaboraron su proyecto bajo intereses propios, deslegitimando al *wawqi* indígena, recordando que no eran los herederos de los incas, sino indios bárbaros e incivilizados. Ellos son descalificados, además, por su lengua quechua no incaica, sino "corrupta y degenaroda".

De esta manera el siglo XIX refleja las estrategias ideológicas del grupo que entonces tenía el poder. Sin embargo, a principio del XX, en la zona del Cusco se fue empoderando un grupo indigenista, indicando que eran los verdaderos herederos de los incas, su principal instrumento fue la lengua. Consideraban que la lengua que hablaban era un quechua "puro" y "verdadero"; asumiendo este como medio lingüístico que posibilitó la formación del Imperio incaico y que debería ser el modelo de los demás dialectos. Luis Valcárcel en enero de 1914 menciona:

Poseemos aún el maravilloso idioma de los fundadores del gran imperio de los Cuatro Estados [...] El instituto piensa seriamente en cultivar el quechua puro que aún se conserva en determinados lugares y lo cultivan muchas personas ilustradas. La poesía indígena supervive, pero seguramente en mínima cantidad, los grandes dramas como de antigua procedencia como el



Ollantay, Usca Paucar y otros deben presentarse siempre, porque avivan el recuerdo de las pasadas glorias. (*El sol*, 07-01-14)

De este modo se separa a los *runas* "de a pie" llamados indios, que por supuesto existían en las periferias de las ciudades y que no hablaban la lengua "pura" o que cuyo habla fuera simplemente eso: habla sin escritura. Así, los representantes de la élite indígena en Cusco van a recuperar y preservar la lengua del inca, el "quechua clásico" que creó monumentales obras¹⁵, considerándola como "única" y "verdadera", formando una tradición que difiere y excluye no solo los usos cotidianos sino las formas *chankas*, *huancas*, etc., del quechua.

Las estrategias ideológicas después de la mitad del siglo XX fueron similares. En el aspecto sociolingüístico, los terratenientes ahora vieron a los *runas* "peligrosos" si incursionaran en la vida política. Sobre esto Godenzzi (1992) menciona: "En el periodo en que los señores terratenientes controlaban al campesinado indígena y recelosos aquellos de la participación de estos en la vida pública nacional, se prefería que lo quechuas o aymaras hablantes permanecieran monolingües y analfabetos (:62). Así pues todo el siglo XIX y parte del XX, la lengua quechua no cumple ninguna función en el ámbito público, formal u oficial, está circunscrita a lo informal y doméstico. La letra se circunscribía a las élites que excluían las prácticas orales como: *chanka*, *huanca*, y otras.

Después de mediados del siglo XX, suceden grandes cambios sociales en los Andes: modificación en el sistema de tenencia de las tierras, con ello el

¹⁵ Según los cusqueñistas, entre ellos Felix Cosío, las obras de *Ollantay*, *Usca Paucar* y otros, representan la lengua pura del inca (cf. César Itier, 1992: 25-48)



debilitamiento de los gamonales; masiva migración a las ciudades (50 y 80) por la pobreza y la violencia, además la promulgación de la Ley General de Educación (decreto ley 19326 del 21-3-1972)¹⁶ por el gobierno de Velasco Alvarado, asimismo el Decreto Ley sobre las lenguas (21156 del 27-5-1975)¹⁷, donde se reconoce la lengua quechua y su consideración en la educación. Sin embargo, como sabemos, en la práctica se avanzó muy poco. Pero fue la base para que tiempo después se oficializará el alfabeto en 1975, con el cual se hizo un inventario de 21 grafías para que se usaran en los respectivos dialectos, entre ellos consideraron al ayacuchochanka. No obstante, la situación pentavocálica del quechua dejó ciertas dudas en los miembros, fue así que en 1985 se termina de realizar los alfabetos, y el quechua sería trivocálico, como ahora lo conocemos.

1.2.2. Indagación y estudios sobre la lengua chanka

A pesar de la exclusión de la lengua chanka su estudio no va a tener el mismo horizonte. Alfredo Torero (1964: 475) va a precisar en la modernidad, por primera vez, una línea de frontera en el departamento de Apurímac donde se hablan estas dos formas. Torero señala al río Pachachaca como frontera natural que divide en dos áreas el departamento de Apurímac: al oeste se habla la variedad ayacuchochanka y al este la variedad Cusco-Collao, con lo cual menciona que la lengua chanka se habla en los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac.

¹⁶ Que declaraba: "La educación considerará en todas sus acciones la existencia en el país de diversas lenguas que son medios de comunicación y expresión de cultura y velará por su preservación y desarrollo"

¹⁷ Se afirmaba: "Reconócese al quechua, al igual que al castellano, como lengua oficial de la República"



Carbajal Solís en su tesis *Determinación de la frontera dialectal del quechua ayacuchano y cuzqueño en el departamento de Apurímac* (2004), aprecia que las diferencias entre la variedad cusco-collao y ayacucho-chanka están caracterizadas no solo por rasgos fonológicos, sino también gramaticales¹⁸ y lexicales de una y otra variedad; la cusco-collao con fuerte "influencia" de la academia cusqueña y la ayacucho-chanka con la convivencia de la tradición musical huamanguina, huancavelicana y andahuaylina. Lo que supone estrategias discursivas propias, así como también palabras o léxicos que corresponden al medio social, cultural y simbólico de las zonas señaladas.

Tania Pariona (2015) realiza una visión breve de la formación lírica en Ayacucho, donde nos muestra a Moisés Cavero Cazo, representante del Centro Cultural de Ayacucho (CCA) fundado en 1933, conocido como "chakra machu". Su poesía fue publicada en la revista de *Huamanga*, donde se percibe una lengua chanka que fluctúa entre las diferentes formas de escritura propuestas por los congresos indigenistas¹⁹; sin embargo, el fondo de su propuesta poética en "Huamangamanta Punoman" y "Caipim tucun ñacarinaí" es, sin duda, desarrollar una poética que tenga

¹⁸ La *sh* se da en el cuzqueño, en el morfema durativo *-sha* (equivalente del ayacuchano *-chka*), tal como en *puri-sha-n* "está caminando", *puklla-sha-n* "Está jugando", etc. La *q* del ayacuchano es fricativa en todos los casos, es decir formas como el *qaqa* barranco, *qucha* laguna, *chuqllu* chocho, *atuj* zorro, etc., se pronuncian aproximadamente *jaja*, *jucha*, *chujllu*, *atuj*, etc. (...)

¹⁹ La preocupación por el alfabeto se remonta a 1931 cuando la Dirección de Educación Indígena del Ministerio de Instrucción nombra una comisión encargada de formular el alfabeto de las lenguas indígenas del Perú, la misma que ha sido reconocida mediante la Resolución Suprema N.° 1593 del 5 de diciembre del mismo año, dicho alfabeto no trascendió y en el año de 1939, el XVII Congreso Internacional de Americanistas promovieron la oficialización del alfabeto, dándose bajo el apoyo de Luis E. Valcárcel, como Ministro de Educación, la variantes observadas fueron el quechua cusqueño y aymara. Finalmente, en el III Congreso Indigenista Interamericano, realizado en La Paz entre el 12 y 16 de agosto de 1954 se aprueba el alfabeto fonético para las lenguas quechua y aymara, suscitándose solo algunas variantes propuestas del congreso anterior. Ver: Cerrón Palomino "Sobre el uso del alfabeto oficial quechua-aymara" En: *El quechua en debate. Ideología, normalización y enseñanza* (1992: 121-155).



como uno de sus principales ejes el espacio ayacuchano-chanka, distinto y equiparándolo al cusqueño, reconociendo sus valores.

Aquí, sin embargo, es necesario detenernos y traer a la actualidad la visión del antropólogo y escritor José María Arguedas (1998 [1958]) quien precisa la formación no solo lingüística de esta zona, sino histórica y cultural, veamos:

la unidad lingüística de los chankas, pokras wankawillkas y rucanas ha continuado hasta nuestros días. El quechua que hablan estos pueblos es el mismo y se diferencian nítidamente tanto del wanka que se habla en la región del alto Mantaro como del quechua cuzqueño cuya influencia llega hasta la provincia de Abancay. (:150)

Así que, “en la actualidad esta vasta región constituye todavía una especie de nacionalidad cuyos vínculos culturales, o unidad cultural, aparecen evidenciados en la unidad de la lengua y [su cultura]” (:150). Arguedas no se equivocaba al evidenciar que en esta región se va estructurando desde tiempos prehispánicos una forma de comportamiento social y sus manifestaciones culturales, como lo hemos visto y que en la actualidad tiene el siguiente rostro (ver mapa N.º 3). Sin duda, el área cultural Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac se ha configurado y perfilado a través de la historia por diferentes acontecimientos históricos, principalmente, suscitados en el Intermedio Tardío (chanka vs inca), la Colonia (la resistencia cultural) y la República (luchar por los derechos).

Mapa N.º 3

Mapa extraído de
González Carré (1992: 21)



1.3. La lengua chanka: oralidad y poesía

La poesía quechua en general no es homogénea, pues pueden presentar temas y motivos de memorias particulares, que también presentan historias específicas. Al igual que la lengua quechua no es la misma en todo los andes, la poesía tampoco es la misma, puesto que representa en su tejido, elementos sociales y culturales que corresponden a su formación cultural. Así, la tradición oral vinculada al canto va a mostrar la visión de los indígenas que viven el día a día en el *ayllu*, además de su identidad y su relación con los demás grupos sociales.

No obstante, la tradición oral sobre lo chanka es casi inexistente. En la colonia, los cronistas españoles recogieron la tradición básicamente inca; lo cual conllevó a imaginar a la cultura Chanka solo y desde la guerra contra los incas, menoscabando



su historia; mientras que, la hidalguía de los cusqueños fue valorada y puesta como ejemplo de poder militar y cultural; por lo que, los chankas serían incluidos como parte de la historia incaica, sin preocuparse en el pasado, presente y futuro de los pobladores bajados de la laguna de Choclococha. Las crónicas, por no decir todas, mencionan a los chankas con el propósito de elevar a los incas, dejando al olvido su vida y religión. No obstante, encontramos un himno registrado por Cristóbal de Molina que llama la atención, pues presenta una oración que alude a todas las huacas, entre ellas la chanka. Veamos:

[A todas la huacas]

Qaylla Wiraquchan!

Tiqsi Wiraquchan!

Qhapaq Quchan!

Walipay wana Wiraquchan!

Chanka wiroquchan!

Aksa Wiraquchan!

[...]

Hatun Wiraquchan!

Qaylla Wiraquchanta

Qankuna aynichiq, huñichiq,

Llaqta runa yachakuq, qhapaq,

hawaypi, ukhupi purispapas

¡Oh, eterno Viracochal!

¡Oh, Viracocha, Origen del mundo!

¡Poderoso señor!

¡Diligente, Viracocha!

¡Señor de Chanca!

¡Señor de Aksa!

[...]

¡Oh, Magno Viracochal!

A Viracocha, que no tiene principio ni fin.

Vosotras, huacas, le recompensáis, le persuadís de que sea propicio.

Que las gentes vivan prósperas,

¡[Oh!] Señor, ya discurras por el alto de los cielos,

Ya por las entrañas de la tierra. (2008: 63)

La oración supone una petición global, donde la presencia de Huiracocha, Hacedor del Mundo, se encuentra en todas las partes mencionadas en el poema, pero el verso “Huiracocha *Chanca* de Chuquichaca”, llama la atención: por un lado “Huiracocha *Chanca*” alude al dios incaico “Huiracocha”, pero se une a ello la voz “chanca”, que nos remitiría a los guerreros. De igual maneras, el término



“Chuquichaca” parece especificar un lugar, que en la actualidad pertenece a la región de Amazonas, lo que desvirtúa lo anterior. No obstante, está clara la plegaria “A todas las huacas”, entre ellas la chanka, para que ayude y origine la vida en este mundo.

En la República, siglo XIX, el olvido se acentuó más por la presencia del poder criollo, pues no hubo interés de registrar un canto o relato que aludiera a los chankas. Recién en el contexto contemporáneo, la voz chanka toma preeminencia por los pobladores que viven en esa zona; pues músicos, escritores e instituciones revaloran su grandeza y se sienten descendientes. En el ámbito musical tenemos a un grupo autoproclamado chanka y cuyo canto ha mostrado la sensibilidad de los actuales pobladores: nos referimos a “Los chankas de Apurímac”. Lo primero que destacamos es la auto-identificación con los chankas, la identidad que tienen los integrantes del grupo con su cultura, y la utilización del quechua de esta región. Como lo vemos en la siguiente canción:

- Lejos me voy**
Uray wasipiña carruypas
pachachakapiña automóvil
kunan eso sí ripukusaq
por la justicia wiñaypaq
5. kunan eso sí pasasaq
por la justicia wiñaypaq
Kutimuymaraqchus manañachá
Qayna waqasqayta yuyaripa
Vueltamuymaraqchus sin mamá
10. qayna llakisqayta yuyaripa
kunan eso sí ripusaq
por la justicia wiñaypaq
kunan eso sí pasasaq
por la justicia wiñaypaq
15. ripusaq nin
pasasaq nin
kutimusqachus manañachá
pero eso sí negraschallay



ñoqamantata waqanki
20. ñoqamantata llakinki²⁰

El programa del *taki* es la partida del poblador chanka (con el carro) hacia tierras lejanas, con el propósito de buscar la justicia para sí y su pueblo; lo que implica que la desigualdad y pobreza predomina en su espacio. Su desplazamiento esta motivado por esa búsqueda histórica de la igualdad, pero con la esperanza de regresar a su *ayllu* (mamá) y a su *negraschallay* (amada). Lo importante del *taki* de “Los chankas de Apurímac” es la sensibilidad frente a la lejanía y la orfandad frente al despojo de su identidad-tierra; aunque el objetivo siempre es el sentido de justicia. Similar identificación vemos en los escritores jóvenes provenientes de esa zona. Un ejemplo de ello es Alejandro Enciso Altamirano, que ha publicado un poema donde reafirma su identidad. Veamos el fragmento del siguiente poema:

Yo nací con historia

Yo nací en los andes
en un pueblo chico
de calles empolvadas
bajo la memoria del Ampay
concatenado al Salcantay
[...]

10. Yo nací con el sol chirriante de las punas
Entre paredes de piedra y barro
Y bajo la sombra de una choza con su memoria
Pero yo,
No nací huérfano
15. Tengo una historia
De un pueblo chanka milenario
Y cuya historia se remonta pre-colombina
Con el Sr. De Sipán

²⁰ Debajo de la casa el carro está / Entre el puente del pachachaka / ahora ya está el automóvil / hoy sí o sí me iré / para que crezca la justicia / hoy sí o sí me iré (v. 5) / para que crezca la justicia / ¿regresaré? Quizá no / la vez pasada recordando y llorando / y de vuelta sin madre / la vez pasada recordando y llorando (v. 10) / hoy sí o sí me iré / para que crezca la justicia / hoy sí o sí me iré / para que crezca la justicia / dicen que iré (v.15) / dicen que me iré / ¿regresaré? Quizá no / pero eso sí solo tú mi negrita / me llorarás / de mí llorarás (v.20, traducción nuestra).



El Anq'uayllu [...] ²¹

Como apreciamos en el fragmento, se poetiza, en primer lugar, el origen del locutor, el pueblo y las montañas sagradas (Ampay y Salcantay) que fueron también protectores de los chankas ancestrales, y en un segundo momento se empalma el origen con la tradición cultural; se alude en forma directa que lo chanka es la base cultural de su pueblo, de sus montañas y de su vida. En palabras del autor: "Soy escritor, actor y declamador de origen chanka, Andahuaylas, Perú [...] aprendí a hablar runa-simi antes que el castellano en el seno de una familia campesina" ²². Por demás está decir, que la nación chanka sigue vigente no solo en las crónicas sino en su música, la literatura y en la sangre de los pobladores actuales. A ello le agregamos, la institucionalización de la tradición chanka sobre todo en la zona de Apurímac donde se celebra el "Sondor raymi", organizado por la municipalidad distrital de Pacucha, evento que recuerda el despliegue de los pobladores bajados de Choclococha para enfrentarse a los incas. De igual manera la asociación que une las regiones de Ayacucho y Huancavelica y parte de Apurímac es la RED CHANKA ²³, espacio cibernético de conjunción para estudiar y valorar la cultura de esta área.

1.3.1. Tradición oral y escritura

Julio Noriega (1993) menciona que el origen escritural de la poesía escrita en quechua está en "[...] las misiones evangelizadoras y de extirpación de idolatrías"

²¹ El poema se encuentra en el blogspot del joven escritor, cuyo título llama la atención "Inquietud chanka". Ver: <http://inquietud-chanka.blogspot.com/2011/04/el-poema-chanka.html>

²² Ver: <http://urbanotopia.blogspot.com/2011/07/alejandro-enciso-altamirano.html>

²³ Es una Red virtual cuya función es informar asuntos de cultura y literatura en la zona Chanka.



(:30), así como en las “[...] reformulaciones políticas con el intento, violento o pacífico, de occidentalizar el mundo indígena” (:31). Lo que afirma que la escritura fue una tecnología exógena con propósitos colonizantes. No obstante, en el devenir de los tiempos, la tradición oral quechua se apropió de dicha tecnología y generó, en términos de Julio Noriega (1993), “una literatura fundacional [...] que busca instalarse, conquistando la página impresa en el sector bilingüe quechua-español de la sociedad peruana. No es una poesía cuya práctica y realización literaria pertenezcan enteramente al mundo quechua” (:32), de igual manera, a la aldea letrada quechua, que según Gonzalo Espino (2001), es la “producción discursiva que logra configurar polos de desarrollo e iniciativas regionales” (:103). De modo que la aldea letrada quechua interiorizó el uso gráfico para la expresión andina, lo cual permitió una “búsqueda incesante de un mayor enriquecimiento de nuestras formas culturales, una mejor toma de conciencia de nuestro destino histórico” (:36).

A inicios del siglo XX la cultura andina-quechua emerge vertiginosamente en sus manifestaciones, ya sea por los etnólogos o los mismos indígenas letrados; con luz propia van a introducirse en el conocimiento verbal de los andes. Los trabajos de Adolfo Vienrich *Tarmapacha huaray / Fábulas quechuas* (1905), Hildebrando Castro Pozo *Nuestra comunidad indígena* (1924), los esposos Harcourt *La musique des Incas et ses survivences* (1925) y el estudio compilación de Jorge Basadre *Literatura Inca* (1938) nos ofrecen para su momento una mirada interesante, un muestreo del arte verbal quechua que incomoda al canon de entonces. Sin embargo, lo indígena quechua no se adscribe estrictamente a lo inca sin antes ver la heterogeneidad en los andes. Según Gonzalo Espino (2003):



No hay duda que la selección de Jorge Basadre concluya un ciclo en la literatura peruana vista desde la inclusión andina. Ese periodo es la pugna por consignar un espacio para la choza en el solar. El mundo indígena se posesiona de una palabra autorizada e ingresa al mundo de la escritura, aunque en la versión de la metáfora invertida, el indio convertido en inca. Este ciclo en la escritura concluye con los esfuerzos de Adolfo Vienrich, Hildebrando Castro Pozo y los esposos Harcourt, que desde miradas solidarias o exóticas, en ese contexto impresionista de la época, el indio está de moda, aparece o es aceptado en la medida que remita a la noción Inca, circulará en el espacio del poder y como artefacto exótico en París (:119-120)

Las producciones literarias, como apreciamos, hasta 1938 han tenido como contenido homogenizante la figura del inca, dejando de lado al indio o *runa* de a pie. Julio Noriega (1995), sin pretenderlo, esboza ya una heterogeneidad en las producciones poéticas quechuas denominados: cusqueño-inca²⁴, chanka, huanca y aymara-quechua. Siendo fundador del eje Ayacucho-Chanka, José María Arguedas²⁵. Y precisamente la mirada andina del apurimeño muestra la complejidad de la zona en su libro *Canto kechwa* (1938), donde se aprecia las voces de aquellos que siempre estuvieron luchando por sobrevivir; allí el *runa* es jocoso, alegre, triste, enamorado, etc. Ello debido a que Arguedas conoce bien los espacios culturales, sobre todo del sur; y más precisamente de Apurímac. En palabras de Arguedas: “A los doce años de edad me sacaron de la quebrada. Mi padre me llevó a recorrer otros pueblos. Un año en Abancay, otro en Pampas, otro en Chalhuanca, en Cangallo, en Ayacucho, en Huaytará, en Yauyos, en Andahuaylas” (:9). Lo que prueba su conocimiento y experiencia vivencial sobre el área cultural que estudiamos. No obstante, la obra de Arguedas *Canto kechwa* va a reflejar esa

²⁴ Para el cusqueño-inca, menciona Noriega, el fundador es Andrés Alencastre.

²⁵ Sin embargo, en el campo de la poesía escrita, según Julio Noriega (1993: 29), asumimos que recién con la producción de Juan Wallparrimachi llega a constituirse un corpus independiente, abriendo camino en el tejido andino.



hetoregencia en la tradición, principalmente, en los dos dialectos, como lo veremos en el siguiente poema-canción:

Kay tutapi

Intillay, killallay,
Maychallantam llok'simunki
Chaychallantam ripukusak'
Maychallantam kutipusak'

5. Intillay, killallay,
Maypi kanaykikamatak'
Kay tutapi wak' achkani
Kay tutayaypi suyachkaiki.
Intillay killallay,
10. Maychallantam llok'simunki,
Chaychallantam ripukusak'
Maychallantam chinkaykusak' ²⁶(:62)

Apreciamos que el *taki* marca el apóstrofe “i” para evidenciar el sonido de la glotal “k’”, utilizada por los cusqueños; no obstante, el mismo fragmento también se utiliza en el término “suyachkaiki”, con el verbo progresivo “-ch”, partícula muy usada por los pobladores ayacuchanos de la zona Chanka. Lo que implica que el poema “Kay tutapi” representa esta frontera entre las dos formas. Además, su importancia radica que a través de los poemas se revela la heterogeneidad lingüística y cultural en la zona sur del Perú.

En el ámbito formal, presenta estructuras paralelas con cierta variación en las últimas palabras “Maychallantam llok'simunki / Maychallantam kutipusak'”, lo cual acentúa el pensamiento dual: salir-regresar. Por otro lado, es importante resaltar la variedad chanka como lengua; a pesar que se utiliza, para el tiempo de Arguedas,

²⁶ En este oscurecer... / ¡Oh mi Sol, mi Luna! / por donde sales / por donde alumbras, amaneciendo, / por esa abra me iré. / ¡Oh mi Sol, mi Luna! / hasta que estés dónde / yo lloro en este oscurecer / esperando en tanta noche. / ¡Oh mi Sol, mi Luna! / por dónde alumbras, a amanecer, / por ese filo de la montaña / me he de volver, me he de volver. (Arguedas, 1938: 63). Traducción de Arguedas.



la "k" por la fricativa "q" que tiene el sonido de la "j", no pierde esa sonoridad propia de esta área. Con *Canto kechwa*, Arguedas no solo demuestra la capacidad de creación artística de los pueblos indígenas, sino que postula implícitamente la heterogeneidad de los andes sureños; ya no es el inca-Cusco al que se le busca representar como se hacía en la Colonia, sino al *runa* (indio) moderno de la zona Chanka, cuyo primer rasgo es no presentar un tono incaísta-sacramental, sino popular: de desgarró por la migración del indio quechua de estos lares.

Al igual que Arguedas, Teodoro Meneses publica *Canciones quechuas de Ayacucho* (1956), donde recopila las voces de los *runas*, mostrándolos con la sensibilidad de la tristeza, alegría y la picardía. Aunque Meneses no nos ofrece un ensayo, su recopilación recoge el alma de los pobladores chankas en el contexto de la migración, como lo vemos en el siguiente *taki*:

- I
Apanjoraycha aparjollahuay
chay-chayta;
chay-chayllapiña huañucamusaj
sapaypi.
5. Purun rumichum, purun sachachum
carjani,
mana mamayoj, mana taytajoj
canaypaj.
Purun rumiña, purun sachaña
10. caspaypas,
llantuchayujcha, huayrachayujcha
callayman.
Vuelve a tu casa, vuelve a tu tierra
negrito;
15. ¿Por qué padeces cay runap llajtancunapi?²⁷ (Meneses, 1956: 7)

²⁷ "¡Oh araña gigante, por favor, llévame / a cualquier lugar! / Ahí, donde sea que fuere, me moriré / en mi desamparo / ¿Soy acaso / un pedrusco o una planta silvestre/ para ser / un huérfano de padre y madre? / Aunque fuera / un pedrusco o una planta silvestre / por lo menos tendría / una sombra reparadora o un vientecito fresco / vuelve a tu casa, vuelve a tu tierra / negrito; / ¿por qué padeces / en estas tierras lejanas?" (:7, traducción del autor)



El programa poético inicia con la petición del locutor a la “Apanjora” (araña), para que sea llevado a cualquier lugar o destino, puesto que su condición es paupérrima por no tener padres: ser huérfano (*wakcha*) implica una vida sin sentido, por ello se equipara con la piedra (“rumichum”) o la planta silvestre (“purun sachachum”), aunque resalta sus cualidades. En los tres últimos versos, una voz le insiste que vuelva y que se detenga los padecimientos. Como apreciamos, el locutor no tiene ningún atisbo de “inca”, ni está envuelto por un aire de añoranza al pasado: es el *runa*, si se quiere indio, de a pie que vive las inclemencias de nuestra realidad, por lo que también se aleja del proyecto cusqueño al igual que Arguedas. En el ámbito formal, no se observan muchos paralelismos, el poema fluye con intensidad: araña-desamparo-muerte-piedra-planta / cualidad de la planta, la piedra y el regreso. El poema logra mostrar lo trágico que es ser huérfano y la simbología de la araña como anuncio de muerte. Arguedas y Meneses van a sostener esta forma de ver el mundo desde la zona Chanka.

En esta línea, en la provincia de Huanta (Ayacucho) alrededor de 1970, se elabora un libro cuyo objetivo es mostrar los aportes de los estudios e ilustres huantinos, *Huanta en la cultura peruana* (1974) es una compilación donde no solo se muestra diversos estudios del área geográfica, sino también de la expresión artística trasladada a la letra. En la segunda parte del libro se aprecia poemas en *runasimi*, tanto de tradición oral como de autoría. En el primero se manifiesta el jolgorio, la picardía, pero también la solemnidad de los *runakuna* a través de los carnavales y *harawis*. En el segundo, notamos la poetización de diferentes autores de la zona: por ejemplo, la mirada del poeta José Salvador Cavero en “Rasuhuilcallay”, poema,



donde vemos la luz y la esperanza que irradia el *apu* cada amanecer. Su majestuosidad es retratada: "Rasuhullcallay, chipipiq orqo, / condorpa jesan huajaychaj orqo"²⁸ (v. 5-8: 153), en tanto Porfirio Meneses se interroga sobre la condición del *wakcha* en su poema "¿Pim chay?", vinculando tanto lo material como la orfandad, vemos: "Pitaj chay...? / Ima osjotaj muyupayamun / cay huaccha"²⁹ (v. 1-3:157) La importancia de esta compilación se encuentra en la recreación de tópicos constantes de esta poética: la religiosidad y la condición del *wakcha*; asimismo nos llama la atención la publicación de poesía quechua sin su traducción.

Más adelante, en 1980, Edmundo Bendezú, en *Literatura quechua*, reflexiona sobre la literatura inca, pero no se queda en ello sino que nos muestra la literatura post-inca; donde el aporte de Arguedas y Meneses, permite visibilizar las producciones actuales de los *runas*, sin aclarar que esto ya no sería la continuación de lo "post-inca", sino otra forma de expresión quechua. Sumado a ello la falta de dominio quechua, colocando solo las traducciones de los poemas. El trabajo más complejo en el ámbito de la poesía canción, o *taki*, es la de los hermanos Montoya: *La sangre de los cerros. Urqkunapa yawarnin* publicado en 1987, cuyo contenido no solo muestra las variedades de la canción en los andes, sino que evidencia los motivos por los cuales las canciones se estructuran y representan. Los hermanos consideraron también las propuestas de los lingüistas para la forma escritural del quechua tales como el de Alfrero Torero, Rodolfo Cerrón y Madeleine Zuñiga³⁰. Así,

²⁸ "Mi Rasuwillca, brillante cerro, / cerro que cuida el nido del cóndor / cómo te ha levantado / con la luna juntos amanecen" (Traducción nuestra)

²⁹ "Quién es...? / como animalito se esta moviendo / este huérfano" (Traducción nuestra)

³⁰ "Convencidos de la necesidad del mayor rigor científico posible decidimos apelar a los lingüistas que trabajan con seriedad y conocen el quechua" (:27)



su mapa musical de la canción quechua en el Perú destaca áreas claramente visibles en las canciones recopiladas, y existe precisamente, un área que tiene los mismos contornos del área Chanka propuesta por Arguedas. Para los hermanos Montoya:

Es el área huamanguina que cubre el antiguo y extenso territorio del corregimiento de Huamanga. Incluye los actuales departamentos de Ayacucho y Huancavelica, parte de Apurímac y Arequipa [...] Dos vertientes muy marcadas aparecen dentro del área huamanguina. De un lado el wayno y la guitarra huamanguina señoriales y, del otro, el arpa y violín y el charango indio del sur y el norte de Ayacucho. (:40)

En el campo musical, los autores de la compilación observan el ritmo de las canciones y su peculiaridad, pero también la manera, la forma cómo elaboran los motivos de las canciones. A continuación reflexionaremos sobre un canto, no señorial, enmarcado dentro de la zona en estudio. Esta proviene de la provincia de Tayacaja, departamento de Huancavelica, es "Alvirgunischallay" (Canción de la trilla de alverja en Tayacaja). El poema-canto es extenso, de modo que citaremos algunos fragmentos:

Alvirgunischallay
Qayakuy

Harawi:	Ratakamuway
Warmikuna	laqakamuway
	Sillkawchay (bis)
	Fustanchallaypas
	5. Patachallanman
	Sillkawchay (bis)
	Likllotachaypas
	Patachallanman
	Sillkawchay
	10. Akakaw
	Sillkawchay (bis)
	[...]
Maqtakuna:	20. Wallpa wasintam
	yaykumuni
	wallpa pillayman



- pilasqayki
quy wasintam
25. yaukumuni
quy pilayman
pilasqayki
chayna chaynallam
pilasqayki
30. chayna chaynallam
llustisqayki
[...] ³¹ (:67-71)

El poema representa el acto de trillar la alverja para manifestar el contrapunto entre las mujeres (*pasñakuna*) y los varones (*maqta*) jóvenes: ellos actúan como personajes dentro de la canción. El contrapunto inicia con la flor de *sillkawchay*, que tiene por característica adherirse a la ropa; en este caso, de la *pasña*. Así, la flor toma la figura del varón, ocasionando cierta sensación de acoso. Frente a ello, los varones generan un discurso metafórico con acción relacionando a la mujer con animales; tales como “pelar gallina,” “pelar cuy”, “hormiguita”, o características como “mano de palo”. Al aceptar el romance, el *maqta* termina señalándola como “tórtola” (palomita). En cambio, las *pasñakuna* señalan al *maqta* como “garrapata”, “perrito”, o lo emparejan con la hija del patrón. Al final de la canción, aceptan ser cargadas por el *maqta*. Lo importante del *taki* son las metáforas comparativas de los hombres con la naturaleza: fauna y flora que es muy recurrente en los poetas que estudiaremos. Otros tópicos que podemos encontrar en los poemas de esta zona

³¹ Llamada / Acércate a mi / pégate a mi / *sillkawchay* / como me hincas / *sillkawchay* / hasta el borde de mi fustancito / hasta el borde de mi mantita / *sillkawchay* [...] Estoy entrando / a la casa de las gallinas / te voy a pelar / como se pela a las gallinas. / Estoy entrando / a la casa de los cuyes / te voy a pelar como se pela a los cuyes. / Así, así no más / te voy a pelar [...] (:69-70) Traducción de los autores.



compilados por los hermanos son: la violencia, la migración, la soledad y el dolor frente a ello.

Posterior a la recopilación de los hermanos Montoya, Julio Noriega, en su antología *Poesía escrita en el Perú* (1993), recupera poemas y poetas sumamente interesantes, entre los más importantes tenemos: José María Arguedas (Apurímac), Dida Aguirre (Huancavelica), José Salvador Caveró (Ayacucho), Lily Flores (Apurímac), César Guardia Mayorga (Ayacucho), Isaac Huamán (Huancavelica), Reynaldo Martínez Parra (Ayacucho), Porfirio Meneses (Ayacucho), Teodoro Meneses (Ayacucho), Juan Ruiz Ruíz (Ayacucho). Todos estos autores tienen como rasgo común la lengua ayacucho-chanka, empezando por el maestro apurimeño José María Arguedas y cuya propuesta ha sido tomada por la mayoría de estos autores: el tratamiento de la naturaleza, el cambio cósmico, la modernización, la violencia, la lengua y el amor son tópicos que los vinculan.

Cabe destacar la representación de la naturaleza (flora y fauna) en Dida Aguirre; pues metaforiza la figura del *piki* y la *usa* vinculados a los *runakuna*; particularmente, a la mujer. De igual modo las plantas y árboles adquieren presencia en el cambio o transformación de los *runas*. Por ello, Dida Aguirre es quien mejor trabaja y conoce la *pachamama* chanka. Por otro lado, José Salvador Caveró y César Guardia Mayorga, representan el “Huañuchicuy” y “Jatariichi”, la violencia estructural y política de las ideologías occidentales (capitalismo y comunismo) sobre el mundo andino. Los dos tratan el tema de manera descarnada, para ellos, la esperanza de cambiar la situación es posible más allá de las utopías. De este modo, los cantos y la poesía escrita nos hacen ver el desarrollo de una sensibilidad, un imaginario y un



referente que se circunscribe a los pobladores de la zona Chanka. Además, notamos el desarrollo de la lengua-dialecto, como el mejor medio de trasmisión. Lo *chanka* entonces se encuentra presente a través de su lengua y la memoria histórica que subyace explícito o implícitamente en el tejido poético.

En conclusión, afirmamos que lo *chanka* presenta una carga histórica y social, cuya memoria se configura a partir del despojo vinculado a la pérdida física y simbólica de su condición humana. La guerra contra los incas, la Independencia y la República (XIX y XX), evidencian una serie de situaciones de detrimento que lo lleva entre la rebeldía, la muerte y el resurgimiento. Así, los acontecimientos sociales imponen en los actores una actitud reflexiva y constante, ya que su situación de marginalidad y subalternidad lo lleva a un punto crítico, liminal, donde la vida y la muerte se desdibujan. Por otro lado, la lengua ayacucho-chanka se va a construir también desde la subalternidad, pues enfrenta los desprestigios lingüísticos en torno a su capacidad. No obstante, a la par se va expresando los cantos y poemas con diferentes matices; fundamentalmente, revelando y denunciando los continuos depojos y muertes en la zona. De este modo la historia y la lengua son ejes del soporte retórico que a través de simbólicos y metáfora visibilizaran la poética *chanka*.



CAPÍTULO II

POETIZACIÓN HISTÓRICA-MÍTICA DE LO CHANKA: EL DESPOJO Y LA MUERTE EN UGO CARRILLO

Hemos visto en el capítulo anterior cómo se dio la formación cultural chanka a través de la historia. Los diferentes eventos marcaron la forma particular de poetizar su desarrollo: el despojo ante las luchas, las situaciones extremas como consecuencia de la rebeldía y resistencia. En este capítulo abordaremos la poética de Ugo Carrillo y veremos su diálogo con la memoria chanka. En una primera instancia presentaremos al autor en el campo andino-intelectual y su importancia para, a través de sus poemas, entender la zona. Posteriormente, incursionaremos en los estudios sobre la producción del autor. De ese modo, resaltaremos los avances y los vacíos pendientes para comprender su producción. En la siguiente instancia nos centraremos en la representación histórico-mítica de lo chanka desde tres puntos fundamentales: primero, la relación de reciprocidad y el don de la vida entre los chankas y la Mamá Papa (diosa regional) en el relato mítico que precede a los poemas. Esto nos permitirá entender el rol de la divinidad en la supervivencia de los pobladores. Segundo, visualizaremos el funcionamiento actual entre la Mamá Papa y la percepción del yo poético *runa* chanka. Esto pondrá de relieve el vínculo histórico de los chankas contemporáneos hacia la diosa. Y tercero, identificaremos una línea de metáforas e imágenes históricas que nos ofrece el poema más extenso



de Ugo Carrillo, sobre la perduración de los chankas en su devenir, poniendo de relieve su aspecto mítico. Por último, observaremos que la divinidad de mayor importancia, después de la guerra contra los incas, también será la Warmi Apusuyo Mamá Papa, representado en los poemas de Ugo Carrillo; pues a ella se debe la vida y subsistencia hasta la actualidad a pesar de las diferentes luchas y muertes.

2.1. Ugo Carrillo y la poética chanka

El poeta Ugo Carrillo nació en la parte oeste de Apurímac, provincia de Chincheros, distrito de Anco Huallo, en la comunidad de Uripa, el 30 octubre de 1956. El lugar de nacimiento, sin duda, es un componente simbólico que marca la producción poética de Carrillo. Su comunidad y, sobre todo, el distrito, hace referencia al héroe chanka Anco Huallo que enfrentó a los incas y cuyo nombre llevan los pobladores en señal de identidad. Su incursión en la poesía está precedida por la música. Canta-autor de reconocida trayectoria en las radios y programas televisivos, se recibió además en antropología en 1982 y fue congresista de la república (2011-2016).

La producción de sus obras, y de forma particular, de *Yaku-unupa yuyaynin. Memoria del agua* (2009), constituyen aportes de la sensibilidad social y cultural de la zona, hasta el punto que la materialidad del libro forma un objeto simbólico porque trenza las hojas con la lana. Como si nos dijera que la memoria (lana) ahora es inseparable de la escritura. Y ello lo muestra en su poemario que presenta tres aspectos relevantes para nuestro estudio: la primera, la fuerte presencia de residuos históricos-míticos de la zona Chanka. Carrillo, visibiliza a través de metáforas y otras figuras, la experiencia de los pueblos chankas frente a los embates del tiempo. El



segundo aspecto es el tratamiento lingüístico del quechua-chanka, su utilización pone en evidencia la capacidad de la lengua en la generación de significados y sentidos metafóricos de gran complejidad. Pareciera que el poeta pusiera una barrera a los críticos para su lectura, ya que los sufijos son la clave para una lectura eficaz del mundo simbólico presentado en el texto. El tercer aspecto, es la configuración imaginada de un lugar: el espacio chanka. La lengua y el componente histórico crean un imaginario que construye al sujeto poético contemporáneo.

Al año de la publicación del poemario, pone a disposición del público otro libro *Puyupa-wayrapa-ninapawan musqucusqanmanta* (2010) que mantiene la complejidad de la lengua y la tradición ahora esta más vinculada a la cotidianidad de los ayllus y pueblos. El componente fundamental para entender los poemas es el sueño (*musqu*). Espino (2009) manifiesta que los poemas tienen conexión en tres aspectos: "(uno) la intensidad de cada uno de los poemas; (dos) la irreverencia sin renunciar a la memoria o ser parte de un sedimento cultural, y, (tres) la continuidad moderna de las formas tradicionales en el texto" (: 18). El sedimento cultural vendría a ser el espesor cultural chanka que recrea el sueño como un mundo paralelo, cuya función vendría a ser la purificación de los *runas* que padecen en la realidad. Más adelante, el poeta va a escribir otro poemario *Wayna pikchukunapa takin* (s/f), casi clandestino. No solo por el seudónimo de Juan Pedro de San Sebastián, sino porque no se encuentra la hoja de crédito (pero que apareció en circulación el 2016). En este libro, el poeta no logra superar la propuesta retórica y cultural de los poemarios anteriores. Se centra más en la cotidianidad de los jóvenes y el diálogo con la tradición, sobre todo los cantos y la danza.



En su libro *Contra...Por si acaso* (2016), postula la cooperación como pilar para la comprensión intercultural desde la ciudad de Lima, la más andina según el autor. La escritura poética y la reflexión han sido constantes en Carrillo, ello entra en correspondencia con un último aspecto, y no menos importante, el compromiso y la pertenencia del autor a la zona que representa; es decir, nació en el pueblo de Uripa, Anco Huallo, Apurímac. Elabora su poética desde los mismos componentes simbólicos que tuvieron los chankas para imponer su existencia. De modo que consideramos a *Yaku-unupa yuyaynin* (2009) como el pilar de su propuesta poética, poemario en el que nos centraremos.

2.2. Entradas a la poética de Ugo Carrillo

Carrillo incursiona como poeta en el campo de las letras con su primer poemario *Baladas de un perro sin pelos en la lengua* (2009), que presenta un tono irreverente e irónico; escrito en su totalidad en castellano y cuyo componente andino será la rebeldía, con la intención de provocar al lector. Con el segundo libro, *Yaku-unupa yuyaynin. La memoria del agua* (2009), se consolida el perfil del poeta. El primero en notar una poética andina con nuevos impulsos fue Freddy Roncalla (2009: 19-26) quien además realiza el prefacio y no se equivoca al mencionar el carácter cósmico del lenguaje. En palabra de Roncalla un “barroquismo quechua”, cuya base principal es el tratamiento de los sufijos que refleja la vigorosa densidad de la lengua ayacucho-chanka en la actualidad. “Aquí la poesía rebela un juego de reciprocidades entre la escritura, la Mamá Papa y el acto mismo de la invocación a partir de la escritura” (:20) De este modo, la invocación se da por la sacralidad que se le reconoce a la papa; por ello, el lenguaje se envuelve de la misma.



En esta línea, Gonzalo Espino (2013) amplía y propone que *Yaku-unupa yuyaynin*³², “recupera el ánimo popular y el aliento andino. Su poesía abre una nueva agenda de discusión para el espacio letrado” (:58). De modo que reconoce en el poemario, en primer lugar, la autonomía de la letra quechua; estableciendo marcas contundentes en la propuesta: “1) La de proponernos un tema difícilmente abordado, la papa, como mito y cotidianidad. 2) entre el mito y la construcción de una utopía. 3) el manejo de la lengua actual. 4) la irreverencia con que toma los elementos de la tradición poética” (:70). Las marcas propuestas tienen eco y permiten establecer líneas de investigación sobre la poesía quechua contemporánea.

Julio Noriega (2012) destaca en Ugo Carrillo al poeta bilingüe. Pues considera que “[...] escribir en quechua y en español a la vez, con similar destreza y eficacia en ambas lenguas, no había surgido hasta ahora” (:160). De modo que se diferencia, según Noriega, de los poetas traductores “[...] aquellos que, aparte de ser poetas, traducen de manera creativa poemas quechuas de producción propia o ajena al español” (*ibid*). Ugo Carrillo, como poeta, vemos que refresca con nuevo aliento la poesía quechua.

Alison Krögel (2013) en “Qamllam kamallawanki: el poder transformativo de *illa* y de los espacios oníricos en la poesía quechua de Ugo Facundo Carrillo” (:19-21) analiza el *illa* en el poema “Manataq Musqunichu” del poemario *Puyupa-wayrapa-ninapawan musqukusqanmanta (runapa siminpi qillqakuna)* (2010). Aquí propone

³² De ahora en adelante utilizaremos el título del texto en quechua



que el *illa* funciona como una entidad guiadora y transformativa del *runa*, que lo lleva del desarraigo, la orfandad y la marginación hacia la luz, el *ayllu* y la justicia de los suyos. Ello se manifiesta en el espacio del sueño, el camino y la laguna; es allí donde los mediadores como el amaru y el zorro ofrecen señales a los *runas* en búsqueda de la luz. De este modo la autora demuestra la relación recíproca que existe entre la naturaleza y los indígenas. Más adelante, vincula la obra de Ugo Carrillo con la de Arguedas, sobre todo: *Los ríos profundos* y "El sueño del pongo". Lo importante del artículo es que destaca y demuestra que el *illa* en el poema es una entidad transformadora, que acompaña al *runa* en toda la travesía, ya que es la luz que siempre está y cuya facultad es guiar a concretar la esperanza, la luz, la justicia. Para nuestro caso el *illa* también estaría vinculado a la *pakarina*, al origen que se visibiliza en los poemas.

Armando Arteaga en "La poesía de Ugo Facundo Carrillo Caverio en el espacio quechua de la literatura apurimeña" (111-119), destaca la audacia de escribir solo en quechua; no obstante, su intención, además, es establecer un diálogo entre la poesía de Ugo Carrillo y la tradición apurimeña que sugiere tomar en cuenta la historia y el referente social-actual de los chankas. Para el autor, la presencia chanka no solo estaría en las ruinas arqueológicas, sino también en la oralidad y elementos de la poesía actual de esa zona. Señala que hay "[...] testimonios irrefutables de la presencia chanka, de su tecnología y bagaje cultural, diferente al de los incas [y con ese componente cultural] la oralidad de la poesía apurimeña se



mantiene en nuestros días”³³ (:115-116), por lo que, no es raro notar en la poesía de Ugo Carrillo un componente mítico sobre los chankas.

2.3. El mito fundacional en *Yaku-unupa yuyaynin*: la papa y los chankas

Yaku-unupa yuyaynin está dividido en dos partes: la primera trata sobre la papa, como aquel elemento ritual y concreto en la alimentación de los *runakuna*. Tubérculo que para el mundo andino es de suma importancia, debido a que ayudó a la subsistencia de los indígenas en los tiempos de hambruna. Por ello el canto a la papa es un acto ritual-simbólico, que se visibiliza desde tiempos pre-hispánicos en la obra. En la segunda parte los temas son más variados: el *wakcha*, el *runa* desarraigado, el amor o *yanantin*, y poemas referentes a poetas como Cesáreo Martínez. En esta parte analizaremos al *runa* contemporáneo, cuya memoria registra eventos históricos de la zona. Cabe mencionar que existe, previo a las partes mencionadas, un relato sobre el origen de la papa. Este texto lo consideramos como la base de todo el tejido poético; por ello su importancia en nuestro análisis.

En la primera parte del libro, la papa va a ser el elemento principal que conecta el poemario con la historia de los chankas. Si bien se representa las variedades de este tubérculo, su tratamiento tiene como matriz el mito de origen; es decir, el relato oral sobre la papa puesta al inicio del poemario, que explica no solo el origen, sino la presencia de los chankas antes y después de la guerra contra los incas. El mito es base de la tradición y permitirá preguntarse: ¿frente a qué circunstancia se creó

³³ Corchete y contenido es nuestro



la papa en el imaginario colectivo?, ¿cuál fue su importancia para los pobladores de la zona Chanka? Del mito de la papa también se puede establecer el carácter identitario de los pobladores. La identidad, como sabemos, es de carácter relacional, nunca se construye en relación a nada, sino en relación a otro (Bajtín, 2000: 55). De modo que, el texto muestra eventos que posiblemente se suscitaron en el tiempo. Nuestro análisis, considerando lo anterior, observará el espacio-tiempo (*pacha*); es decir, todo lo que existe representado en el relato, donde se observa el orden, el sentido y la coherencia de ello interrelacionado (Depaz, 2015: 53). Además apreciaremos los símbolos que van constituyendo la identidad de los chankas en el *pacha* de ese entonces. Por último, anotaremos el discurso como ideología cultural que representa el sujeto poético en el mito.

El relato “Papa mamacha (mito de origen)” que abre el poemario de Ugo Carrillo fue narrado por Guillermo Urquiza Villena en Andahuaylas; como queda registrado en la nota a pie de página. Además indica que la abuela de su abuela lo había escuchado, de modo que el relato representa la memoria de los pobladores situados actualmente en aquella región. A continuación presentamos el texto en *runasimi*³⁴:

PAPA MAMACHA (Mito de origen)

Liw Chanqaqkunapa ayllunkunapis yarqayllaña mastarikuran ñawpaqñinpa ñawpaqñin watakunapi. An chay pachapitaqsi awqa rinrisapa inkakunapa umalliqñin tayta mamankuna, wakcha runakunapa mukuyninta qichupuranku yarqay unquy wiksa punkiwan runakuna sipisqa sisi hina way ananallaw nispa wañuy takipi chinkapunankama.

Chayñaña yarqay nanayta llakiwan qapayaspataqsi Ayavi Wamani Tayta Urqu rumikunatapas kikinpa wiqichallanwan nuyuykachispa suyturaq ruyuraq kurpatawanrumitawan haywaykamullasqa wakchamasillanchikman; waqakuna kutirimuptin uqllullaypi pakaykunkichik nispa. Awqakuna kutirimuyninpaqsi sumaqllaña tarpusqa hinarraq qurachakuna sapichakurusqa, tukuy niraq waytachayuq, sapakamapas alpuntuquq;

³⁴ Traducción nuestra. Agradezco a Olivia Reginaldo quien me ayudó y orientó en la traducción.



chaynaña sumaq tarpuyta qawarispas awqakuna sarunchasqa, llapachallantas sayasqaraq, qunqurisqaraq, sikintapas qaqusparaq tipipasqa allquchakunapas yarqaymanta anyanankama.

Imanasuntaq, nispataqsi waqayllaña waqaranku lliw warmi qari, wawachallankuta mana hatalliyta atispa; hinachkaptinsi qunqayllamanta, Wamani Tayta Ayavi, Apu tunquriwan rimarimuran: Yuyariychik maypim pakarankichik kurpakuna haywarimusqayta, hina kaq tuqusqaykichichikpi maskariychik warmi qari nispan; hinaptillansi sapakama taqwisqankupi waranqa waranqantin, sumaq sumaq tukuy niraq papachakuna sisipa miraynintapas llallisparaq mirarqusqa, manaña pally atinakama. An hinatas Papa Mamacha wachakusqa Wamani Apu Ayavipa churillanta; chaymanta pachas yarqaypas ayallaña wañuy wañuchkan awqakunapa yawarllanwan aylluchakuykuspan. (2009: 49-50)

Traducción:

MAMÁ PAPA

Dicen que en los primeros años de los antiguos, en todo los ayllus de los chankas, el hambre se había expandido. En esas tierras los varones y las mujeres de los incas, enemigos orejones, quitaron la comida de los pobres; muriendo los hombres con el estómago hinchado, enfermos de hambre, como hormigas: ¡Qué dolor! Diciendo en la muerte hasta desaparecer.

De ese modo con el dolor del hambre, viendo así con tristeza el Apu Wamani Ayavi inundó la tierra con sus lágrimas y les entrego bolitas de barro y piedras en forma alargada y redonda, a los pobres como nosotros. Él les dice que cuando regresen los enemigos lo escondan en su regazo. Para el regreso de los enemigos, las flores se habían enraizado como si hubieran sido bien plantadas, con flores de todos los colores, cada una con semillas. Viéndolas así plantadas, los enemigos las pisotearon, sobre todas ellas, se pararon, se arrodillaron; incluso sentándose sobre ellas se frotaban, mientras los perros moribundos, hambrientos ladraban.

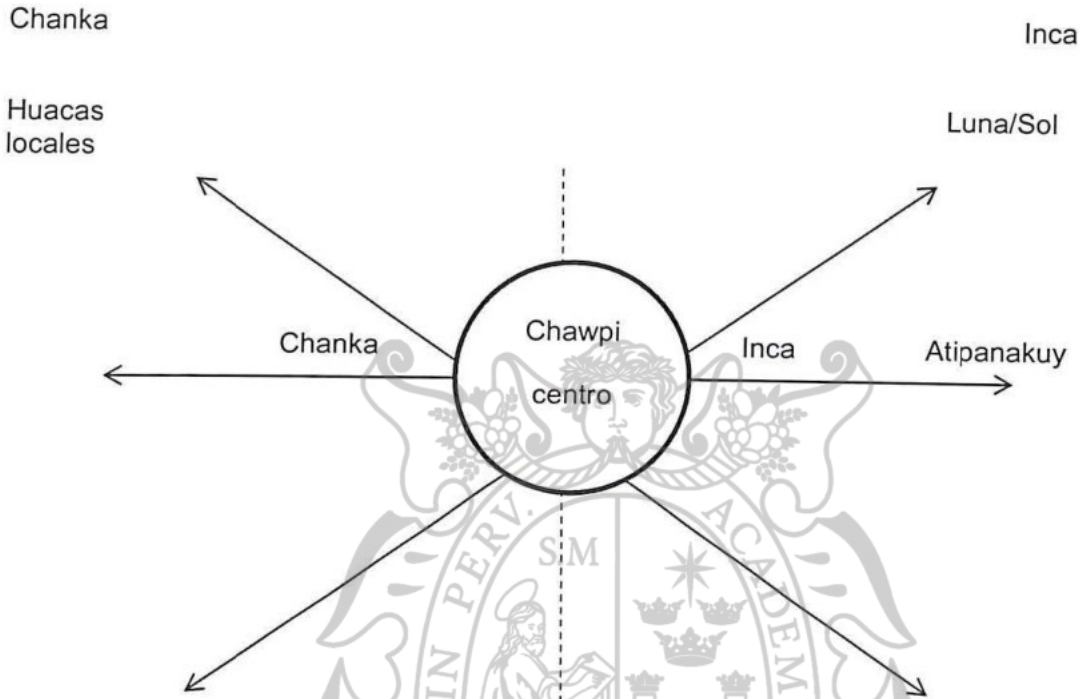
"Qué vamos a hacer" dijeron todos los hombres y mujeres, quienes no podían mantener a sus hijitos. Cuando de pronto, el Tayta Wamani Ayavi, súbitamente, desde lo profundo de su garganta empezó a hablar: "Recuerden dónde han escondido los moldes que les alcancé, ahí mismo dónde han escarbado, búsqenlos, hombres y mujeres". En ese mismo momento, rebuscaron uno por uno y encontraron miles y miles de hermosas papas de todas las formas, que se habían reproducido más que las hormigas, hasta no poder recoger más. Así, la Mamá Papa había parido los hijos del Apu Wamani Ayavi. Desde entonces, dicen que incluso el hambre está muriendo unida con la sangre de los enemigos.

El relato que nos narra el origen de la papa presenta marcadores de validación –si o reportativo (ayllunkunapi-s), que nos remiten a la memoria de los pobladores, y



que Urquiza lo actualiza: la guerra entre los chankas y los incas. El relato subrepticamente desliza la historia pre-hispánica de los chankas, “la memoria colectiva [en el mito] constituye aquel relato [...], anclada en esa visión grupal de la historia que se traduce en ‘la visión del mundo’ y que permite ser ‘uno’ diferente entre ‘otros’ precisamente porque se trata de percepciones respecto a lo que está pasando y está sucediendo” (Espino, 2010: 68). Si bien la memoria chanka, frente al trauma que significó la guerra contra los incas, ha registrado poco y permanecido mucho en el olvido; el éxito social, sin embargo, es ya la supervivencia frente a la catástrofe; por lo que, en primer plano, el mito representa la vida y sobrevivencia de aquellos pobladores.

El relato si bien inicia con la apropiación (o robo) de los alimentos chankas por parte de los incas, “awqa rinrisapa inkakunapa” (los enemigos orejones incas), no deja de traslucir sutilmente un tiempo de esplendor chanka, donde el hambre y la muerte eran distantes a ellos. Sin embargo, el relato se ubica en los tiempos del despojo y por ello la sustracción de los alimentos se da después de que los incas ganaran la guerra. Para tener presente y capturar la imagen del *pacha* andino que se representa, se apreciará el esquema de la cuatripartición, pues “es el punto de transición entre arriba / abajo y derecha / izquierda; es prácticamente el símbolo andino de la relacionalidad del todo” (Estermann 1998: 155) y muestra la coyuntura antes del despojo.



Los ejes cardinales de la cuatripartición andina nos permiten observar las dimensiones del mundo andino de ese entonces: las líneas imaginarias en orientación vertical relacionan el *hanan pacha* (mundo de arriba) con el *uku pacha* (mundo de abajo) tanto de los chankas como los incas. En cambio, la línea horizontal nos muestra el *kay pacha* (el mundo de aquí), el de los *runas*, hombres que construyen la realidad del mundo andino en el relato. En esta línea el inca representa la mitad del mundo, con poder y autonomía para emprender su desarrollo; mientras que el chanka se muestra en el espacio de rebeldía y la lucha para obtener también su desarrollo. Por lo que las dos culturas lucharán para posesionarse en el *chawpi*, centro y puente que domina y relaciona el todo. Esto lo harán a través de la guerra descomunal y sangrienta que va a dibujar la nueva



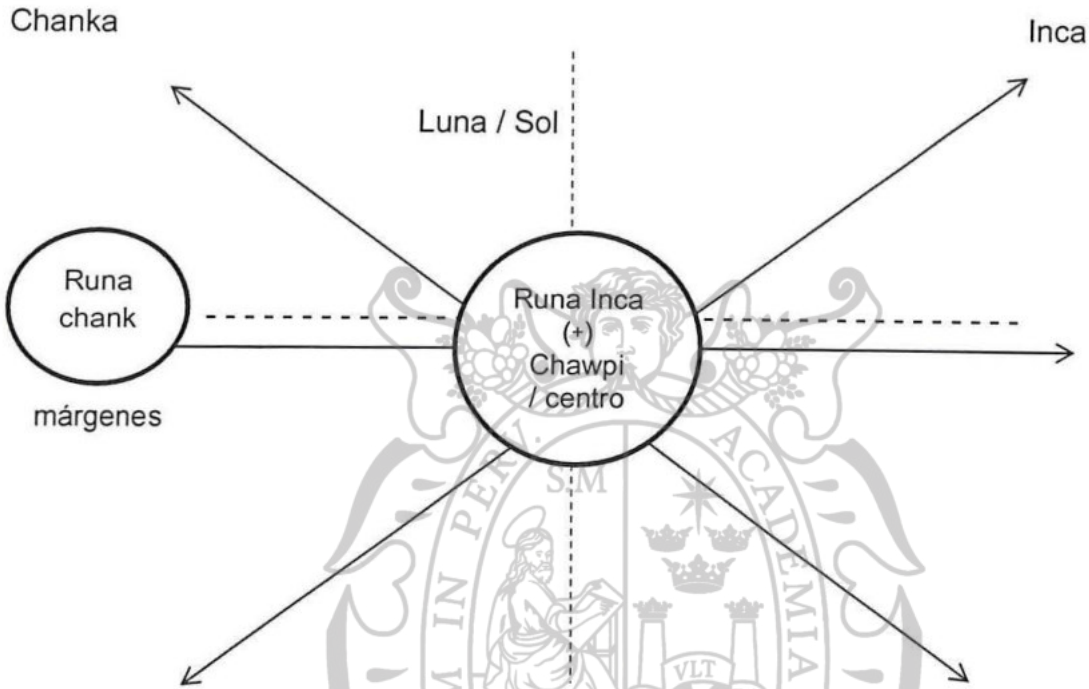
realidad andina; por lo que se establecerá el *atipanakuy*³⁵, la rivalidad o conflicto, entre los chankas y los incas, capaces de modificar la historia andina y, por supuesto, la identidad de cada uno. Los incas sabían, como lo señalamos en el primer capítulo, que los chankas eran una gran cultura y por ello ganarles significaba un avance abismal en el dominio del territorio del mundo andino.

Una vez perdida la guerra y despojados de los alimentos, los pobladores chankas con el *yarqay unquy* (la enfermedad del hambre o el estómago hinchado), mueren producto de las consecuencias de la guerra. Sus dioses locales como el Apu Wamani Ayavi, al ver a sus pobladores gritar desesperados en medio de su impotencia, derramó lágrimas que inundaron gran parte de la tierra chanka; asimismo otorgó bolitas de barro y piedras en forma alargada y redondas sin indicarles qué era, solo recomendándoles ocultarlas si llegaran de nuevo los orejones. Al llegar los incas, las plantas habían florecido y se enraizaban por toda la tierra. A pesar de ello los pisotearon y arrancaron burdamente, ocasionando la miseria y el llanto de los chankas. Ante el desamparo absoluto, el Tayta Wamani Ayavi les hace recordar las bolitas escondidas. Es de ese modo que encuentran abundante papa, pues estos se habían reproducido a partir de las bolitas de barro y piedras. La voz narradora anota que los tubérculos son productos (hijos) del Apu

³⁵ Esta categoría "refiere a una competencia que se realiza entre *runakuna*, de *ayllu* a *ayllu*, de comunidad a comunidad, o también entre la cultura andina y la occidental. La competencia, con trasfondo mítico, puede llegar a una rivalidad o conflicto para obtener la preeminencia durante un tiempo y espacio, y con ello el reconocimiento respectivo" ver: Chillce Canales, Edwin. *El suwaruna en la Literatura: el testimonio de Victoriano Tarapaki Astu*". Tesis sustentada en la Universidad Nacional Federico Villarreal, 2012., p.94.



Wamani Ayavi y la Mamá Papa, quienes al ver a los chankas sufrir, les otorgan dicho alimento. De modo que la situación se presenta de la siguiente manera:



Apreciamos que las consecuencias del *atipanakuy*, la rivalidad, conflicto y guerra han reubicado a los protagonistas. Los chankas, muestra el relato, han perdido y se han colocado en los márgenes donde es menos (-) en relación a la cultura dominante; mientras que los incas se encuentran en el *chawpi* (centro), cuyo poder le da ese carácter de más (+), situación que les va a llevar a los chankas a la explotación, marginación e invisibilización. Prueba de ello es la convivencia de estos pobladores con la muerte y el hambre; la miseria absoluta. Frente a esta situación el Apu Wamani Ayavi en unión (*yanantin*) con la Mamá Papa genera o produce la papa, tubérculo cuya función es trascendental; pues va a atenuar el sufrimiento de los pobladores, conllevando a la supervivencia de su visión y cultura hasta nuestros



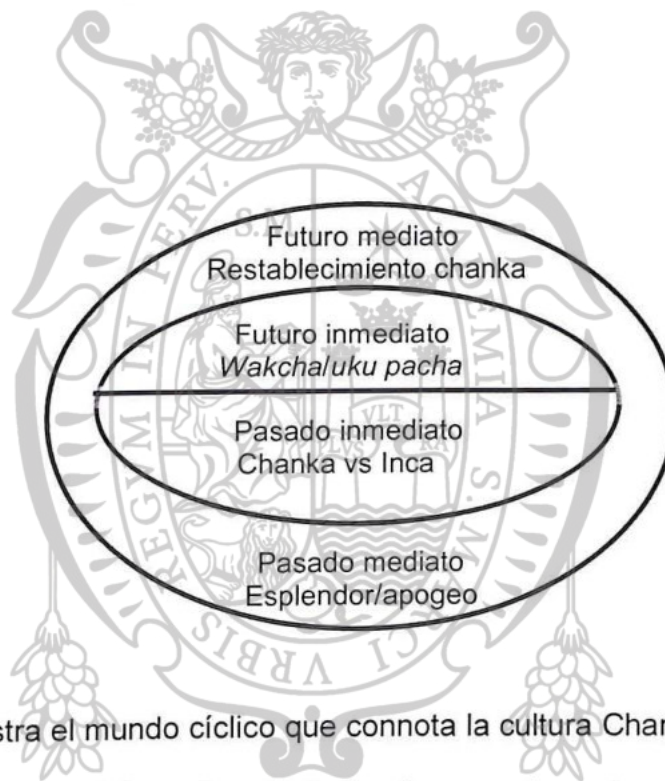
días. Este recurso, la papa, permite a los chankas no morir ni extinguirse; al contrario, se mantendrán en los espacios marginales y subalternos, bajo la tutela de los dioses locales. Paralelo a ello, van a presentar un poder latente que les va a permitir superar el peligro de ese momento, motivando la resistencia e intentar posibles cambios desde la zona donde se encuentran.

Notamos que el *pacha* se inscribe en un antes y después de la guerra. Para los chankas, como apreciamos en el gráfico, la guerra fue un *atipanakuy* que desembocó en una *tiqray* (cambio o transformación). Donde pasaron de ser una cultura poderosa a ser una cultura despojada, servil, subordinada, adscrita a los márgenes o espacios no culturales; desde el punto de vista de la nueva comunidad inca, situada ahora en el *chawpi* (centro). No obstante, en su proceso de supervivencia, los Apus locales, símbolos de protección y amparo, logran sacar de la muerte a los chankas. Sobre este punto, la papa, según el relato, sería un tubérculo sagrado apropiado por los chankas; dicho de otra manera, su importancia en la sobrevivencia amerita que el tubérculo sea determinante en el mantenimiento y preservación de su cultura; por ello, se hace propia. No parece descabellado decir que mientras el maíz es sagrado para los incas, la papa es de igual de sagrado para los chankas. De modo que no es de extrañar el vínculo estructural del yo poético chanka con la papa.

En esta línea de hechos, el relato termina anunciando una afirmación que la memoria lo registra como una acción que se está llevando a cabo: "Chaymanta pachas yarqaypas ayallaña wañuy wañuchkan awqakunapa yawarllanwan aylluchakuykuspan" [Desde entonces, dicen que incluso el hambre está muriendo



unida con la sangre de los enemigos]. Esta afirmación complementa la historia y señala claramente el discurso de los chankas: a medida que el hambre-muerte desaparezca, la sangre de los enemigos (incas) también tendrán el mismo destino, ya que se encuentran unidas. El tiempo futuro de los chankas, según el relato, no solo es vivir bajo la condición de marginados, sino que se orienta también en una posible restauración de su poder. Por lo tanto, existen dos futuros y por ello dos pasados.



El gráfico nos muestra el mundo cíclico que connota la cultura Chanka en el relato: en el núcleo apreciamos el *tiqray* (cambio) cósmico, aquel evento que determinó el quiebre entre el pasado y el futuro. El pasado inmediato representa el tiempo de la guerra, del conflicto y de la muerte; en esta línea el futuro inmediato es la pérdida, el despojo y la nueva condición de la población chanka, de ser marginal, pobre a lo largo de la historia. En la otra línea cíclica, el pasado mediato es el esplendor y apogeo de la cultura Chanka, es el tiempo de gloria donde las etnias contribuían al buen desarrollo de la población. En este campo apreciamos que el futuro mediato



está en el mismo campo del pasado mediato, lo que afirma que el futuro es el pasado esplendoroso de los chankas, su apogeo y poder.

Con la llegada de los españoles, esta situación empeora. Las poblaciones de esta zona se vuelven doblemente subalternos, el sufrimiento se agudiza más; lo que provoca varias reacciones en movimientos religiosos y rebeliones durante la Colonia y la República. La poesía de Ugo Carrillo va a representar estos eventos que perfilan o muestran el rostro de una población que nunca dejó absolutamente de creer en sus dioses locales, ni en su capacidad de levantarse después de la catástrofe.

2.4. El poder de la papa y el tikray en los runas chankas

El poema "Yawar sunqu" expone una voz poética que contempla la papa, pero a su vez será el eje que le va a conectar con las imágenes históricas y divinas de la zona. El poema, además, muestra el despliegue de la lengua quechua, cuya característica principal es la aglutinación. Por ello una idea (que da inicio y cierra un verso) puede conformar dos o más versos; dependiendo el caso. Lo que no es tan exacto en la ubicación de las palabras en quechua y castellano en nuestra traducción. Dicho ello, vamos a privilegiar el quechua.

2.4.1. Segmentación del poema "Yawar sunqu"

La segmentación nos permite apreciar los tópicos más importantes que presenta el poema. El poema ha sido dividido en tres segmentos: I, II y III; luego de mostrar el texto explicaremos dicha segmentación.



Yawar sunqu

I Sumaqllaña waytan waytan muchananpaq
pawaykacha q siwarqintichapa musquychallanpi
qawapayakunaykitam munakullayman
waytaykipa sunqururu chawpichanpi miskiq
05. yanacha ñawichallaykiwan, hanaq pachapa
tukuy imaymana kanchaspa nunayku llipipiq
yarqayniyku usyarichiq mamay papa;
munaymantaqmi waytachapi kikillaykipa
samaychayki miskichikunaykita.

II 10. musqkunin pawaykuq kicharisqa ñawilla
Musquq watakuna gintilkuna inkap allpanpi
llamkapaq makipa ruruchisqan akllakunaykita.

Wayna ñawichayki sapa achikyaypi paqarinayki
qawarikuytan kusikuywan suyallayman;

15. hinallataq suyaymanpas sisa waytaykikuna
runap sunqun runayachinanpaq yawar sunqu
mana imayqu runakunapaq chirapa watakuna
hamullananta, ichachus
kanchaq

III 20. Sisachaykiwan kusikuyta llanllachiwaq simillaykupi.

Munallaymantaqmi sirkaypipas pawaykachakuyninpi
Samayniykupaq simichaykipaq wayrachanpi TAYTA
Wamani apunchikpa kamachikuynin chayamunanta.

Kutipayaspa sumaqniyki qawapayakunaykitam
25. huk kutita,
waranqa waqyarikuy qayakuypipas mañakullayman.

Ñawpaqmanta yachaqsapa llamkasqanpi katatataq
maki kuyapayasunaykitam munakuyma, papacha
wachakuptin wafunayayniykiwan
30. wiñaypaqña yarqay chinkanapaq. (2009: 57-58)

Traducción:

Corazón de sangre

I Quisiera que admires cómo
el picaflor corretea hermosamente de flor en flor,
para besarlas en sus sueños
en el centro del corazón de tu flor
5 y con el negro dulce de tus ojitos,
que en el mundo de arriba ilumina todo lo que existe
destellando nuestras almas
Mama Papa, que calmas nuestra hambre,
también quisiera que endulces tu propio aliento en la florcita.

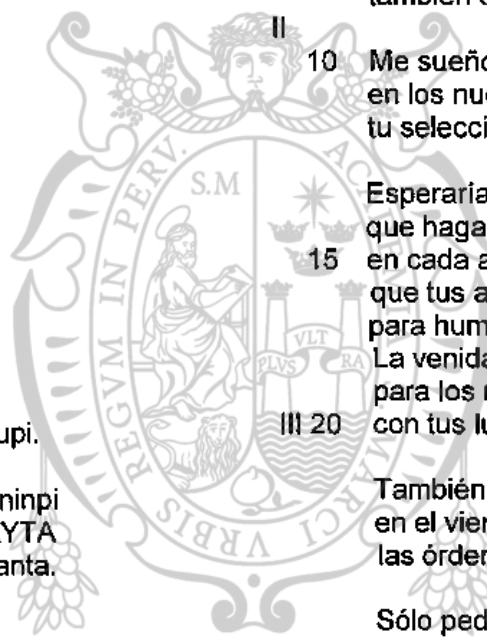
II 10 Me sueño corriendo con los ojos abiertos
en los nuevos años, en las tierras de los incas gentiles
tu selección de la producción de la mano trabajadora.

Esperaría ver con alegría
que hagas nacer tus ojos amantes
15 en cada amanecer; y de igual manera esperaría
que tus abundantes flores
para humanizar el corazón de los hombres, corazón de sangre.
La venida del tiempo del arcoíris
para los runas que no tienen nada, quizás
con tus luminosas florcitas transmitirías tu alegría a nuestra boca.

También quisiera que en el latido de mi vena llegue
en el viento de tu boca, para nuestro aliento
las órdenes de nuestro Apu Tayta Wamani.

Sólo pediría repetir la contemplación de tu Hermosura
25 otra vez,
y tu llamado con tus mil risas.

Quisiera que las manos temblorosas, en su sabio
trabajo antiguo, te quieran tiernamente,
con el palpitar de tu agonía,
30 el hambre desaparezca para siempre.





El título del poema “Yawar sunqu” (Corazón de sangre) alude en primer lugar a una papa, cuya característica principal es presentar una pulpa roja y violeta dependiendo de la madurez. El poema presenta tres segmentos con temas bien delimitados: el primero presenta por tópico: “La diosa Mamá Papa en el ensueño” (v. 1-9), apreciamos que el locutor *runa* se dirige a la Mamá Papa con un enunciado fervoroso, sagrado, y sublime; a fin de venerarla y contemplar su grandeza (v. 5-7). Lo que permite reafirmar que Mamá Papa es una entidad superior, por ello se sitúa en el espacio de arriba y su función, desde allí, es proteger y preservar a los descendientes de los chankas. Aquí se apela al deseo que tiene el yo lírico “munakullayman” (quisiera).

El segundo segmento tiene como tema: “Chankas, incas y la humanización de la Mamá Papa” (v. 10-19). Este segmento presenta dos partes: primero, el poema ya está situado en el campo onírico: “musqukunin pawaykuq kicharisqa ñawilla”³⁶ [sueño corriendo con los ojos abiertos] (v. 10). A través de la antítesis se valida el vínculo directo que existe entre el sueño y la realidad. Además se hace alusión a los incas gentiles (v. 11). Su presencia se da en los tiempos actuales, donde se comparte posiblemente la misma condición social del locutor, de estar desamparados frente al dominio español. Por ello, no es de extrañar que también la Mamá Papa le brinde protección. En la segunda parte del fragmento, el yo poético, a través de las flores de la papa, ya no solo desea, sino espera (*suyallayman*) la bendición de la diosa Mamá Papa (v. 15-18). La bendición tiene por objetivo humanizar a los hombres o hacer *Runa* a los que se han alejado y olvidado de su

³⁶ Subrayado nuestro



ayllu y sus dioses; ello involucraría a todos incluyendo a los incas actuales. Este proceso tendría como fin una preparación para todos los *runakuna*, ya que es próxima la venida del *chirapa* (arcoíris). Por el momento, solo mencionaremos que los *runakuna* desamparados y situados en los márgenes del mundo podrán gozar de la luz, de la esperanza, de la abundancia o bienestar del *chirapa*, fulgor de los dioses en el *kay pacha*. De modo que, este segmento, incluye y propone un futuro de esplendor y bienestar.

En el tercer segmento, el tópico es: “La orden y el alumbramiento de la Mamá Papa” (v. 20-30). El yo poético anhela (*munakullayman*) tener presente las órdenes de su dios regional (v. 21-23). Mejor aún la conexión o vínculo espiritual con el Apu; donde los *runakuna* rindan tributo y reciban la protección de sus dioses. Ello asegura la complementación (*yanantin*) divina entre el Apu y la Mamá Papa. Muestra de ello son los últimos versos del segmento (v. 26-29). “Nawpaqmanta yachaqsapa llamkasqanpi” [sabio trabajo antiguo] (v. 27), alude al saber y al trabajo que involucra la siembra y cosecha de la papa; sin embargo, el yo poético, de forma implícita, menciona en esa parte que no es suficiente la mano de los *runakuna*; sino que necesita el soplo divino de los dioses, por lo que se desliza la función de fertilidad de la diosa Mamá Papa en los siguientes versos: “kuyapayasunaykitam” [te quieran tiernamente] (v.28), “wachakuptin wañuna-yayniykiwan” [con el palpitar de tu agonía] (v.29), “wiñaypaqña yarqay chinka-nanpaq” [el hambre desaparezca] (v.30). La agonía es la señalización del parto, de la vida, de sus hijos (que son las papas); y su función es desaparecer el fantasma del hambre y la muerte en estos tiempos.



2.4.2. La retórica chanka: paralelismo semántico y metáforas

La lengua ayacucho-chanka presente en el poema, constituye un complejo esquema de conceptualizaciones culturales. El uso del paralelismo sintáctico constituye una característica de la poesía y el canto quechua, su función está en relación al contexto, vale decir, al deseo y anhelo del yo lírico frente al hambre y la pobreza; semas que se van a alternar en las estructuras versales.

En “Yawar sunqu” el locutor incita al alocutario, Mamá Papa, a presenciar la belleza de la naturaleza; pero la acción de mirar y presenciar no se realiza en el mundo fáctico, sino de ensueño: “Sumaqllaña waytan waytan muchananpaq / pawaykachaq siwarqintichapa musquychallanpi / qawapayakunaykitam munakullayman”³⁷ (v. 1-3), el yo poético sugiere trasladarse al campo onírico a través del morfema locativo **-pi** en la raíz *musquy* (sueño), espacio donde la Mamá Papa deslegará el don de brindar amor, vida y esperanza a la naturaleza (“waytan”, “siwarqinti”, etc.), este espacio se constituye, entonces, como metáfora del deseo en contraste con la realidad.

Según el tratamiento de este recurso figurativo, se organiza un campo global de conceptos con relación a otro. Se toman como base las referencias temporales o espaciales que en el poema se muestra entre el sueño y la realidad, sobre esto el yo poético va a establecer un paralelismo semántico en *munay* (“quisiera”) y la *suyay* (“espera”). Los dos lexemas contienen implícito la idea del olvido en el *kay pacha* (la realidad chanka) como aquello que despierta ese anhelo y esa espera.

³⁷ Subrayado nuestro



Así, en el primer paralelismo semántico “munakullayman” [quisiera] (v. 1-9), se circunscribe a la flora y fauna (v. 1-7), pues muestra la sinécdoque de “wayta” [flor] y “siwarqinti” [picaflor], que es parte-todo de la naturaleza, cuya necesidad es recibir la luz de la diosa Mamá Papa (v. 6). Esta carencia luminosa llama la atención del yo lírico, pues se infiere que la naturaleza andina atraviesa por una desdicha similar al que pasaron los chankas. Es decir, su total abandono por parte de los *runas*. De este modo la función del lexema, como primera unidad, (quisiera) es retrotraer el efecto del pasado al presente a través del anhelo, a fin de revitalizar la naturaleza; pues vemos también esa alusión en la segunda unidad de paralelismo: “munaymantaqmi waytachapi kikillaykipa / samaychayki miskichikunaykita”³⁸ [Mamá Papa, que calmas nuestra hambre, / también quisiera que endulces tu propio aliento en la florcita] (v. 8-9). La función del lexema “munay” es construir la relación naturaleza-vida, pues la revitalización del primero implica la desaparición del hambre. De esta manera el querer y anhelar se trasladan del sueño hacia la realidad.

Otro paralelismo semántico se da por el término “suyallayman” [esperaría] (v. 14-19), que también se relaciona con el anhelo. Ello se presenta desde dos formas: el primero (v. 13-14), alude a que los ojos de la diosa sea el de cada amanecer, vale decir, los ojos de la diosa son metáforas de iniciación y exploración, cuyo efecto sería el inicio del “nuevo mundo”. No solo ello, este deseo ahora se complementa con el segundo (v. 15-18), el yo poético espera no solo la conjunción entre la diosa y la naturaleza, sino que a partir de ello se humanice a todos los hombres (v. 16).

³⁸ Subrayado nuestro



De esta manera la espera involucra a todos, puesto que el olvido sigue latente y la espera se alterna con el anhelo de una vida mejor. Esta dualidad evidenciada en los paralelismos establece la relación hombre-naturaleza para desaparecer el hambre, y hombre-dioses para humanizar al *runa*, a fin de que se construya un mundo mejor.

En el último paralelismo apreciamos otra vez el anhelo con la palabra “Munallaymantaqmi” (v. 20-30) que a su vez se divide en dos formas: el primero (v. 20-24) hace énfasis al vínculo entre la diosa y los *runakuna*; para ello la boca de la diosa es el símbolo de memoria y del aura andino que se inserta en la vena (ser) de los *runas*. Este deseo se vuelve necesidad, ya que el olvido gana terreno en el mundo lírico y por ello la insistencia de contemplar la hermosura de la diosa. En el segundo (v. 25-30), se recupera la función primigenia de la Mamá Papa: de dar el don de la vida a través de la papa y que su agonía sea siempre la desaparición del hambre, de la miseria que azota al mundo chanka. De esta manera, la forma poética de los paralelismos sería el siguiente:



Del gráfico, apreciamos que los anhelos y los deseos evidencian la necesidad no solo del yo lírico, sino de los *runakuna*; pues la naturaleza de ahora no brinda el complemento y las condiciones para una buena vida. Los hombres andinos chankas



se deshumanizan y olvidan la causa de todo, y el hambre bordea de nuevo a los contornos de su mundo y de otros que han vivido de la papa. Esta serie de sensaciones no estaría completa si no se incorporase el *qunqay*, olvido, como aquel componente que hace que los *runakuna* no reconozcan su ser, su vinculación con la naturaleza, ni el saber para la muerte del hambre. De este modo, el poema sutilmente nos muestra las consecuencias del *qunqay*; de la ignorancia sobre nuestro origen, de la falta de reciprocidad y unión en el aquí y ahora.

2.5. Territorio poético: imágenes, símbolos e historia

En este acápite analizaremos un poema representativo de la segunda parte, titulado “Runa runayachiq Apu Urqupaq haylli” (“Alabanza para el Apu Urqu que vuelve runa a los runas”), el tópico ya no se centra en la papa, sino que muestra imágenes entorno a símbolos regionales chankas que se suscitaron a lo largo de la historia, donde la divinidad tiene un papel sumamente importante; a pesar de ello, no deja de estar presente la papa. El poema condensa el territorio poético³⁹ chanka; es decir, la historia oral se muestra como un conjunto de residuos históricos que marcaron la identidad del sujeto poético y que se actualizan en la voz del yo lírico. Así, el poema muestra cómo la memoria configura el espesor simbólico e imágenes del lugar y del tiempo; la actualización del ritual hacia la divinidad Mamá Papa, de manera que esta articule el pasado con el presente. De este modo se genera una poética territorial que se recrea en el poema y que representa una retórica chanka.

³⁹ Esta noción nace del estudio Dalmonte (2011). *Construyendo territorios. Narrativas territoriales aymaras contemporáneas.*, p. 19.



2.5.1. Segmentación del poema “Runa runayachiq Apu Urqupaq haylli”

Uno de los poemas más extensos de Ugo Carrillo es el que ahora vamos a estudiar. Su complejidad no solo se encuentra en su amplitud, sino en la profundidad con que toca tres aspectos de la poética chanka: la divinidad como eje articulador de transformación, la territorialidad chanka como lugar de símbolos y las imágenes históricas de la misma. Además, este poema es un *haylli*, “un himno que ensalzaba a los dioses, o a los héroes” (Carrillo, Francisco 1986: 47). Dicha función lo realiza alguien que conoce muy bien a los dioses y héroes chankas. Pero es necesario saber cómo se inserta en la confabulación poética. A continuación el poema fue segmentado en cuatro: I, II, III y IV. Luego de mostrar el texto explicaremos dicha segmentación. Además, para la comodidad del lector en el análisis, se ha colocado los fragmentos en quechua y su traducción. Cabe precisar que la traducción no necesariamente corresponde a la posición exacta de los versos en quechua, la naturaleza aglutinante obliga a la amplitud de los mismos. De esa manera se privilegia el sentido poético del poema y no tanto su versificación. (Ver poema pág. 89-93).

El título del poema “Runa runayachiq Apu Urqupaq haylli” [Alabanza para el Apu Urqu que vuelve *Runa* a los *runas*] subraya a la entidad divina Apu Urqu, cuya facultad es volver *Runa* a los *runas*; dicho de otra manera, recuperar los valores espirituales y sagrados del *Runa*, con mayúscula. De acuerdo a esta línea, el poema va a trazar la forma de propiciar y concretar dicho proyecto. Para ello el poema se ha dispuesto en cuatro segmentos. Asimismo, cabe mencionar que el locutor o yo



poético es un *runa* portador de la memoria chanka que tiene como interlocutor a la *warmi* divina, Mamá Papa, como veremos más adelante.

El primer segmento presenta por tópico “la luz como medio de purificación” (v. 1-21). En él apreciamos que la luz es un elemento que sirve como medio para lavar y purificar a los *runas* vivos y/o muertos (v. 8, 16, 17). También suele tener la característica de estar en lugares sagrados preservados, donde el canto y la danza se pueden realizar (v. 1-3). No obstante, esta emanación luminosa no nos es gratuita, sino que interviene, según el poema, en una entidad mayor a quien se dirige el yo poético, y en otra menor a quien le menciona: primero, la entidad que brinda u origina dicha luz es la *warmi apusuyu* [mujer divina] (v. 18), que no es otra que la engendradora de la papa (v. 19), la diosa Mamá Papa; segundo, existe una entidad menor, que en el poema se muestra como aquello que enseña y guía (v. 21) al *runa*, a través de la luz, para su purificación; nos referimos al *illa*. Por el momento es fundamental saber que la Warmi Apusuyo, a través del *illa*, otorga la luz (purificación) a los *runakuna*.

El segundo segmento enfatiza el tema: “el encuentro cósmico con la divinidad” (v. 22 - 51); el yo poético asume la benevolencia de los dioses, aunque se hayan cometido muchos errores, como perder nuestro espíritu (v. 23). A pesar de ello, la voluntad de encontrar a la divinidad es inalterable, por lo que la esperanza persiste y mueve a los *runakuna* a dicho encuentro. El encuentro despliega una serie de emociones y acciones que muestran a los personajes líricos como los “warmakuna kusi” [niños de corazón alegre] (v. 26), “urpituchakunapas raymillaykiman pawaykachamullanqa” [palomitas del mundo revolotearán] (v. 32-33) y



Runa runayachiq Apu Urqupaq haylli

I Takiq tusuqpa wasinpi wasichakuq
chuyayanchasqa sunqu aya-almakuna,
nawpa wata punchawmanta kanchaqninpi hatallisqa,
umallaykupi churanaykipaq
05 machuyasqa wawakunapa munayninta suyachikustin
puka qillu qumir waytachakunata pukuychallanwan
hallma-qarpapayaspa quri wiqichanwan qawapayaq.

Yanapakuq ñawichallapi wakchapaq kanchayninta
aypuspalla kanchayniykipim kuti tikraspa
10 qawaykachakusaqku, sumaqlla;
kanchaynikipim ñawichakunapas ayqikamunqa
inglisyamanta, mawka wasimantam puririnqa
kusi kawsayman, unquyta hampispa,
15 sumaq chuya kawsayta aypupayawaspanchik,
chuyanchasqata.

Wañusqapaq kanchaypa pukuyllanpi mastarichispa,
pisipasqa ñawillanta aywillaspa chuyanchachillaspa,
kikinman rikchakuq warmi apusuyu
ritratullanpi kancharichispa, wachakusqanta qawaspalla,
20 wakchakunapaq, machulachakunapaq furtunallanpaq,
hanaq pachaman puristin yachachiwaqninchik illa.

II Sumaqlla munaq apusuyunchik kamachikuyninpi
nuna-almata millpuchkaspapas
taripayasqaykiku, ñawillayku kichapayaq,
25 hina kaqlla qawachiwaqniyku ispijulla rirpu-qiru;
warmachakunam kusi sunquchalla chayamusqaykipi,
ñuqataq paykunaman rikchakuni,
kawasayniykutaq hayllipi taripakunqa takiqpa punchawninpi.

Traducción:

Alabanza para el Apu Urqu que vuelve *runa* a los *runas*

I almas de corazón purificado
que hacen su hogar en la casa del que canta y del que danza
conservado en su luz desde los días de años remotos
para que pongas en nuestras mentes
5 Haciendo esperar el deseo de los niños envejecidos
solía contemplar con sus lágrimas de oro limpiando y
regando con su aliento a las florecitas rojas, amarillas y verdes.

En el ojo del que ayuda repartiendo la luz para el huérfano
convirtiéndose otra vez en tu luz
10 nos miraremos entre nosotros, calmadamente;
En tu luz, hasta los ojitos escapan de la iglesia,
de las casas viejas empezarán a andar
a una vida feliz, sanando la enfermedad,
repartiéndonos la vida hermosa y pura,
15 al purificado.

Extendiendo en su soplo la luz para el muerto
lavando y purificando su ojo cansado,
Mujer divina sin igual
iluminando en su sólo retrato, mirando lo que ha parido,
20 para la fortuna de los huérfanos, de los abuelos,
caminando hacia el mundo de arriba, illa que nos enseña.

II En los mandatos de nuestra benevolente divinidad
incluso si estamos tragando a los espíritus,
te encontraremos, a ti que abres nuestros ojos,
25 espejo que reflejas cómo somos;
en tu llegada los niños con el corazón alegre
me parezco a ellos, y en la celebración
se encontrarán nuestras vidas, en el día del que canta.



30 Sayasqalla takipakusaqku qaliyayta taripaspa,
huk qawaqlata, kusiqa wayrapi pawaykachasaqku,
chayllatam umaykuman churaniku;
tiqsi muyuntinpi urpituchakunapas raymillaykiman
pawaykachamullanqa, kanchariq ñawikunaman
purillasaqku, kamachinaykiman, akllasqaña tarikuyku.

35 Wawachakunapas chuyay-chuya ñawichanwan
qawallasunki, kuyay sunqu ruruchanwan;
llaqtaykipi tukuy imaymana kawsaqkunapas tarikullanqa,
wawachakunapas paña brazullaykipi kusiqa
marqachikunqa, Apu suyupas, hina chaynalla tarikuchun
40 nillanqa, kuyallasunki,
kuyallasqaykiku imataña rurallaspapas.
¡kachkaniraqkum!
Mana pispayniyuq tarikuyku,
¡haylli!... raymillapipas t'ika, waytap waytan.

45 Sumay-sumaq rimariq llaqtakunamanta hamullasaqkum,
sumaq ñawichayuq llaqtamantapas, pachak watapiña
waytachkaspapas,
mana kanchayniyuq tarikuspapas hamullasaqkum;
mamallay kuyasaykiku, kawsaypa purinallanpaq, manataq
50 ripukunichu; runañataq pampaman puriykachanqa,
takikusqanta saqispañapas.

III
Waytakunapa aklla mamananpaq awqanakuspapas,
sumaq nuna-almapa mamallanpaq;
55 Astuwarakapa ayllunkunapas rupaycha quñichayniykita
suyallanqa, rirpu qiruykipi. Musuqmantaraq,
ñawpamantaraq runapas quñichaykita suyanqa,
¡sooohh! qawaychik Apu Ayavipa churi wawachallanta,
musuqmantaraq runapas mamallanwan marqachikunqa,
asichikustin wiñallanqa.
60 ¡Chirapata hinam qawallasaykiku mamallayku!, Tulumanya
Mamallayku, Hanaq Pachapim Raymi Siwarqinti Apu Tayta

30 Cuando nos recuperemos, cantaremos de pie,
con una sola visión, saltaremos alegres en el viento,
sólo en eso pensamos; incluso las palomitas del mundo
revolotearán a tu celebración,
caminaremos hacia los ojos iluminadores,
hacia tus mandatos, ya estamos los elegidos.

35 Incluso los bebitos con sus ojos límpidos te miran,
con su corazón lleno de amor; en tu pueblo
se encontrarán los seres de todo tipo, incluso los bebés
se harán cargar en tu brazo derecho, muy alegres,
incluso la divinidad dirá que todo permanezca así,
40 te querrá,
te querrémos en todo lo que hagamos.
¡Seguimos siendo!
Sin cansancio nos encontramos,
¡haylli! flor incluso de la fiesta, flor de la flor.

45 Vendremos de los pueblos de bello lenguaje,
también del pueblo de ojos hermosos, incluso
floreciendo en el año cien,
incluso si nos encontramos sin luz, vendremos
madre, te querrémos, para caminar en la vida,
50 tampoco me voy; y el hombre correteará hacia la pampa,
incluso abandonando lo que cantó.

III
Incluso enemistándose para la madre escogida de las flores,
para la madre del espíritu hermoso,
Incluso los ayllus de Astuwaraka
55 esperarán tu cálido calor, en tu espejo. De nuevo y
desde antes, también el hombre esperará tu calor.
¡sooohh! Veán al hijito del Apu Ayavi,
Aún de nuevo, también el hombre se hará cargar con su
mamá, haciendo reír, crecerá.
60 ¡Te veremos como al arcoíris, madre nuestra!, madre nuestra
Tulumanya, fiesta en el mundo de arriba



65 Pariaqaqapa wawallanpaq; Iraya Churi Wawa,
Runakunapa sunqupaqmi raymi, kusi hayllikunawan.
¡Raymi... haylli!, ¡Kay pacha, hatun kawsaysi illapi!
hatarimunqa!, Tunruru, Illapa, Sinchiwayra-Parakapa
wawallanmi chayarimunña.
70 Mana chiqnikuq mamalláy, maypachachus maskamullayki,
chaykamataq sumaq kawsayta, ñañaaykipa llaqtanpi
mastarichisqanki, qiru-rirpu tukuspa;
ñuqayku wakiniwan puriykachaspa taripayamuykiku,
mana pinqakuspa Puma Iraya taytaykupa wawallan;
75 machuyasqa waynakunapas manam yacharanchu
kawsachiwasaqykikuta mamalláy. Masayku, wawqillaykupas
tullulla mana mikusqa tarikuranku manaraq
chayamusqaykipi, ¡qampa akllasqallaykim kawsaniku!
Wankawillkapitaqmi chakniqllapiraq tarikurayku,
80 kawsaypaqmi kanchayraq mastarikunqa, nispayki kuyayta
mastaykachallarqnki illa,
tayta Puma Intipa Churi Wawan, waytacha tukuspa
kawsayta muskichiwarankiku taytaykika sutinpi.

IV Llamapas, paqkunapas, runakunapa ñawinpaq
paqarimuran, intipa kanchayninpi
pay, quripi llasaq llaqtapi kawsachiq illa,
hinatam runapa takinpi uyarini,
85 wawakunapa takillanpipas, machulachapa hayllillanpipas;
runapa sunqullanpas tikraykachakunqa, nuna-almanpas
sumaq alma, kawsaypas chirapallaman rikchakunqa,
sumaq ñawichallanpi huk niraqmanta,
ña asnupas sillasqaña, huk niraqmantataq, munaycha
90 sampedrano qarallanpas, kaynaraqchus waknaraqchus,
sumaq chuyay-chuya
ayallaña almapa purinanpaq hinaraq.

Quñichalla llantuchayuq llaqtaykupas, kuyasqallawanmi
llantuchikunqa, kusillaña haqarway hinam
95 tusuykachasaqku, kawsay unquyta, wañuykamaraq,

65 para el hijo del Apu Padre Colibrí Pariaqaqa; hijo Iraya,
la fiesta es para el corazón de los runas,
con los cantos alegres. ¡Haylli... Raymil!
¡Dicen que se levantará la gran vida de este mundo en la illa!
Ya llegó el hijo de Tunruru, Illapa, Sinchiwayra-Paraka.
Madre mía, que no odias, por qué lugares te busco, mientras
tanto habías hecho extender la buena vida en la tierra de
70 tu hermana, madre mía, haciendo como el espejo; nosotros
y los demás te vamos encontrando caminando aquí y allá, sin
avergonzarnos, hijos de nuestro padre Puma Iraya; ni siquiera
los jóvenes adultos sabían que nos ayudaste a sobrevivir,
madre mía. Nuestros cuñados y hermanos se encontraban
escuálidos, sin alimentarse, cuando aún no llegabas,
75 ¡vivimos por tu elección!
Y es en Wankawillka que te encontramos...
mi luz se extenderá para la vida,
diciendo propagaste amor, Illa,
Hijo del Padre Puma Inti, convertido en flor,
80 nos hiciste oler la vida en el nombre de tu padre.

IV Las llamas y las alpacas han nacido para el ojo de los hombres,
en la luz del inti él,
illa hacedor de vida en el pueblo pesado en oro,
85 así escucho en el canto del runa,
también en el canto de los niños, también en los cantos de los
ancianos; hasta el corazón de los hombre se transformará,
también el hermoso espíritu, también mi vida
se parecerá al arcoíris, en sus ojos bonitos, de pronto,
incluso el asno ya está ensillado, también de pronto,
90 incluso su piel de sanpedrano, de este modo o de este otro,
hermoso y transparente, como para que camine el alma
muerta.

Hasta nuestro pueblo calentito con su sombra, se
ensombrecerá sólo son su cariño, muy alegres, como la
95 langosta, estaremos bailando, hasta acabar



100	<p>tiqsimuyupa tukuyninkama, uku pachankama mana chiqnikuyipi. Chunniq-chakniq pampapas kusikunankama, tukuy niraq tusuykunata, maymantaña hamuchkaptinpas llaqta runalla sumaqtapuni tusuykachallanqa.</p>	100	<p>con la enfermedad, hasta el fin del mundo. Hasta en el mundo de abajo, sin odios. Hasta que se vuelvan alegres las pampas desiertas, bailes de todo tipo, sin importar de dónde vengán sólo el hombre del pueblo bailará hermosa yesenfrenadamente.</p>
105	<p>Kuyachikuspalla wawachakunapas kinwa mamanchikwan qawachikunqa, waynakunapas suyallachkan, runapas. Waytachañataq waytapullanqa samaspalla, ñawichallanpi, qispi rirpu qawanapipas; waranqa waranqantinta, chulla kutitawan qawapayallanqa yachaq machulatawan; wiñaypaqña raymipas ñawichallanpi, chuyay chuyay tukapakuqpa qinachanpipas.</p>	105	<p>Incluso los niños, haciéndose querer por la madre quinua, se harán ver, también los jóvenes que están esperando, incluso los hombres. Y las florcitas florecerán descansando, en sus ojitos, también en su reflejo; de mil en mil, una y otra vez mirará al sabio anciano; incluso la fiesta eterna en sus ojitos, en la quena límpida del músico.</p>
110	<p>Apu suyu qawapayallawasunchik. Suyay suyanalla, suyaykuy yachaqla imaymana apukunapas wachakusqallanta mstarichinqa ñuqanchikpaq, miskita sumaqta, ñawpamantaraq waqaychasqa humaraymipi upyananpaq hina; Willkawamanmanta wawankunawan kуска ruraqkunapa yaku-unu raymipaq chayamunqa, yuraqraq, yanaraq, tukuy niraq, waranqa waranqantin imaymanaraq, takiqpa takinpipas.</p>	110	<p>La divinidad Apu Suyu nos observará. Esperar, sólo esperar, todos los apus sabios extenderán lo que han creado para nosotros, dulce y hermosamente, desde la antigüedad, como para que beba en la fiesta espiritual preservada; Desde Willkawaman llegarán incluso los hacedores junto con sus hijos a la fiesta del agua, aún blanco, aún negro, de todos los colores, de mil en mil, de todo tipo, incluso el canto del que canta.</p>
120	<p>Chay punchawraqmi, Tiqsi muyuntinpi runakuna wiñay raymillapi tarikunqa, Qatiykachasqalla runapas tusuykachanqa raymipi; Tiqsi muyupas warma wawachapa asirikuyñillanpi Muyuykachanqa, imaymanaña; Runapas imaña kaspapas tusullanqa, qillqalla kaspapas, Kuyaypas mstarikunqa huk qawanallapi wiñaypaq, Sunqu munayllanpi.</p>	120	<p>Recién en ese día, los runas de todo el universo se encontrarán en la fiesta de crecimiento, uno tras otro, los runas también bailarán en la fiesta, incluso el universo girará desenfrenadamente en la risa del niño pequeño. incluso el hombre, siendo lo que sea, bailará, aun siendo "sólo letra", incluso el amor se propagará en una sola dirección perdurablemente, en la voluntad del corazón.</p>
125	<p>Intipas qawallawasun warmachakunapa qawakuynillanpi, Llampuchalla kwintu qipikuqpa willachakuyninpi hinachalla.</p>	125	<p>Incluso el Inti nos verá en la mirada de los niños, en el que lleva el suave cuento, así nomás en su relato.</p>
	<p>¡Mana qawachkasparaq qawallasunki runapas!, ñawpaqmantaraq kuyapayaqniyku Amaru wayta,</p>		<p>Aún sin poder ver, la gente te verá, flor de Amaru, que nos quieres desde tiempos remotos,</p>

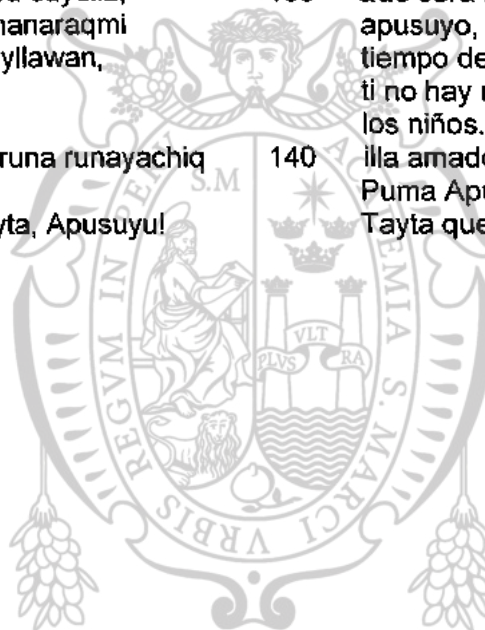


130 ñuqaykupas kuyasqaykikum wiñaypaq,
pachapa wañunankama; ¡Tiqsi muyupi runakunam
asuykamullasunki
kuyay chiqaqllanwan! Kanchaq llaqtamanta
Uranmarkamanta, Hananmarkamantapas.

130 también nosotros te querremos por siempre,
hasta la muerte de la tierra; la gente en el mundo
se te acerca
¡Con su verdadero amor! Del pueblo que ilumina, desde
Uranmarka hasta Hananmarka.

135 Wamani urqkunapi haylli, uray ñanpi llastakunapipas haylli,
piturirupa tukapakusqanpi,
¡maraqchá rurananchikpas mawka sachapi apu suyulla,
manchay mancharisqa runa rikusuptiykipas, manaraqmi
ripukunaykichu, rurananchikraqmi kuyay kuyayllawan,
mana qanwanqa pukllaypas manam kanchu,
warmachakunapa wawa wasi punkuchanpi.
140. ¡Pay, yanapawasqaykimanta runa kuyaq illa, runa runayachiq
Puma Apu urqu,
qari-warmipaq kawsay astarimuq Apu Inti Tayta, Apusuyul!
(2009: 120-124)

135 Haylli en los cerros del Wamani, haylli también en los pueblos
del camino de abajo, donde toca el piturero,
Qué será lo que tenemos que hacer en el árbol antiguo,
apusuyo, aunque la gente te vea muy asustada, aún no es
tiempo de que te vayas, aún tenemos que hacer con amor, sin
ti no hay ni siquiera diversión, en las puertas de las casas de
los niños. ¡Gracias, por lo que me has ayudado,
140 illa amador de hombres, el que hace runa al runa
Puma Apu urqu, Apu Inti
Tayta que transportas vida a hombres y mujeres, Apusuyo!





“wawachakunapas chuya-chuya ñawichanwan” [bebitos con sus ojos límpido] (v. 35). Esta enumeración de sensaciones son los preparativos para el encuentro. A medida que se va acercando, el yo poético muestra las sensaciones de los personajes; que es la manifestación de sentimiento espiritual, indicativo de que la esperanza sigue en pie.

El tercer segmento presenta la temática de “la madre y los dioses en el mundo andino” (v. 51-80), porque nos muestra el panteón divino de los chankas: por un lado nos introduce hacia la sociedad chanka mencionando al *ayllu* de Astuwaraka (v. 54), llamado por Antonio Carrasco como la etnia de los Astos; por otro, la alusión hacia la madre escogida, divina, aquella que ayudó a sobrevivir a los chankas (v. 72, 73). Al mencionarla, se le nombra con el siguiente término: “¡Chirapa hinam qawallasaykiku mamallayku!, Tulumanya / mamallayku” [“¡Te veremos como al arcoiris, madre nuestra!, / madre nuestra / Tulumanya”] (v. 60, 61). Tulumanya es una divinidad de la zona central que justamente es representada por el arcoiris (Tello, 1971: 9). En este nivel de cosas, se menciona, además una fiesta en el mundo de arriba donde están presentes los hijos de los diferentes dioses como: hijo de Pariaqaqa, hijo Iraya, hijo de Tunruru, Illapa y Sinchiwayra-Paraka (v. 61-66). Se añade la presencia de los *runakuna* alegres, que lograron sobrevivir gracias a la ayuda de los apus. El segmento cierra con otro encuentro, esta vez en el *kay pacha*, exactamente en Wankawillka, como menciona el yo lírico: “Wankawillkapitaqmi chakniqllapiraq tarikurayku” [“Y es en Wankawillka donde te encontraremos”] (v. 76). Es importante que Wankawillka sea señalada como punto de encuentro, puesto que para los chankas allí empezó su origen y expansión.



El cuarto segmento pone de relieve el tópico de “la fiesta y el gran cambio en el mundo andino” (v. 81-142). El yo poético desarrolla una serie de signos donde se percibe la proximidad de una transformación: “runapa sunqullanpas tikraykachakunqa, nuna-almapas” [hasta el corazón de los hombres se transformará, / también el hermoso espíritu] (v. 86), frente a este cambio la actitud de los *runakuna* es interesante, se pone de relieve la fiesta ante el devenir; festividad que involucra el baile y el canto (v. 95, 96). La unión de estas dos, concreta la danza, cuya función es de acabar con el sufrimiento de los *runakuna*. Esto indica que hay un vínculo entre la danza y los dioses, puesto que este contacto permitiría la solución contra los malestares del mundo andino; por ello que se reitera: “llaqta runalla sumaqtapuni tusuykachallanqa” [“solo el hombre del pueblo bailará hermoso y desenfrenadamente”] (v. 100): entonces la danza es un elemento de unión y purificación. Todos los *runakuna* se encontrarán en la fiesta, serán parte de ello (v. 116, 117); incluso aquellos que aún son temerosos de creer en este cambio (v. 136, 137). Por lo tanto, el cambio se dará en la fiesta, canto y baile, donde todos se congregarán, y es allí donde, el yo poético pide al Apu Inti Tayta, cambiar la vida ahora (v. 142).

2.5.2. Divinidades, héroes y lugares chankas

Las divinidades chankas tienen por característica el carácter regional que hemos estudiado en el primer capítulo. Sus héroes, sin duda se encuentran aún registrados en la memoria y provienen del registro traumático de lo que significó la aniquilación y la muerte simbólica de parte de su cultura ante la pérdida contra los incas. La apropiación y poetización de estos patrones culturales, por parte del poeta, permiten



aseverar que se está tejiendo una territorialidad poética que une y reconstruye la identidad de la zona en estudio (Dalmonte, 2011).

En el poema “Runa runayachiq Apu Urqupaq haylli”, el yo poético sitúa el discurso en varios referentes claves que permiten conectarlo con lo *chanka*. Uno de ellos se puede notar cuando el locutor alude al ayllu de Astuwaraka (v. 49). Recordemos que Astuwaraka, representante de un conjunto de ayllus, luchó al lado de Tomaywara para conquistar a los incas (Carrasco, 2007: 61); su valentía y coraje frente a los incas quedó registrado como héroe *chanka*. En el poema se le alude para compensar su sacrificio con el cálido amor de la divinidad: es el *chawpi* entre dos *pachakuna*, como vemos:

55 Astuwarakapa ayllunkunapas rupaycha quñichayniykita
suyallanqa, rirpu qiruykipi. Musugmantaraq,
ñawpamantaraq runapas quñichaykita suyanqa

55 Incluso los ayllus de Astuwaraka
esperarán tu cálido calor, en tu espejo. De nuevo y
desde antes, también el hombre esperará tu calor.

(Subrayados nuestros)

Notamos que se quiere evidenciar dos mundos (espacio-tiempo) en términos andinos: por un lado, *musuq* (nuevo, actual); por otro *ñawpa* (desde antes, anterior, antiguo). Esto a partir del ayllu de Astuwaraka, perteneciente a las primeras etnias de los *chankas*; puesto que aún esperan la bendición de los dioses. En particular, el calor de la Apusuyo Warmi (o Mamá diosa) a quién va dirigido la alabanza. Del mismo modo los descendientes de los “Asto” (nombre *chanka*) que sobrevivieron a



la masacre inca; estos esperan en la actualidad el “amor”, el “cálido calor” de la diosa. Por lo que se demuestra, la conexión entre el pasado y el presente a través del héroe que simboliza el puente de la reconciliación en la zona mencionada. Al marcar estas categorías espacio-temporales (*pacha*) frente al héroe y la divinidad, damos cuenta no solo de la continuidad, sino también de la reciprocidad *chanka*; es decir, los vínculos cósmicos permanecen, evidentemente, bajo contextos diferentes. Los *pachakuna* ponen de relieve dos sistemas (antes y ahora) que se unen a través de la reciprocidad de la reconciliación cósmica frente al sufrimiento.

Para hacer aún más palpable el vínculo divino con los *runakuna* *chankas*, el locutor propone encontrarse con la divinidad en dos campos delimitados, pero vinculados: por un lado el *hanaq pacha* y por otro el *kay pacha*. En el primero, el encuentro muestra la presencia de varias deidades en el mundo de arriba, como vemos:

- 60 ¡Chirapata hinam qawallasaykiku mamallayku!, Tulumanya
Mamallayku, Hanaq Pachapim Raymi Siwarqinti Apu Tayta
Pariaqaqapa wawallanpaq; Iraya Churi Wawa,
runakunapa sunqupaqmi raymi, kusí hayllikunawan.
¡Raymi!.. haylli!, ¡Kay pacha, hatun kawsaysi illapi!
65 hatarimunqa!, Tunruru, Illapa, Sinchiwayra-Parakapa.

- 60 ¡Te veremos como al arcoiris, madre nuestra!, madre nuestra
Tullumanya, fiesta en el mundo de arriba
para el hijo del Apu Padre Colibrí Pariaqaqa; hijo Iraya,
la fiesta es para el corazón de los runas,
con los cantos alegres. ¡Haylli... Raymi!,
65 ¡Dicen que se levantará la gran vida de este mundo en la illa!,

(Traducción nuestra)

Se ha resaltado a los dioses (subrayado simple [-]), y a las palabras claves que ubican el espacio (subrayado doble [=]). Apreciamos que la concurrencia de las



divinidades se sitúa en el *hanaq pacha-pi-m* (en el mundo de arriba), espacio sagrado donde también se encuentra los *runakuna*. El contexto de esta reunión es la celebración o fiesta para la transformación del mundo; lugar desde donde se “levantará la gran vida”; es decir, el buen vivir para todos los *runakuna* representados en el poema.

Estimamos que la entidad procreadora no solo de los indígenas sino de los hijos de los dioses, según el poema, es la madre Tulumanya, que personifica a la diosa del arcoíris. Lo que muestra el poema, sin duda, es la reunión en el *hanaq pacha*, lugar no solo de los dioses, sino de los *runakuna* de “corazón alegre”, purificados, o *Runa*, con mayúscula que celebran el buen vivir. De esta manera los espacios sagrados también pertenecen a los pobladores de a pie que contienen la condición *Runa* y que, estando en el *hanan pacha*, se reconcilian y unen.

Por otro lado, el encuentro también se da en el *kay pacha*; inicia cuando el locutor llama a la entidad divina y le pregunta cómo lo podría encontrar en el mundo de aquí. La figura que toma el yo poético es la de *runa* chanka, preocupado por el encuentro cósmico y el cambio de su mundo; como vemos:

- Mana chiqnikuq mamalláy, maypachachus maskamullayki,
[...]
70 ñuqayku wakinpiwan puriykachaspa taripayamuykiku,
[...]
machuyasqa waynakunapas manam yacharanchu
kawsachiwasqaykikuta mamalláy. Masayku, wawqillaykupas
tullulla mana mikusqa tarikuranku manaraq
75 chayamusqaykipi, ¡gampa akllasqallaykim kawsaniku!
Wankawillkapitaqmi chakniqlapiraq tarikurayku,

[...] en la tierra de
tu hermana, madre mía, [...] nosotros



- 70 y los demás te vamos encontrando, caminando aquí y allá, sin avergonzarnos, hijos de nuestro padre Puma Iraya;
[...]
Madre mía. Nuestros cuñados y nuestros hermanos se encontraban escuálidos, sin alimentarse, cuando aún no llegabas,
75 ¡vivimos por tu elección!
Y es en Wankawillka que te encontramos...

(Subrayados nuestros)

Se ha subrayado a la entidad divina aclamada por el yo poético; además las palabras que indican a los personajes y al espacio en el cual se encuentran. Notamos que se alude de manera tierna y con respeto a “Mama-Ila-y” (por el sufijo resaltado), lo que muestra su sacralidad, a quien se le pregunta “maypachachus maskamullayki” [¿por dónde te busco?] (v. 67). El locutor enuncia que “nosotros y los demás” lo han buscado en este mundo, por aquí y por allá. A ello agrega más adelante, que los jóvenes adultos no saben que tú (refiriéndose a la madre divina) ayudaste a sobrevivir a los chankas (v. 72); por lo que es urgente el encuentro para contrarrestar el *qunqay* (olvido) de los *runakuna* actuales. Por último, el locutor enuncia una afirmación contundente: “Y es en Wankawillka que te encontraremos” (Wankawillka-pi-taqmi); enunciado que demuestra el encuentro en el *kay pacha*, y cuya función sería eliminar el *qunqay* y recuperar el *yuyay* (memoria) de los antepasados chankas. Por lo que el pasado se actualiza en el presente a partir del *ayllu* de Astowaraka.

Asímismo, apreciamos también que el *hanaq pacha* es la metáfora del *allín kawsay*, el buen vivir; donde la madre, los dioses y los *runakuna* se encuentran en la celebración. Sobre todo los últimos, los *runakuna*, purificados y que contienen una



vida sin subordinación ni explotación y martirio; una vida que contiene las atribuciones de la divinidad, hijos de los dioses. En esta línea, el *kay pacha* también representa el encuentro con la Madre divina, en Wankawillka, lugar de origen de los chankas y donde también se desarrolló la etnia de los Astos. Por ello el encuentro en el *kay pacha* es la metáfora del *yuyay*, memoria; es la recuperación del ser y la forma de vivir en el mundo; vale decir, el *yuyay* es el archivo que se encuentra en nuestras mentes y que es necesario actualizarlo en las futuras generaciones. Por lo que el encuentro tiene que mostrar como resultado la recuperación de la identidad, lo esencial de su historia. De esta manera las dimensiones del *hanaq* y *kay pacha*, como lugares sagrados, permiten construir la imagen de lo chankas a través de referentes territoriales y étnicos; articulado por la recuperación de la memoria, el héroe y los dioses.

2.5.3. Memoria y residuos históricos chankas

Los residuos históricos por naturaleza pertenecen a los archivos de la memoria, por lo que la memoria es todo aquello que está registrado en una persona, una comunidad o un área geográfica determinada. El propósito de la memoria es almacenar los elementos que permiten constituir una identidad cultural, pero “nunca está completa, sino que siempre está en proceso, y se constituye dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 2010: 349). Para el caso de nuestro poema, el yo poético es portador de esa memoria actualiza y reconstruye el sentido cultural de los eventos históricos para la zona Chanka. Trabajaré cuatro residuos históricos del poema. Cabe precisar que estos evidencian diferentes recursos retóricos.



En el poema podemos percibir hasta cinco nombres culturales que aluden directamente a espacios y nombres con fuerte carga histórica. El primero alude al ayllu de Astowaraka (v. 54) y a sus descendientes (v. 52-56). Este grupo tiene el nombre de un capitán que junto a Tumay Waraka marcharon a la conquista del Cusco (Gonzales Carré, 1992: 102). Lo que indica este fragmento es la gracia de la madre divina a los descendientes de este ayllu. Vemos: “Waytakunapa aklla mamapaq awqanakuspapas, / sumaq nuna-almapa mamallanpaq; / Astuwarakapa ayllunkunapas rupaycha quñichayniykita / suyallanqa, rirpu qiruykipi”⁴⁰ (v. 52-56) [Incluso enemistándose para la madre escogida de las flores, / para la madre del espíritu hermoso, / Incluso los ayllus de Astuwarakaka / esperarán tu cálido calor, en tu espejo]. Su presencia en el poema implica el reconocimiento a su liderazgo y valentía no solo ante la lucha contra los incas, sino ante su resistencia, y con ello, la trascendencia de la misma. De este modo simboliza la continuidad de los héroes culturales.

El nombre de Wankawillka también es mencionado, alude a la región de la zona Chanka. Aquí el yo lírico poetiza sobre el encuentro entre los indígenas y la madre diosa, que no necesariamente se puede realizar en el *hanan pacha* sino también en el espacio mencionado, vemos: “chayamusqaykipi, ¡qampa akllasqallaykim kawsaniku! / Wankawillkapi-taqmi chakniqllapiraq tarikurayku,” (v. 75, 76) [¡vivimos por tu elección! / Y es en Wankawillka que te encontramos...]. Lo que implica en una primera instancia es el desamparo en la que cayeron los *runas*; y la elección de los dioses supone la protección de los mismos. Esta elección significó la vida durante

⁴⁰ Subrayado nuestro



su desarrollo y después de la guerra. Pero la pregunta es ¿por qué se escoge Wankawillca? Una de las razones más importantes es que fue el lugar de origen de los chankas, la laguna de Choclococha y la cuenca del río Pampas que se origina en Huancavelica (González Carré, 1992; Carrasco, 2007). Y otra razón que complementa esta información es en sí el término de Wankawillca. Esta palabra no tendría nada ver con los Huancas. A decir de Antonio Carrasco, el nombre de Wankawillka surgió por una confusión producida por los españoles, pues el nombre originario vendría ser Anca Vilca, aludiendo a los guerreros de Angaraes (Anca Ayllu), primera etnia en desarrollar y consolidar la nación chanka (2007: 14). De esta manera, el yo poético pareciera que reafirmará este postulado, aludiendo a la *pakarina* y al nombre como parte de su identidad.

En esta línea de cosas, también se presenta un nombre que encierra un trasfondo histórico. Nos referimos al término de Willkawaman, que es poetizado del siguiente modo:

110 [...] apukunapas wachakusqallanta
matarichinqa ñuqanchikpaq, miskita sumaqta,
ñawpamantaraq waqaychasqa humaraymipi upyananpaq
hina; Willkawamanmanta wawankunawan kuska
ruraqkunapa yaku-unu raymipaq chayamunqa [...]

110 todos los apus sabios extenderán lo que han creado
para nosotros, dulce y hermosamente, desde la antigüedad,
como para que beba en la fiesta espiritual preservada.
Desde Willkawaman llegarán incluso los hacedores
junto con sus hijos a la fiesta del agua, aún blanco, aún negro,
de todos los colores, de mil en mil, de todo tipo,

(Subrayado nuestro)



Se aprecia que los apus compartirán lo que han creado; lo que supone reciprocidad con los indígenas, principalmente, con los de Willkawaman, pues de allí “saldrán hacedores junto con sus hijos a la fiesta”. Esta afirmación nos hace reflexionar sobre el lugar y la función que cumple en estos versos. Willkawaman es un término que contiene dos palabras: “Willca”-sagrado y “Waman”-halcón. La unión de estas acepciones ratifica la importancia del halcón como un animal fuerte y astuto, vinculado al *hanan pacha* (mundo de arriba), motivo por el cual se le veneraba (Gonzales Carré, 1992: 80). A esta significación simbólica se añade una histórica: Willkawaman en la actualidad es Vilcashuamán, lugar representativo de la opresión y conquista de los incas sobre los chankas. La historia del lugar surge después de la guerra contra los incas. Pues para mantener reprimido y subordinado a los chankas, se construyó una ciudad en la parte sur de Ayacucho, cuya función era controlar y pacificar la zona (Gonzales Carre, 1992: 123). El yo poético considera estas dos concepciones (simbólica e histórica) para construir ahora un lugar conectado con el aura divino; pues de allí, nos dice el yo poético, “saldrán hacedores junto con sus hijos”, para la transformación de los *runakuna*. Dicho en otras palabras, de allí surgirán los héroes y sus ayllus a regenerar el mundo.

El radio de alcance de la transformación de los *runakuna* que nos indica el poema, sin duda se realizará desde la división dual del espacio chanka: el *hanan* y el *hurin*. Luego de mencionar una serie de sensaciones y acciones del cambios como: “Tiqsi muyuntinpi runakuna wiñay raymillapi tarikunqa” [“los runas de todo el universo se encontraran en la fiesta de crecimiento”] (v. 117), “tiqsi muyupas warma wawachapa sirikuynillanpi” [“Incluso el universo girará desenfrenadamente en la risa del niño



pequeño”] (v. 119), etc., el locutor indicará que esta variación sensorial-divina manifestada a través del baile, la luz, el amor, etc., se expandirá bajo los términos andinos chankas al aseverar que en todo el espacio de “arriba y abajo” fluirá es “amor”, esa “luz” de transformación. Como vemos: “kuyay chiqaqllanwan! Kancha llaqtamanta / Uranmarkamanta, Hananmarkamantapas” (“¡con su verdadero amo Del pueblo que ilumina / desde unamarca hasta hanamarca”]) (v. 131-132). La alusión a las dimensiones espaciales obedece a cuestiones históricas de la cultura Chanka. Enrique Gonzales Carré señala, citando a Cristóbal de Albornoz, que estas parcialidades tenían sus propios fundadores: “[por un lado] Usco Vilca, héroe legendario y fundador de la parcialidad de los Hanan Chankas y [por otro] Anc Vilca, héroe fundador de los Hurin Chankas” (1992: 81). Lo que evidenciaría, una vez más, es que la transformación, el *tikray*, empieza desde el espacio simbólico de los chankas hacia otras regiones bajo la dinámica andina del *hanan* y *hurin*.

El poema también nos presenta imágenes que recuerdan los avatares de la zona Chanka, sobre la manifestación de su ser en el Taki Unquy. En el caso del poema el canto y el baile son factores importantes que tienen los *runakuna* para introducirse en el *tikray* (cambio). Estos elementos (canto y baile) son señales de avance y de purificación en los pobladores (v. 84-87). Apreciamos en los versos que el yo poético escucha el canto de los hombres, también el de los niños y los ancianos; luego como producto de la sonoridad humana menciona que el corazón de los *runakuna* se transformará, hasta la profundidad de las almas. Para ser eficaz, se suma el canto y el baile, la danza, como vemos en los siguientes versos:



- [...] kusillaña haqarway hinam
95 tusuykachasaqku, kawsay unquyta, wañuykamaraq,
tiqsimuyupa tukuyninkama, uku pachankama
mana chiqnikuypi. Chunniq-chakniq pampapas
kusikunankama, tukuy niraq tusuykunata,
maymantaña hamuchkaptinpas
100 Ilaqta runalla sumaqtapuni tusuykachallanqa.

- [...], muy alegres, como
95 la langosta, estaremos bailando, hasta acabar
con la enfermedad, hasta el fin del mundo.
Hasta en el mundo de abajo,
sin odios. Hasta que se vuelvan alegres las pampas desiertas,
bailes de todo tipo, sin importar de dónde vengan solo
100 el hombre del pueblo bailará hermosa y Desenfrenadamente

(Subrayados nuestros)

Bailar se equipara con la danza de la langosta donde la cantidad y los movimientos son abundantes, a fin de acabar con la enfermedad, esta es concebida como hambre y muerte, por lo que la concurrencia e intensidad de los pobladores debe ser contundente hasta “que se vuelvan alegres las pampas desiertas”. De ese modo, al igual que el Taki Onqy, en su sentido básico, el poema toma el canto y el baile como señales de acercamiento, purificación y transformación de los pobladores. Se suma a estos elementos otros de igual importancia, la luz y el *illa*. El primero como aquello que también va a colaborar en la preparación y purificación de los *runakuna* (v. 8-15); el segundo, como aquel elemento que nos puede guiar y enseñar (v. 21), para evitar el *qunqay* y recuperar la memoria y así estar preparado para el *tiqray*.

2.5.4. Los interlocutores: el sujeto poético chanka y la divinidad

El que habla en el poema es una voz que se introduce y vive la trama poética. El yo poético desarrolla un conjunto de recursos culturales, es poseedor de una memoria amplia pues conoce el desarrollo de la historia y visión chanka. Sin embargo, ¿qué



condición ostenta este locutor?, o ¿qué posición tiene dentro del mundo poético para con los personajes líricos y su interlocutor? De igual manera, llama la atención el interlocutor, ¿cómo es que se configura y por qué el locutor del poema se dirige a una figura divina? Estas preguntas permiten indagar en la naturaleza del yo poético y de su interlocutor.

Vemos en el poema la participación del yo poético bajo el sufijo exclusivo **-yku**, en diferentes circunstancias; como apreciamos: “Takiq tusuqpa wasinpi wasichakuq / chuyayanchasqa sunqu aya-almakuna, / ñawpa wata punchawmanta kanchaqninpi hatallisqa, / umallay**yku**pi churanaykipaq” [Almas de corazón purificado / que hacen su hogar en la casa del que canta y del que danza / conservado en su luz desde los días de años remotos / para que pongas en nuestras mentes] (v. 2-4). El sufijo **-yku**, que indica a un nosotros exclusivo señala, en este caso, indica que la luz de purificación sea estrictamente para los *runakuna* representantes de los chankas y no para los otros. Esto connota que los pobladores de esta región recuperarían en primera instancia el privilegio de tener el don de la purificación y la divinidad. La utilización del **-yku** también lo vemos en el siguiente ejemplo:

- v. 25 hina kaqlla qawachiwaqni-**yku** ispijulla rirpu-qiru
[espejo que reflejas cómo somos]
- v. 43 Mana pisipayniyuq tariku-**yku**
[sin cansancio nos encontramos]

Así, encontramos varios versos donde el locutor participa y es un personaje lírico en la fabulación concibiéndose dentro de un nosotros exclusivo; vale decir que en el proceso de purificación y de encuentro solo participan los runas chankas y no



otros; en principio porque el *qunqay* se ha acentuado en los pobladores, y su lejanía con la historia oral y su identidad se ha trastocado.

En esta línea, el locutor no es un sujeto cualquiera, pues tiene la facultad de asemejarse a personajes y entidades que se encuentran en el mundo poético. Vemos: “warmachakunam kusi sunquchalla chayamusqaykipi / ñuqataq paykunaman rikchakuni” [en tu llegada los niños con el corazón alegre / me parezco a ellos] (v. 26-27). Aunque la similitud entre el locutor y el niño sea por la alegría del encuentro con la divinidad, no deja de ser llamativo; puesto que personifica también la candidez y el alma limpia. Esto muestra la profunda interioridad que tiene el locutor frente a los personajes que poetiza; por lo que no es una entidad externa, sino un *runa* que también está en el mismo proceso en que se encuentran los personajes líricos. No obstante, en otros tramos del poema adquiere otra dimensión: “runapa sunqullanpas tikraykachakunqa, nuna-almanpas / sumaq alma, kawsaypas chirapallaman rikchakunqa” [hasta el corazón de los hombres se transformará, también el hermoso espíritu / y mi vida se parecerá al hermoso arcoíris] (v. 86-87). Apreciamos que la transformación implica en el locutor una proximidad en el parecer con el arcoíris. Hemos postulado que este fenómeno natural es la manifestación de una entidad divina (madre Tulumanya) y que el yo poético enuncia como posibilidad en parecerse a ella. Con esto el locutor supondría la capacidad que tiene de ascender a una condición cercana a lo divino; por lo que se puede afirmar que el locutor no solo es un *runa* activo en la transformación, sino que sus conocimientos le dan una posición de *yachachiq* (el que sabe). Y por supuesto, para el mundo andino el saber está vinculado a los runas ancianos, que son los que tienen



autoridad en las comunidades. De igual manera, y acorde con lo señalado el locutor, este cumple la función de un guía, de una persona que encamina a los demás hacia *tikray* (cambio).

Si conocemos al locutor en esta dimensión, sabremos por la naturaleza del *haylli* que él y/o los alocutores son dioses del panteón chanka; sin embargo, vamos a ver precisamente qué dios(a) tiene un papel decisivo para el locutor y, a través de él, para los chankas. En los primeros 17 versos no se aprecia a un alocutario representado; solo se hace alusión a las almas y la luminiscencia (v. 1-3). Es en el verso 18 donde se aprecia el alocutario ahora ya representado, vemos: "kikinman rikchakuq warmi apusuyu"⁴¹. La figura que asume la posesión de alocutario es la Warmi Apusuyo, entidad que se traduce como la "Mujer Divina", y dentro de la categoría femenina adquiere las características de ello; entre la más importante, el don de la vida y la fertilidad. Para los chankas, su poder está vinculado al mito de la papa, desarrollada en el inicio de este capítulo, donde la diosa al ver a los chankas morir y ser despojados de sus alimentos interviene (después de la guerra contra los incas), les ofrece la papa como elemento vital que les permite sobrevivir y mantenerse en el *kay pacha*. Esta acción mítica ha trascendido y los nuevos descendientes chankas representan a la diosa bajo estos términos:

v. 67 Mana chiqnikuq mamalláy, maypachachus maskamullayki
[Madre mía, que no odias, por qué lugares te busco]

v. 72 machuyasqa waynakunapas manam yacharanchu
[ni siquiera los jóvenes adultos sabían que nos ayudaste]

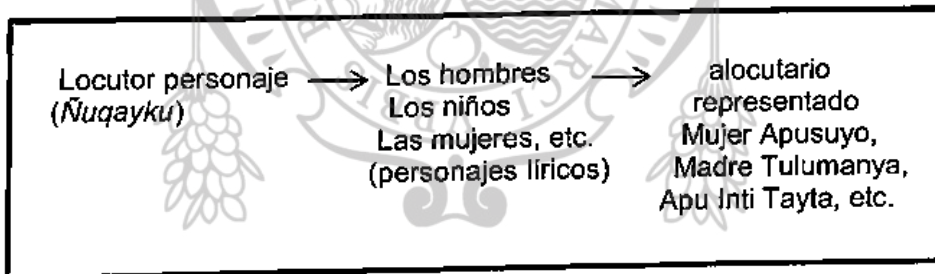
⁴¹ Subrayado nuestro. Se notifica que el autor pone en minúscula la expresión subrayada que alude al alocutario.



v.73 kawsachiwasqaykikuta mamalláy [...]"
[a sobrevivir, madre mía]

(Subrayados nuestros)

Es evidente que el locutor alude a la mamá diosa (*mamallay*) y le comunica que los jóvenes y adultos de hoy ignoran que la madre diosa (Mamá Papa) ayudó a sobrevivir a los chankas. Por lo que la figura de la mujer divina se configura como una entidad superior y trascendental a lo largo del poema (donde adquiere también el nombre de Tulumanya). De este modo, los chankas modernos no solo valoran y reconocen el apoyo de la Warmi Apusuyo, sino que se re-identifican con su pasado y adquiere connotaciones cósmicas para la purificación del mundo. Cabe mencionar la predominancia de las divinidades femeninas en los roles principales que configura el yo lírico; mientras que las divinidades masculinas solo se cita al Apu Inti Tayta en el último verso (v. 142), cuya función también es otorgar vida. Podemos sintetizar la presencia de los dioses con el siguiente cuadro:

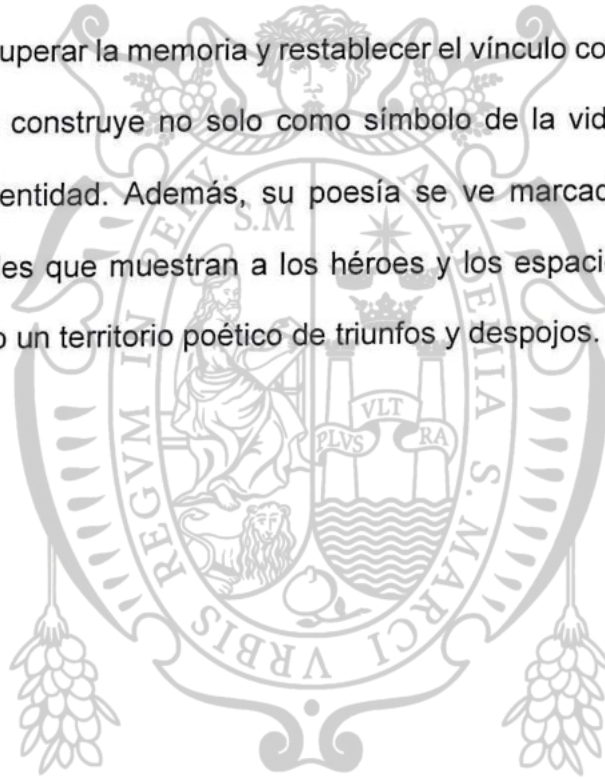


Del cuadro es interesante la presencia de la divinidad femenina. Si recordamos la religiosidad chanka, la laguna de Choclococha también es concebida como una entidad femenina que da origen a la cuenca del río Pampas, por lo que no es de



extrañar que los chankas tengan una cercana predilección con las entidades de este género, lo cual es demostrado con el mito de la papa y los dos poemas estudiados.

En conclusión, Ugo Carrillo en sus poemas representa el impacto del referente chanka a través de la historia oral. Vale decir, el tejido poético establece conexiones con la memoria actualizando el despojo y la muerte de los chankas; pero también la rebeldía y la resistencia de los mismos. El yo lírico se enuncia desde la voz colectiva, cuya función es recuperar la memoria y restablecer el vínculo con el origen, a través de la papa que se construye no solo como símbolo de la vida, sino también de resistencia y de identidad. Además, su poesía se ve marcado por los residuos históricos y culturales que muestran a los héroes y los espacios simbólicos de la zona; estableciendo un territorio poético de triunfos y despojos.





CAPÍTULO III

EL SUJETO LIMINAL Y LA REBELDÍA CHANKA EN LA POESÍA DE DIDA AGUIRRE

En el anterior capítulo hemos apreciado cómo la poesía representa los procesos históricos de la zona Chanka a través de imágenes y residuos históricos que ponen de relieve espacios y símbolos culturales, connotando el resurgimiento después del despojo y la muerte. Así mismo, la luz y la lucha de los pobladores con la venia de la Mamá Papa. En este capítulo abordaremos la poética de Dida Aguirre y su relación con la zona Chanka. En una primera instancia presentaremos a la autora en el campo literario y las apreciaciones críticas sobre su producción. Posteriormente incursionaremos en sus textos poéticos, *Jarawi* y *Qapariykuy*, donde observaremos el tópico de la muerte y sus manifestaciones simbólicas. Además de las situaciones extremas del yo lírico frente al desamparo y al despojo de la esperanza y la vida, que tiene que ver con el fantasma de la extinción chanka, situándolo en posición liminal en medio de la carastrofe. En este marco, haremos hincapié en la condición liminal del yo lírico a fin de comprender las situaciones extremas provocadas por la violencia política, vista desde una perspectiva diacrónica que pone de relieve el despojo histórico y la rebeldía en la zona.



3.1. Dida Aguirre y la poética chanka

La poeta Dida Aguirre nació en el pueblo de Pampas, provincia de Tayacaja, región de Huancavelica en 1953. Su lugar de origen es un componente a tomar en cuenta para su producción poética, pues marca las líneas referenciales del campo lírico. Sabemos por los estudiosos (Gonzales Carré, 1992; María Rostworowski, 2001; Antonio Carrasco, 2007) que Huancavelica es la *pakarina* de los chankas. Por esa razón, siendo un reino, los Tayacaja supieron transar con las otras etnias que lo conformaban. Según Antonio Carrasco (2007), "cada uno con su propia independencia y un patrón homogéneo en su cultura material; una economía solidaria basada en el trueque interpiso" (:51). De acuerdo a ello, la *pakarina* de la poeta toma un sentido especial, pues evidencia su condición cultural. En relación a ello, se aprecia al *Apu* de la zona de Pampas Tayacaja en algunos poemas. Vemos: "Apu Asaparata / musyaykunaypaq / ima ñanchanta / chayaykunaypaq" ["al / Apu Asapara / ofrezco / una ofrenda / para / predecir / la ruta / del arribo"]⁴² (Jarawi, 2000: 96). La mención al Apu Asapara, divinidad protectora, permite al yo lírico arribar a un buen destino u objetivo en el plano social y cultural; que en este caso es el desplazamiento a otros lugares. Así, el espacio de la *pakarina* (origen) marca el contexto de enunciación del fragmento.

La producción de la autora se va a desarrollar empezando de forma orgánica con su poemario *Arcilla* (1989). Donde percibimos ese tono cotidiano y a la vez irreverente que toma fuerza de manera contundente en su siguiente libro, *Jarawi*

⁴² En adelante cito la edición 2000, en la que la poeta traduce sus poemas en castellano (:98, subrayado nuestro).



(2000). Libro con el cual ganó el Premio Nacional de Literatura Quechua "Federico Villarreal" en 1999 y a partir del cual se consagró como poeta. El libro de *Jarawi*, según Espino (2010) presenta tres instancias:

La primera explora su relación con los dioses, momento en que toda esperanza ya casi se pierde, frontera desde la que la hablante recupera las aras del tiempo: "Apukunawan / maki makilla". El segundo núcleo es el más cotidiano, aparecen las cosas sencillas (siembras, estancias, maizales; nevados; perros, pájaros; amores, etc.). Su poesía celebra, el tono poético ha renunciado a la dureza epigramática de la primera sección. Una voz alegre que contagia vida porque es el retorno al *ayllu* [...] La tercera instancia llama la atención porque la *harawikuq* parece haber decidido que el otro lector, el de la ciudad letrada lo lea [porque están escritos en castellano]⁴³

Llama la atención la primera instancia, puesto que el yo poético desarrolla una retórica de la desesperanza; pero al hacerlo se comunica con la memoria y con los símbolos andinos. Dicho de otra manera, apela a la historia oral para reforzar su desazón frente al contexto del poema. Esta instancia va a concentrar el despojo y la muerte que afecta al yo poético al observar el caos y la violencia. No en vano el diálogo con el pasado va a ser viabilizado para la condición social e histórica del mismo.

En esta línea, *Qapariykuy* (2012) también muestra la retórica de la desesperanza frente a la realidad actual. El texto presenta cuatro núcleos o instancias más allá de las partes en las cuales está dividido el poemario: el primero sigue siendo la relación con los dioses y la interpelación a ellos. En el segundo, hay una preeminencia de una poética cotidiana donde la naturaleza cobra protagonismo (los ríos, los animales, el amor, la familia, etc.). En el tercero se desarrolla específicamente una

⁴³ Recuperado de: <http://gonzaloespino.blogspot.pe/2010/11/dida-aguirre-jarawi-o-la-voz-de-la.html>



sección sobre las aves, la cual presenta siete poemas. Por último, se aprecia una poetización de la realidad pasqueña: la contaminación de la minería en Cerro de Pasco. Para nuestro trabajo, y en relación al anterior texto (*Jarawi*), tomaremos la primera instancia: el vínculo que se establece entre la que habla y las divinidades, así como los patrones culturales que implican dicha conexión.

3.2. Entradas a la poética de Dida Aguirre

La presencia de Dida Aguirre en los estudios literarios obedece a la sensibilidad andina quechua que muestra en sus poemas. El primero en avizorar esa nueva producción fue Martín Lienhard en el último capítulo de *La voz y su huella* (1992). Aquí estudia brevemente “Poemas quechuas” (1983), donde propone denominar *pachakuti taki* a las producciones escritas y orales que presentan determinadas características planteadas por Arguedas: el *pachakuti taki* se relaciona con el orden cósmico; es decir, frente a la ruptura, el desarraigo y la marginación se crea una retórica de la “revolución del mundo tiempo” que permita un *pacha-tikray* (voltear el mundo). Sobre la base de ello para Lienhard, hay una interconexión con la propuesta de Dida Aguirre; que a través de la colectividad (nosotros inclusivo) busca una respuesta “a una situación de opresión y explotación insufrible” (:236), desarrollando un cataclismo cósmico social. Además, Martín Lienhard menciona, relacionando a Dida Aguirre con otros poetas, lo siguiente:

Dida Aguirre es la que más se acerca, en su gramática poética como en sus imágenes, a las formas de los cantos orales. Cada uno de sus poemas se abre con la invocación tradicional a un elemento del cosmos natural: la flor de fuego, el arbusto waranway, el cernícalo. Los recursos gramaticales dominantes, como lo demuestra en parte el fragmento transcrito, son de los cantos orales: repetición sinonímica, paralelismo sintáctico, repetición invertida de sintagmas. La brevedad de las unidades rítmicas –a menudo pentasilábicas– es otra característica que estos poemas comparten con los



cantos orales. La forma global de los textos, sin embargo, lejos de “imitar” la de los cantos, debe de considerarse como inédita. (1992: 236)

El autor de la *La voz y su huella* observa elementos fundamentales en las primeras producciones de Aguirre: por un lado una conexión con el *pachakuti taki*—el canto de transformación del mundo, con algunas variaciones—, por otro, las formas de los cantos orales vinculados a la tradición que se encuentran en su poética.

Julio Noriega (2012) dedica una sección a los poetas quechuas contemporáneos; entre ellos a Dida Aguirre, sobre la cual menciona: “Sigue los pasos de José María Arguedas. Su vida y su actividad literaria reviven parte de la experiencia arguediana” (:68), y asevera que parte de su producción literaria es el resultado de su “singular proceso cultural migratorio”; por lo que señala una poética de la migración. Similar percepción presenta Ulises Zevallos Aguilar (2008: 7-22) en su artículo “Gestión cultural en los andes. Literatura quechua hoy”. Aquí, Zevallos propone establecer dos grupos después de los fundadores (Arguedas y Alencastre). Evidentemente, en el primero, llamado *pachakuti taki*, se encuentra Dida Aguirre que, según el autor, recrea la propuesta fundadora del autor de *Los ríos Profundos*.

Los autores afirman que la corriente fundada por Arguedas se recrea con mejores matices en la poética de Aguirre; sin embargo, hay otro tema cuyo tratamiento ha sido estudiado por Gonzalo Espino (2010: 99-112): la violencia política representada en la poesía quechua. Para Espino, la violencia se visibiliza en el cambio de la noche: del tiempo de la cultura al tiempo de la muerte, de lo incierto y mortuorio, “así la noche está identificada con la clausura, el miedo y la muerte” (:108). De ese modo en algunos poemas de Dida Aguirre como “Yana chirapa”, “el terror adviene



como el *manchay manchay*, espacio privilegiado para el *nakaq*". Vale decir, *manchay manchay* alude al miedo, mientras *nakaq* a la personificación de ese miedo como agente que extrae el líquido vital (sangre) de los indígenas. Lo que significa que la muerte acecha a los runas en el ámbito de la noche creando cadáveres sin identidad.

Por lo expuesto, la poética de Dida Aguirre desarrolla los presupuestos poéticos de Arguedas bajo la forma de los cantos orales; se agrega a la línea poética imágenes de la violencia que desarrolla una retórica del miedo ante la noche metaforizada como muerte. Este punto nos permite preguntarnos: ¿De qué modo la muerte se conecta con la historia que se representa en el mundo lírico? ¿Hasta qué punto la muerte permite configurar la identidad del yo lírico? Acaso la muerte solamente nos señala las consecuencias de la violencia o responde a una situación cultural e histórica.

3.3. El tópico de la muerte en los poemas

Una de las más grandes preocupaciones de los seres humanos a lo largo de la historia se ha centrado en la muerte. El mundo quechua en este campo no ha sido la excepción. Así como la vida encierra innumerables reflexiones sobre su sentido y que nos ayuda a entender nuestra existencia, la muerte, sin duda, también es aquel componente que configura nuestras vidas. Por ello la defunción guarda una estrecha relación con el mundo de los vivos, a fin de establecer un equilibrio entre los mismos. Así los muertos (antepasados) y la muerte "definen a la comunidad, le confiere identidad, legitiman su posición de tierra y recursos y protegen a sus miembros de la injerencia externa" (Gil, 2002: 60). Los muertos considerados en



general, y los antepasados en particular, se asocian a un territorio que les pertenece; evidenciando una carga cultural y social.

En relación a la muerte, lo vivo en el mundo andino se extiende a todos los elementos que presentan animicidad por tener el *kamaq*, según Gerald Teylor (2000) este término se asocia:

al dios invocado por el indio [que] representaba sobre todo una fuerza eficaz la cual, como afirmó Garcilaso, animaba y sostenía no solo al hombre sino al conjunto de los animales y cosas con el fin de que se realizasen y que fuesen lo que su naturaleza los había destinado a ser, es decir: que el hombre cumpliera su función de ser hombre, la llama de ser llama y la chacra de ser chacra. Nada de lo que existía era verdaderamente inanimado a partir del momento en que cumplía las funciones que correspondían a su propia naturaleza. Así, encontramos que cada objeto que existe corresponde a la fuerza primordial, a un «doble» que lo anima. (:5)

Así, la muerte significaría la falta de ese don o la ruptura con la función cultural que los dioses brindan. De tal manera que la muerte se exprese de diferentes formas y elementos. En el poema "Yana qocha" se aprecia cómo el color negro va estableciendo los primeros significados. Vemos: "Chiri wayra / Chaupichallampim / aya orqopi / Chuyunyan / lastata pukukuspa / Yana qocha [...]"⁴⁴ (v. 1-6). La presencia del cerro muerto connota asilamiento y lejanía. Pero también implica que el *kamaq* se quebrantó y trastocó la vivacidad de los apus u orqos cuya función principal ya no es la de proteger, sino que podría confabular con el viento frío la

⁴⁴ "En el / medicito del viento frío / en el / cerro muerto / soplando nieve / desolado / está / la laguna negra encantada" (v. 1-8). Traducción de la autora y Subrayado nuestro. Para efectos de este capítulo se citará la traducción de la misma autora como nota a pie de página o al lado del fragmento quechua. Cabe recalcar que la traducción de la autora, como apreciamos, no necesariamente concuerda con el número de verso del texto original.



muerte del *runa*. En este sentido, la laguna negra acecha a los runas a través del encanto, configurando una atmosfera mortuoria para los indígenas.

En el poema “Aya orqo”, la muerte se hace más evidente pues el yo lírico implora la misma: “Qello sisa / waranwaycha / aya orqo ukumanta / waytamuq”⁴⁵ (v. 1-4). Aquí la planta del waranway se relaciona con el “aya orqo”, ya que florece en medio de este –cuya función es hacer olvidar y desaparecer al yo lírico–, como lo apreciamos: “waranqa kutita / gonqaykachiway / waranqa / chiwanway / waranqa kutita / chinkaykachiway”⁴⁶ (v. 5-10). La petición de la voz lírica al “cerro muerto” confirma la idea de que los apus han perdido su sacralidad; es decir, han volteado su función: no protegen, matan; ya que la imploración tiene que ver con el *qunqay*, pues es en el olvido no solo del saber cultural que implica sino de la identidad y su pertenencia al ayllu. En otras palabras, ruega al “cerro” su muerte simbólica, la nada; para que después, físicamente, desaparezca.

El yo poético, no obstante, busca la muerte con un objetivo: establecer un diálogo con el antepasado. Como vemos: “jintil / tulluwantantaqmi / waqtan, waqtan / sukaykamunqui / sonqollayman”⁴⁷ (v. 18-21). El hueso del “jintil” es la metáfora de la conexión con los antepasados. Cuyo vínculo demuestra la identidad entre el presente y la memoria; entre la vida y la muerte del ancestro. Puesto que el yo lírico prefiere morir en el actual contexto del poema para recobrar –con los “antepasados”– la fuerza y el empuje: “llapa ayllupa wakchanmi / sonqoypi

⁴⁵ “Amarilla flor / del waranway / tú que desde la quebrada / del cerro muerto / floreces” (v. 1-5)
Subrayado nuestro

⁴⁶ “mil veces / hazme olvidar / waranway chiwanway / mil veces / hazme desaparecer” (v. 6-10).
Subrayado nuestro

⁴⁷ “Y con / el hueso del Jintil / tañe de lomo en lomo / a mi corazón” (v. 22-25)



ratakunqa” (v. 34-35)⁴⁸. Lo que demuestra dos vidas o situaciones distintas. Por lo tanto, también dos muertes diferentes: la muerte del yo lírico y la muerte de los antepasados, que connota una diacronía del espacio chanka, entre los despojos y la violencia. De esta manera, el yo poético se encuentra también en la frontera, en un punto liminal, en el colapso de su mundo.

3.4. Los antepasados y la muerte en el poema “Jintil pachapiqa...”

El poema no tiene un título, sin embargo, se ha colocado el verso con la cual inicia “Jintil pachapiqa...”, aquí se aprecia una voz que establece un diálogo con la condición que representan los antepasados. Vale decir, los “jintiles” cumplen, en el poema, la función de ser modelos o paradigmas que se contrastan con la situación real del yo lírico. La muerte entra a tallar porque, precisamente los antepasados se encuentran en la memoria del yo poético, y cuyo diálogo le va a servir para ofrecer una mirada crítica a su contexto.

Para demostrar lo mencionado se segmentará el poema y se procederá a la interpretación de los tópicos relevantes. Como la función de los antepasados y la situación social y cultural que representa el poema. El poema lo hemos segmentado en dos partes: I y II. (Ver poema pág. 121)

3.4.1. Segmentación del poema “Jintil pachapiqa...”

Esta pieza poética presenta dos segmentos bien delimitados: el primero tiene por tópico “El mundo al revés” (V. 1-13). Esta parte condensa el *tikray* en términos de despojo: antes la tierra (*allpa*) pertenecía a todos los *runakuna*; ahora se les

⁴⁸ [“los / huérfanos de todos los ayllus / arderá en mi corazón” (v.39-41)



subtrae, en desmedro de su vida. Por lo que esta parte representa la pérdida y el desamparo a comparación de los “jintiles”, que han sabido mantener sus tierras. El segundo pone de relieve el tema de “la violencia física y espiritual en el nuevo orden” (v. 14-26) desarrolla una sucesión sintética de imágenes históricas que connotan el sufrimiento de la zona Chanka ante los embates de su colonización y explotación física y espiritual a lo largo de su historia. Este segmento representa la sumisión y total desprecio a la población que representa la voz poética.

3.4.2. Vida y muerte: los antepasados y los runakuna

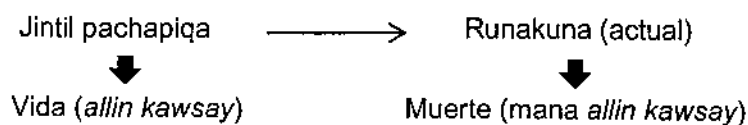
La alusión a los “jintiles” no solo permite situarnos en un tiempo-espacio anterior, sino que la configuración que se hace de los mismos sugiere imaginar una situación histórica registrada en la memoria. Las imágenes de este personaje (“jintil”) en los relatos orales, presentan variados perfiles: desde aquellos que contienen elementos negativos como la envidia, el egoísmo, etc., y aquellos que desarrollaron adecuados modos de convivencia social y reciprocidad andina. La voz poética relaciona al “jintil” con el segundo perfil. Como vemos: “Jintil pachapiqa / qonqeriyipas, pitukuyipas / manan / allpa jichukuychu karqa” (v. 1-4). [“En el mundo de los jintiles / no se / arrodillaban, no imploraban / ni se despojaban la tierra / entre los hombres”, v. 1-6] La característica básica es la negación de arrodillarse y de no implorar por tierra a los *qankuna* (ellos u otros); lo que envuelve a este personaje colectivo con un aura de insubordinación y rebeldía. Según Juan Ansión (1987), los “jintiles” “[...] fueron hombres que habitaron ‘nuestra tierra’ hace mucho tiempo. Podemos suponer que se trata de los antepasados [algunos relatos] se dice explícitamente que se trata de los abuelos.



I	Jintil pachapiqa qonqeriy pas, pitukuypas manan allpa jichukuychu karqa	I	En el mundo de los jntiles no se arrodillaban, no imploraban ni se
5	kanan kinrampa pachapiqa kurapas sermonnimpim	5	despojaban la tierra entre los hombres ahora en este mundo al revés
10	wakchanchikta aysarichiwanchik llikinchiktapas tinkirichiwanchik arapay arapayta	10	hasta el cura en su sermón nuestra pobreza nos hace buen llevar nuestros harapos uno sobre otro nos hace remedar
II	taytachap krusninta yanapay nispa,	II 15	“La Cruz de Nuestro Señor” ayuda a cargar con tu dolor diciéndonos.
15	taytachap punchauninta ama suwakuychu nispa	20	“El día creado por nuestro señor” ¡no robes! por ocioso diciéndonos
20.	llamkachiwanchik mana samarispá		sin descanso nos hace trabajar.
25.	saqra qeqoy jina machu, yuraq ceboylla jina qala uma machu kay machu pachapi. (2000: 70-71)	25.	Como sandalia usada y rota como blanca cebolla calva en este viejo mundo (: 72-73)



Otros señalan simplemente que pertenecieron a 'generaciones pasadas' o los llaman 'los antiguos'" (:84-85). Efectivamente, los "jintiles" son los antepasados o "abuelos" del yo lírico, el que desde una consciencia individual *ñuqa*, va actualizando la memoria y haciéndolo colectivo: *ñoqanchik*, inclusivo a los demás. Esto indica que la situación anterior y actual involucra la cultura Chanka: la vida de los antecesores no estaba infestada de sufrimiento y dolor. El buen vivir los regía, principalmente, porque la reciprocidad y el equilibrio cósmico proporcionaban el bienestar y la protección de los dioses. De modo que la memoria (*yuyay*) es recordar y mantener el orden de los antepasados (su esplendor). En cambio, en los tiempos actuales, el malvivir es ocasionado por la violencia política que encarna el caos y la muerte de los *runakuna* de la zona Chanka. Si lo relacionamos con otro texto, "Yana chirapa", el olvido (*qunqay*) es el miedo latente del yo lírico; puesto que el desorden y la muerte ocasionarían su fin tanto física, espiritual y simbólica. De modo que la falta de reciprocidad y equilibrio no brindarían las condiciones adecuadas para el desarrollo de los *runakuna* (sus rituales, la protección de los apus, su complementariedad, etc). Estarían en peligro frente al caos que sucumbe los parámetros culturales que representa el poema. Así, la contrastación entre los antepasados y los *runakuna* se establecería del siguiente modo:



La voz poética asevera metafóricamente que "el mundo del jintil" es el *allin kawsay*; mientras que el amor a la tierra, la valentía y la rebeldía han desaparecido frente a



la nueva realidad; se ha sumergido por los “nuevos” dominantes que desestabilizaron el mundo. Se puede deducir que ello surgió con la invasión española y con su atropello a los *runakuna* ocasionando el caos. El poema ratifica lo mencionado al afirmar “*kanan / kinrampa pachapiqa*” (v. 5-6) [“ahora / en este mundo al revés”, v. 7-8], el mundo al revés. En consecuencia, la condición sociocultural de los antepasados se aprecia en el *allin kawsay*, en el manejo adecuado de su mundo; en cambio, los *runakuna* actuales atosigados por la muerte presentan un miedo mucho más importante, su olvido y desaparición.

3.4.3. La muerte espiritual: imágenes del Taki Onqoy

El Taki Onqoy fue un movimiento panandino que tuvo su origen en la zona Chanka y cuyo hilo conductor de lucha fue la revaloración de los dioses andinos: retomar las creencias y sus formas en el contexto del adoctrinamiento (cf. Varón, 1990: 346; Cavero, 2001: 294). Este proceso se realizó de la mano con la explotación física, a través del trabajo en diferentes áreas: es decir, se empezaba primero (o en simultáneo) una domesticación de las almas para luego pasar a una explotación material de los *runakuna*, como lo hemos mencionado en el primer capítulo. Juan Chocne, líder del primer alzamiento, nace como reacción a la explotación de sus *runamasí* (semejantes) en Ayacucho. De este problema social, el texto muestra una retórica irónica que busca dismantelar el discurso y los actores de la opresión. En los versos: “*kanan / kinrampa pachapiqa / kurapas / sermonnimpim*” (v. 5-8)⁴⁹ [“ahora / en este mundo al revés / hasta / el cura en su sermón”, v. 7-10], introduce a los “curas”; que son los operadores principales de la religión cristiana y cuya

⁴⁹ Subrayado nuestro



función fue y es adoctrinar las almas de los *runakuna* a través del “sermón”. La introducción del cura en el poema permite desarrollar un discurso que despliega la voz poética, evidenciando la conexión entre el adoctrinamiento y la miseria (conquista y explotación), como vemos: “wakchankikta / aysarichiwanchik / llikinchiktapas / tinkirichiwanchik / arapay arapayta” (v. 8-13) [“nuestra pobreza / nos hace buen llevar / nuestros / harapos uno sobre otro nos hace remendar”, v.11-14]. Si lo vinculamos con los dos versos anteriores, observamos que se cuestiona el discurso evangelizador-cristiano; puesto que “en el discurso del cura” (“sermonnim-pim”), la pobreza y total miseria de los *runakuna* es parte del proyecto colonizador de los españoles que tienen en el discurso del “Dios cristiano”, una poderosa estrategia para hacer “normal” la subordinación y explotación (“nuestra pobreza / nos hace buen llevar”). Esta operación, si bien se ha registrado en la historia durante la colonización, no parece, en el poema, representarnos ese contexto directamente; sino representar la memoria que se actualiza frente a la realidad en pleno siglo XX. Es decir, se poetiza y actualiza porque es parte de la memoria de los pobladores representados en la voz lírica, donde la evangelización caló y tuvo respuesta con consecuencias desastrosas; imponiendo bajo su interés los valores cristianos. Como vemos: “taytachap / krusninta yanapay nispa, / taytachap / punchauninta / ama suwakuychu nispa / llamkachiwanchik / mana samarispá”⁵⁰ (v. 14-20). Una de las tareas de la evangelización, la más importante, era que los *runakuna* se identifiquen con el dolor del dios cristiano, para que interioricen el “sacrificio al prójimo”, y puedan servir al yugo español. El poema enuncia y denuncia la

⁵⁰ “La Cruz de Nuestro Señor” / ayuda a cargar / con tu dolor / diciéndonos. / El día creado por nuestro Señor / ¡No robes! Por ocioso / diciéndonos / sin descanso / nos hace trabajar” (v. 15-23).



complicidad entre la fe cristiana y la explotación al añadir: “sin descanso / nos hace trabajar”, cuya consecuencia es la muerte simbólica paulatina, de todo el credo indígena; y una muerte del alma, espiritual, que aún sigue en proceso.

En este punto, la voz poética realiza en los últimos versos metáforas sobre la explotación: “saqra qeqoy jina / machu, / yuraq ceboylla jina / qala uma machu / kay machu pachapi”⁵¹ (v. 21-26). Para condensar el significado de la opresión utiliza dos elementos que sirven como metáforas de desprecio: por un lado “saqra qeqoy”, que es un tipo de sandalia andina totalmente inservible, inútil; de esta manera eran considerado los *runakuna* ante los españoles. El otro elemento es “yuraq ceboylla”, para el mundo andino; esta cebolla no es considerada como buena para consumir en las comidas que se realiza; tiene una condición secundaria y superficial para la alimentación, por lo que también connota subalternidad.

El poema “Jintil pachapiqa...” contrasta circunstancias espacios-temporales: la vida de los “jintiles” en el tiempo del apogeo y la grandeza de los *runas* chankas frente a la vida actual: el desamparo, la servidumbre y la miseria. En esta segunda temporalidad se denuncia el vínculo del discurso cristiano y la explotación de los *runakuna* durante la historia. Lo que evidencia el discurso poético es que los pobladores que representa el yo lírico, tomen conciencia del proceso histórico: de un *ñuqa* (yo) a un *ñuqanchik* (nosotros), desde la voz poética a la colectividad.

⁵¹ “Como / sandalia usada y rota / como / blanca cebolla calva / en este / viejo mundo” (v. 24-29).



3.5. El sujeto liminal y la rebeldía en el poema “Jarawi”

En otro poema titulado con el mismo nombre del poemario, “Jarawi”, notamos que la violencia y la consecuencia de ello se poetizan y despliegan como metáforas que evidencian el caos y el terror que invadió la zona Chanka. Dida Aguirre desarrolla el fantasma del *runa* en la posibilidad de volverse, a consecuencia de la violencia, en un sujeto liminal: dicho de otro modo, el yo lírico frente a la realidad violenta que describe, se percibe como aquel que no está vivo ni muerto, pero cuyos sentidos acreditan las injusticias culturales de su mundo. Desde la visión andina chanka, se puede mencionar como hipótesis que el sujeto poético en medio del caos, la violencia y la oscuridad, realiza una poética de la muerte (*aya*) bajo su condición liminal: indígena más allá del mundo de los runas; corroído por la angustia de la extinción. Para sustentar ello, veremos el poema que lo hemos segmentado en cuatro partes: I, II, III y IV.

3.5.1. Segmentación del poema “Jarawi”

El título del poema “Jarawi” nos remite a una forma prehispánica. Según González Holguín, esta forma es un “cantar de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y aflicción” (:119). Sin duda la voz despliega la situación de su entorno, de los demás y de sí mismo, por lo que la irreverencia se asoma con la frustración de percibir un mundo caótico y la lejanía y/o despedida del mismo o de la amada. Estas sensaciones se perciben con diferentes contenidos en cuatro segmentos. (Ver poema pág. 127-128)



	Jarawi		Jarawi
I	Aya allpatachu akurani aya upallalla chuyunyaq simiyuq kanallaypaq	I	¿Acaso polvo de los muertos? he masticado para que
5	urpi ñawillaymi kausayta munashkan ¡kay! Wañuy	5	mis labios estén sellados en silencio de muerte?
10	nina qaqa kañay pachapi chaki sonqoypi	10	Mis ojos de paloma urgen vivir aquí en la muerte en el juego de la roca en el incendio del mundo y en mi árido corazón
II	¡Ay! Yana allpatam takini mitu chakiyman yaku makiyman	II 15	¡Ay! Estoy tapiando tierra negra a mis pies de barro a mis manos de agua
15	paralla chayaykamuy intilla kanchiykamuy llapa tulluymi katkatashkan	20	¡Lluvia llega ya! ¡sol alumbra ya! Todos mis huesos están temblando y mi corazón seco se está derramando en el arroyito quebrada de alisos
20	chaki sonqoyñataqmi tallikuykushkan lambras qasa mayuchanman	25	¡Ay! Sangre de mis venas ancestrales jintiles antiguísimo Dios
III	¡Ay! Sirkaypi jintil yawar mitmaqniy wichay apullay qawariwayña kausayqa manan kausayñachu	30	¡Mirame ya! Vivir ahora ya no es vida el hediondo puquial está borbotando en este doliente, ciego y sordo cosmos
30	asnaq pukium qoltutumushkan kay nanaq ñausa	35	
	karu rinri pachapi	IV	tal vez
IV	aya allpañachu kanipas ¡mamallay, taytallay! manañam kay vida kanichu	40	ya soy arcilla de muertos ¡madre mía, padre mío! Ya no soy de esta vida
35	jarawillaymi uyarikushkan kay pacha anan pachamanta		



40 rikchaparikunapaq
(:16-17)

solo mi jarawi
se está escuchando
45 desde esta tierra
y del otro mundo
para
despertar de nuestro letargo.
(2000: 18-19)

El primer segmento tiene por tópico “la muerte (*aya*) y la vida (*kawsay*) en el sujeto poético” (v. 1-10). Apreciamos que la voz se interroga por el silencio frente a la realidad cruda que percibe. Se pregunta si acaso masticó el “polvo de la muerte” (“*Aya allpatachu akurani*”, v.1) para que suceda ello; podemos notar que el silencio es la metáfora de la muerte (*aya*). Posteriormente, apela a los órganos metaforizados del cuerpo (*urpi ñawi*, v. 5., y *chaki sunquypi*, v. 10) para impulsarse y luchar por su vida. Este segmento, en conclusión, señala una situación angustiosa, liminal, que ofrece la vida, la muerte y la naturaleza.

El segundo presenta el tema “el yo lírico y la conjunción con la naturaleza” (v. 11-20), notamos que el yo poético se tapa (“*Yana allpatam takani*”, v. 12) poco a poco con la tierra negra e inicia el proceso de unión con la misma. Luego la lluvia se inserta escurriendo por la tierra y el yo lírico. Por último, el sol se asoma e intensifica su calor sobre la unión (mezcla). El proceso evidencia una metáfora de la conjunción con la naturaleza donde los elementos permiten que el yo lírico transita a otra forma de vida.

En el tercer segmento “llamado a los dioses y a los antepasados frente al *manan kawsay*” (v. 21-32), estimamos que el yo poético recurre e implora a los antepasados (“*jintiles*”, v. 21) y a los dioses antiguos (“*apullay*”, v. 24), para increparles la situación de los *runamasí* (sus semejantes). Les cuestiona por qué el mundo andino *chanka*



actual está caótico, violento y miserable; los *runakuna* se encuentran desprotegidos e incluso parte de la naturaleza, como el puquial, se encuentra podrido. Este segmento, subraya la conexión de los hechos actuales de violencia con el pasado (antepasados y dioses), y su irresolución; lo que evidencia una vez más la desolación.

El último segmento presenta por tópico “el sujeto poético reconoce su condición de liminal” (v. 33-40), el locutor explora y es consciente de su condición: no está en esta vida (“kay vida kanichu”, v. 36), sino en otro mundo distinto; sin embargo, su “jarawi”, canto, se está escuchando desde esta tierra hasta el otro mundo con el propósito de despertar a los demás de su letargo. Este segmento visibiliza la nueva condición liminal del yo poético, y la facultad que tiene el canto para despertar a las almas, de hacer que recuperen su vida.

3.5.2. El sujeto liminal y la naturaleza

Denominó sujeto liminal a aquella entidad que esta en el límite de las condiciones humanas y culturales; ocasionado muchas veces por la violencia y que situa al *runa* entre la muerte y la extinción total de su cultura. En el poema de “Jarawi” el yo poético se cuestiona sobre el silencio que rodea la situación de violencia; tanto en él como en otros, inclusive a los mismos dioses. Al iniciar el poema se menciona lo siguiente: “Aya allpatachu akurani / aya / upallalla chuyunyaq / simiyuq kanallaypaq”⁵² (v. 1-4), afirma que la tierra o “polvo de los muertos” ha sido “masticado” por el yo poético, y como consecuencia, sus labios se han perturbado;

⁵² Acaso / polvo de los muertos / he masticado / para / que / mis labios estén sellados / en / silencio muerte (v. 1-8, subrayado nuestro).



es decir, la violencia penetra en la tierra y genera un aire de desolación que ocasiona pavor. Gonzalo Espino (2010: 108) ha llamado *manchay manchay*, miedo, terror al espacio de la noche en el *kay pacha*. Lo que implica que el silencio se instanle y propague no solo en la noche sino en todo el día. La realidad es tan cruda que no hay palabras o que todo intento de comunicación se desvanece.

De esta manera el locutor es configurado como un sujeto que no es escuchado, no es percibido por los demás, es casi invisible. En esta condición empieza por representar la violencia y la masacre, cuya primera consecuencia es la incomunicación. No obstante, este estado varía al persistir en situarse en la muerte: “urpi ñawillaymi / kausayta munashkan / ¡kay! / Wañuy / nina qaqa kañay pachapi / chaki sonqoypi”⁵³ (v. 5-10) [“Mis ojos de paloma / urgen vivir / aquí en la muerte / en el fuego de roca / en el incendio del mundo / y en mi árido corazón”, v.9-14]; la urgencia de vivir en la muerte connota la actitud de formar parte de ese mundo. Sin embargo, su aura andina *chanka* quiere vivir aún en estas tierras, donde impera el *aya* (la muerte-cadáver), *nina qaqa* (fuego de roca) y *kañay pachapi* (en el incendio del mundo); los semas: muerte, fuego e incendio alude a la atmósfera violenta y caos del referente. La decisión del yo poético de permanecer en estos lugares está conectada con su condición de un “runa silenciado”, que metafóricamente es un “cadáver” *chanka*, despojado del mundo de los humanos hasta el punto de recurrir a otra instancia del *kay pacha*: la naturaleza, entidad llena de vida. Vemos: “¡Ay! / Yana allpatam takani / mitu chakiyman / yaku makiyman” (v. 11-14) [“¡Ay! / estoy tapiando tierra / a mis pies de barro / a mis manos de agua”, v.15-18]. La función

⁵³ subrayado nuestro



que se deduce de la expresión “pies de barro” y “manos de agua”, en el marco de la acción de tapiar (*takani*), indica que el cuerpo del yo poético se mezcle, se inserte a la tierra como una planta, pues necesita de lluvia y sol (v. 15-16) para convertirse en ello; alterando el equilibrio regular del mundo. De ese modo el yo lírico se interna en el flujo terrenal de la naturaleza. Como vemos: “llapa tulluymi / katkatashkan” (v. 16-7) [“Todos mis huesos están temblando”, v.21-22], “huesos temblando” es la metáfora del proceso de cambio: de la médula ósea volviéndose sustancia de la tierra; lo que demuestra que la voz poética no quiere situarse solo en la condición de no vivo; sino su nueva identidad pasaría a ser parte de la naturaleza, testigo de todas las atrocidades que suceden en el *kay pacha*. La conjunción del yo lírico con la naturaleza tendría como función una cercanía mayor hacia los dioses andinos, pero acaso la naturaleza no sería afectada por la naturaleza.

3.5.3. Asnaq pukium: la rebeldía del yo poético runa

El yo lírico desarrolló un proceso de conversión: desde un sujeto liminal propenso a constituirse como muerto-cadáver a una entidad que llega a ser parte de la naturaleza; transformación que le permitió una mayor cercanía a los dioses. No obstante, su nueva identidad le va a conceder la facultad que no tenía: de testimoniar y comunicar la destrucción. La comunicación se va a establecer por dos interlocutores: por un lado los “jintiles” y, por otro, los dioses andinos. No obstante, esta comunicación presenta una fuerte carga de intolerancia y rebeldía. Como lo apreciamos: “¡Ay! / Sirkaypi jintil / yawar mitmaqniy / wichay apullay / qawariwayña / kausayqa / manan kausayñachu / asnaq / pukium qoltutumushkan / kay / nanaq ñausa / karu rinri pachapi” (v. 21-32) [“¡Ay! Sangre de mis venas / ancestrales jintiles



/ antiquísimo Dios / ¡Mírame ya! / vivir ahora ya no es vida / el hediondo puquial / está borbotando / en esta doliente, / ciego y sordo cosmos”, v. 28-38]. El significado de la interjección “¡Ay!” evidencia un clamor, una súplica cuyo fin es llamar la atención de los siguientes interlocutores: “jiltit” y “apullay”; que son llamados para verificar el estado actual de su mundo. Recurrir al “jiltit” tiene que ver con un aspecto importante; este personaje es considerado un antepasado vinculado a los pobladores presentes; sobre todo de la zona que convulsiona: el área chanka. En esta área, los *jintiles* cobran importancia puesto que resguardan y protegen a los *runakuna*, al igual que los dioses son considerados sagrados. No obstante, el llamado de parte de la voz lírica es para formular una interpelación; un llamado de atención; ya que no existe ninguna protección. Al contrario, la muerte y la desolación irrumpen y gobiernan; por ello se enuncia: “qawariwayña / kausayqa / manam kausayñachu” (v. 25-26) [“¡Mirame ya! / vivir ahora ya no es vida”, v.32-33]: “vivir” ahora no solo connota un rechazo, sino que la condición de vida corre peligro. Los *runakuna* desaparecen del *kay pacha* (mueren). No en dirección a las entrañas de la *pachamama* o de los *apus* como *Qarwaraso*, sino, en gran medida, salen del *kay pacha* para situarse como cadáveres. Según Nelson Manrique “La masacre no produce muertos sino cadáveres. La condición de muerto suprime la definición de los estatutos de una persona con identidad [...] Aquel que ha desaparecido del mundo de los vivos define a través del ritual [de despedida] su nueva identidad [...] con la que su recuerdo será inscrito en la memoria de los vivos” (2003: 280). El contexto de violencia expone a los indígenas a la masacre cuyos cuerpos anónimos y condenados deambularán sin identidad, como resultado de la violencia interna.



La voz poética, bajo la condición de ser parte de la tierra, asevera que la naturaleza (el agua y la tierra) se pudren en el ambiente donde impera la muerte (v. 28-33). La expresión de *asnaq pukium* [hediondo puquial] es la connotación que adquiere *pachapi* (la tierra), puesto que la violencia se ha enraizado en las entrañas de la *pachamama*. La tierra está enferma y produce hediondos puquiales; así, la muerte también llega a la naturaleza y eso permite cuestionar su existencia: “aya allpañachu kanipas / ¡mamallay, taytallay! / manañam / kay vida kanichu” (v. 33-36) [Tal vez / ya soy arcilla de muertos / ¡madre mía, padre mío! Ya no soy de esta vida”, v. 39-42], la metáfora “arcilla de muertos”, connota por un lado el punto límite del yo poético y, por otro, la enfermedad de la tierra al cual ahora pertenece. En consecuencia, la vida en la zona Chanka es sinónimo de muerte y su condenación frente a los asesinatos que generan cadáveres y pudren la naturaleza.

Ante la impotencia de los mismos *runakuna* y de los dioses, el yo lírico no se encuentra en el *kay pacha*. Sin embargo, su huella se halla en el *jarawi* (v. 37), canto, cuya función es propalar el aura de la intolerancia y la rebeldía para cambiar esta situación. Ya que el locutor menciona: “jarawillaymi uyarikushkan / kay pacha / anan pachamanta / rikchaparikunapaq” (v. 37-40) [“Solo mi *jarawi* / se está escuchando / desde esta tierra y del otro mundo”, v. 43-46], con el objetivo principal de despertar (*rikchay*) del letargo a los pobladores para retener y luchar por el buen vivir. De este modo el silencio, la muerte y el tránsito del yo poético hacia a la naturaleza representa diacrónicamente la continuidad del fantasma de la extinción en la zona Chanka. Vale decir, las situaciones límites ante la extinción de los actores



culturales; por lo que, el poema constituye la convivencia entre la muerte y el resurgimiento del yo poético.

3.6. La rebeldía chanka en el poema “Qapariykuy”

En el poemario de *Qapariykuy* (2012) también se aprecia la violencia y la convulsión social, en particular el poema que lleva el mismo título, guarda relación temática con el poema “Jarawi”. Mientras que el segundo ahonda en el punto liminal del yo poético, el primero muestra la rebeldía como la única vía para voltear el mundo. En “Jarawi” la situación del yo poético llega a desbordar la condición humana, e incluso el contorno (la naturaleza) se enferma; punto crítico en la cual los dioses se han olvidado de los *runakuna*. En cambio, “Qapariykuy” parece decirnos “basta ya” de la actitud pasiva, de colmar la espera: la *warmi* asume aquí una posición rebelde, pues desafía e increpa a los *apukuna* de su desdicha. Es decir, reprende a sus dioses tomando como argumento la miseria en su espacio. No para desacralizar a las divinidades sino para empoderarse y construir su utopía; una reivindicación para sus semejantes. El poema lo hemos dividido en cuatro segmentos: I, II, III y IV.

3.6.1. Segmentación textual de “Qapariykuy”

El poema (ver pág. 135-136) en el primer segmento presenta por tema “la espera del yo lírico ante el *Tayta Wamani*” (v. 1-12), presenciamos a la voz poética transitando de la espera pasiva a una activa; que consiste en la manifestación de la “pena” (*llakiy*) y el cansancio de esperar (*suyay*) ante el olvido de la entidad divina *Wamani*. Así mismo, en este segmento evidenciamos el espacio que también se convierte en morada fría, inhabitable: “qala chiri cemento wasipi” (v. 6) [“frío guarida de cemento”].



I	Qaparikuy Tayta wamani upallallam suyarqani mana ima suyayta	I	Grito Wamani tayta silenciosa esperaba espera inútil hoy ahora en este desnuda, fría guardada de cemento solita con todo mi corazón mi pena he gritado en el silencio de la noche
5	kananmi kay qala chiri cemento wasipi ukun machaynimpi sapachallay llapa sonquywan llakillayta qaparikurqani chuyunyaq tutapi	5 10	
II	tayta wamani chay yana allpaykitachu Akullasaq chay yuraq lastaykitachu llaqwallasaq ichachu pagapakusqayki sonqoykiman puni manaña tuta punchaw ancu kichka jina kuyayniypi Tiparayanampaq	II 15 20 25 30	padre wamani ¿de ése tu negra tierra acaso voy a comer? ¿ése tu blanca nevada lamer? quizás voy a afrontar a tu mismo corazón como espina en mi querer note y día para que ya no esté prendido
III	qella lucero ratamun wañu killa waytamun yana chirapas jatarikamun puquio qaqamanta	III 30 35	en mis manos arde el lucero de la mañana, y florece la luna muerta
IV	tayta wamani pinchityamuy ñanchayta kanan ikuis punilla clavelina kantuta chirapa wayta jina	IV 40	el arco iris negro se eleva del ojo del manantial, tayta wamani centella mi camino



qallallanaypa
(: 20, 22)

45

ahora
hoy mismo
como
la clavelina camtuta
flor arco iris
para reverdecer

50

(:21, 23 Traducción de la autora)

El segundo segmento connota el tópicos de “la increpación al *Tayta Wamani*” (v. 13-26). Percibimos en forma clara la confrontación al *Tayta*, a través de dos elementos vitales que son proporcionados: la tierra y el agua, que representa la vida. Asimismo, el yo poético pretende, con enérgica voz, anular o suspender el vínculo recíproco que los une. Este segmento, como apreciamos, enfatiza el carácter confrontacional del yo poético; que ante la espera inútil se rebela a sus dioses.

El tercer segmento se pone de relieve el tópicos de “el resurgimiento del yo lírico y la naturaleza” (v.27-32). Notamos metáforas que aluden a cambios, ya sea a la naturaleza o del propio sujeto poético: esta transformación siempre transita de un estado pasivo (muerto, negro) a un estado activo (vivo, fuerza, lucha); de modo que emerge y fluye elementos antes inmóviles e infértiles para su empoderamiento.

El último segmento enfatiza “la petición para irradiar la vida y luchar” (v. 33-42). Con un tono conciliador, el yo poético pide al *Apu Wamani* brindarle el brillo y la energía para continuar emergiendo en el *kay pacha*, posiblemente frío y triste, a fin de revertir tal situación.



3. 6. 2. La condiciones límites y la rebeldía chanka

El poema presenta un programa, cuyos niveles se encaminan hacia un proceso de cambio y reconfiguración del yo poético: la situación crítica que se mostró en "Jarawi" ahora desborda la pasividad del yo poético: "Tayta wamani / upallallam suyaraqani / mana ima suyayta" (v. 1-3) ["Wamani tayta / silenciosa esperaba / espera inútil", v. 1-3]. La espera implicó que el cambio, la restauración del equilibrio de la zona, viniera de los dioses, principalmente, del "Tayta Wamani". Vale decir, la espera silenciosa ("upallallam suyaraqani") connota no solo la incomunicación, sino revela dos aspectos de su memoria: primero, que la espera suponía una esperanza al cambio de las condiciones del yo lírico; y, segundo, la soledad envuelve esa expectativa. Por lo que la voz lírica se sentía en el límite de ser amparada o no. Esta liminalidad implicó que su vida sea insegura e incierta.

No obstante, la espera se fue convirtiendo en inútil al no llegar respuesta: "mana ima suyayta" (v. 3) ["espera inútil"], lo que supone que la esperanza hacia los dioses terminó. Así, el yo lírico pone en evidencia su disconformidad y la situación emocional que padece ante el caos histórico que avasalla la zona Chanka: "kananmi / kay / qala cementu wasipi / ukun machaynimpi / sapachallay / llapa sonquywan / llakillayta / qaparikurqani / chuyunyaq tutapi" (v. 4-12) ["hoy / ahora / en / esta desnuda, fría / guarida de cemento / solita / con / todo mi corazón / mi pena he gritado / en el / silencio de la noche", v. 4-14]. El deíctico "kanaan-mi" aterriza el poema en el espacio de aquí y ahora, cuyo sufijo -mi⁵⁴ reafirma la posición del yo lírico como testigo y personaje que sufre el caos (como lo hemos visto en "Jarawi").

⁵⁴ (cf. Adelaar, 1997: 3-13)



De esa manera el concepto de casa vinculado al *ayllu*, en este contexto, va a connotar “fría guarida de cemento”; lo que supone distanciamiento e indiferencia con respecto a ese espacio. Vale decir, que el yo lírico se está enajenando por las circunstancias. Y al ser consciente de ello, su “grito” (“qaparikurqani”) simboliza poner límite a la injusticia y la muerte, representado en “chuyunyaq tutapi” (“silencio de la noche”). Aquí se va instalando una voz rebelde que emerge del contexto violento y enajenante.

Así, la protesta toma forma en el cuestionamiento e interpelación de los dioses; representado en la figura del Tayta Wamani. Vemos: “Tayta wamani / chay / yana allpa-**yki**-tachu / akullasaq / chay / yuraq lasta-**yki**-tachu / llaqwallasaq”⁵⁵ (v. 13-19), donde los sufijos marcados refieren a la persona gramatical que está en movimiento y dirección de “*ñuqa-qan*” (yo a ti), del yo lírico al Tayta Wamani. Lo que supone que los interlocutores se encuentran en una posición horizontal. Dicho de otro modo, se altera el orden jerárquico entre los dioses y los *runakuna*, cuya función simbólica es mostrar el padecimiento y enfrentar a su vez a los dioses sobre dichas aflicciones. Así, no solo se le increpa sino que se le discute su función misma. Es decir, al mencionar que no necesitan de “yana allpa” y “yuraq lasta” (“negra tierra” y “blanca nevada”), elementos vitales para la vida, evidencian que la muerte, el caos y la violencia que socaban el espacio chanka, deberían ser más importantes para los dioses que sus propios recursos. De esta manera no solo critica sino se empodera sobre su propia condición. Frente a ello, será un agente de cambio.

⁵⁵ “padre / wamani / ¿de esa / tu negra tierra / acaso voy a comer? / ¿esa / tu blanca nevada lamer? (v. 15-21)



Al develar la miseria del espacio y cuestionar las incongruencias de los dioses, el yo lírico se agencializa, toma posición sobre el presente de manera alegórica: “Makiypim / qella lucero ratamun” (v. 27-28) [en mis manos / arde / el lucero de la mañana]. La luz que denota el lexema “lucero” presenta una función simbólica de transformación⁵⁶ que se intensifica con “ratamun” (“arder”). Este elemento desbordante está en la mano del yo lírico, transformando su actitud pasiva hacia una activa, vinculante también a los fenómenos naturales: “wañu killa waytamun / yana chirapas / jatarikamun / puquio qaqamanta” (v. 27-32) [“y florece / la luna muerta / el / arco iris negro / se eleva / del / ojo del manantial”, v. 35-41]. La connotación de la expresión “wañu killa” [luna muerta], en el poema, es metáfora de la violencia y muerte que afecta también a los astros; pero que en esta instancia revierte su condición, pues “jatarikamun” [florece] como una planta, al igual que el arcoíris que eleva desde el manantial. Entonces, la naturaleza también renace; se transforma por efecto del yo lírico. Esta alegoría del renacimiento cósmico, configura al yo lírico no solo como runa-warmi, sino como un don divino que no presenta ya el resentimiento y la cólera; sino la transformación. Consciente de ello, restablece la comunicación y la unión simbólica con el Tayta wamani. Vemos: “tayta wamani / pinchityamuy / ñanchayta kanan / ikuis punilla / clavelina / kantuta / chirapa / wayta jina / qallallanaypaq” (v. 33-42) [“Tayta / Wamani / centella mi camino / ahora, / hoy mismo / como / la clavelina cantuta / flor arco iris / para reverdecer”, v. 42-50]. Notamos que la solicitud del yo lírico hacia el Tayta Wamani es la de recibir apoyo (“wamani / centella mi camino”); la de ser guiado por esta nueva travesía que implica el

⁵⁶ Allison Krogel estudia las diferentes funciones del *illa*. Entre ellas la de ser un elemento transformativo (cf. *Discurso de los zorros en la poética de UGo Carrillo*, 2013: 19-51)



cambio. También es la unión simbólica del mundo andino quechua chanka que renace ante la adversidad, como el clavel, la cantuta y el arcoíris; la naturaleza que acompaña al yo lírico en la transformación de su mundo.

A diferencia de "Jarawi", el yo lírico en "Qaparikuy" no se lamenta tanto de su situación crítica, sino que reclama y se rebela con mayor determinación: y no es un canto ("Jarawi"), sino un grito (qapatikuy) impuesto por una situación liminal, la muerte y la violencia. De esta manera, es visible que el despojo del buen vivir vida (reciprocidad y tranquilidad) obliga al yo lírico a situarse en liminalidad; a fin de buscar revertir su condición paupérrima y triste.

En conclusión, los poemas de Dida Aguirre tienen por referente la violencia política de los 80, pero en su diálogo con la memoria despliega una retórica del despojo, la liminalidad y la muerte simbólica de los sujetos poéticos que se conectan con procesos históricos de la zona Chanka. Los despojos que sufren se muestran en la poesía a través de la falta de tierra, libertad y buen vivir; situación que impone la liminalidad de los actores líricos. Vale decir, se recrea una metáfora de la agonía entre la vida y la muerte. Transito que pasa la voz lírica, por un lado, para denunciar el caos y la violencia que revive el fantasma de la desaparición; por otro, para aflorar la resistencia y rebeldía chanka ante su situación de marginalidad y miseria. De esta manera, los poemas de Dida Aguirre revelan una poética chanka que dialoga con la memoria; ya sea bajo la figura del sujeto liminal que contempla la muerte o del rebelde que pretende e impulsa transformar su mundo como un acto de resistencia a no morir.



CAPÍTULO IV

EL SUJETO TRANSANDINO CHANKA Y EL RITUAL DE LA HUMANIZACIÓN EN CARLOS HUAMÁN

En el anterior capítulo hemos visualizado en la poesía de Aguirre la simbología de la muerte, la violencia y los despojos como trasfondo cultural del espacio chanka. En este capítulo estudiaremos la poética de Carlos Huamán, considerando la visión histórica y mítica de la misma. En una primera instancia presentaremos al autor en el campo andino intelectual y su vínculo con la zona Chanka. Posteriormente, apreciaremos su producción musical a través de sus composiciones que guardan relaciones temáticas con los poemas que analizaremos en *Llipaykunapa qillqanampi*. En el poemario observaremos los recursos retóricos que evidencian la configuración de la violencia y la muerte; principalmente a través de símbolos y metáforas. Además de apreciar la relación con otros referentes (no solo ayacucho-chanka sino otros espacios europeos) en el que el sujeto poético traslada su memoria y lo actualiza. Es decir, notaremos cómo el espacio chanka fluctúa entre las referencialidades globales e imágenes locales. Sobre este punto, se pondrá de relieve la categoría del sujeto transandino propuesta por Julio Noriega (2012); definido como aquella voz poética que se sitúa simultáneamente en diferentes



referencialidades: local, nacional e internacional. Por lo que sus poemas son textos transandinos; que sobre la base de la memoria histórica, se construye la poética chanka: la muerte, la violencia y el despojo; también en otros espacios y con otros elementos textuales.

4.1. Figuración poética de Carlos Huamán

Carlos Huamán es un poeta que nació en el espacio chanka, Huamanga, el 28 de noviembre de 1962⁵⁷. Su formación académica se inicia en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Se inicia como poeta quechua a mediados de los 80, componiendo huaynos como "Pedernal", "Elegía", "Maíz", "Qué importa", "Cómo decir", etc.; los cuales han tenido varios intérpretes, entre ellos están Manuelcha Prado, Martina Portocarrero, Sila Illánez, Kiko Revata, Trudy Palominos y otros que ven en sus creaciones el alma del *runa*. En sus composiciones se representa diferentes tópicos que históricamente conformaron la imagen cultural de la zona ayacuchana: la muerte, la violencia, la migración, los distintos despojos que sufrió, el amor y la ternura.

En 1991 presentó sus dos poemarios al concurso "Renacer en Huamanga": *Cantar del viento* y *Taki unkuy*, los que obtuvieron el primer puesto⁵⁸. Ambos poemarios determinaron su vocación poética. El 3 de enero de 1993 viaja a la ciudad de México con el objetivo de estudiar y buscar nuevos espacios para el quehacer literario. Así, la capital azteca se fue convirtiendo en espacio de aprendizaje y diálogo que

⁵⁷ Esta confabulación del autor se recrea a partir de los datos de la fundación Capulí. XVI Peregrinación a Santiago de Chuco. Recuperado el 20 de abril de 2017. Link: <https://groups.google.com/forum/#!topic/suteptrujillo/MnAwwJsIsOg>

⁵⁸ Los originales de ambos libros aun no han sido posibles acceder.



repercute en sus poemas; además de obtener los grados de magíster y doctorado en estudios latinoamericanos. Sin embargo, la violencia política ya lo había marcado. Por ello el yo lírico en su nuevo poemario *Llipaykunapa qillqanampi* (2009) trastoca la consciencia y el sentido histórico del espacio y los actores del mismo. El libro es dedicado “A mamá Victoria y papá Grimaldo [...]”, con lo cual también rememora y recrea los cantos quechuas de la zona.

Así, el contexto de violencia no le fue ajeno. Al contrario, las bombas y los atentados invadieron de terror los parejes y la población consternada escapaba a lugares lejanos. No obstante, en medio de ese holocausto de los 80, Carlos Huamán componía canciones que traslucían esa memoria histórica de la zona. Indagaba a través de sus canciones: ¿por qué Ayacucho? ¿Cuál fue el origen? Sus composiciones “Maíz” y “Elegía” revelan las diferentes fracturas entre el mundo andino ayacuchano y las desigualdades del mundo occidental. “Maíz”, sobre todo, representa al *runa* marginado y excluido de la Nación, donde la rebeldía se erige en pro de una igualdad, el respeto al *kawsay* (vida) y al *yuyay* (memoria).

En el campo de la investigación, Carlos Huamán se ha centrado en el estudio de la tradición oral, fundamentalmente, del huayno en la zona. Su libro *Atuqkunapa pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua andina a través del huayno* (2006), nos permite conocer y conectar el huayno con la memoria personal, colectiva e histórica. De este modo el huayno es una forma discursiva que representa los avatares de la zona Chanka. En esta línea, el poeta e investigador también se introduce en el estudio simbólico y mítico de la obra de José María Arguedas. Su libro *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria*



y símbolo en la obra de José María Arguedas (2004), se introduce a revelar los sentidos ocultos del autor de *Todas las sangres*. Una suerte de *chaka* (puente) para sumergirnos en las dimensiones simbólicas del mundo andino: la flora y la fauna quechua; así como el componente mítico de los *runakuna*. De este modo, Carlos Huamán no solo es un creador de la palabra a través de la poesía, sino también un investigador que escarba y teje el saber quechua en sus estudios. Cualidades que le permiten tener una mirada no solo creadora, sino crítica.

4.2. Los cantos y la memoria chanka

Los cantos, o como llamamos en quechua, los *takikuna*, son construcciones discursivas que corresponden –en el caso del poeta– a una sensibilidad personal que representa la colectividad. Es decir, las “canciones también suscitan tanto en el (los) productor(es), como en los receptores, cierto reconocimiento y visión del mundo” (Chillcce, 2012). Más aún, las canciones como un medio que mejor configura la memoria chanka.

Las canciones muestran las subjetividades que se elaboran históricamente y se activan en la música. Así, una de las primeras composiciones de Carlos Huamán es “Elegía”; aunque el título alude a una forma poética occidental, esta expresa la sensibilidad del huayno ayacuchano; ya que su estructuración estrófica y figurativa se vincula con la memoria del espacio que representa el compositor. “Elegía” es el canto al espacio ayacuchano que se convierte en un lugar que encierra diversas semióticas. Vale decir, no solo es un lugar específico y determinado por cuestiones geográficas, sino que encierra un trasfondo cultural e histórico. En la primera estrofa vemos:



- Despertar
Nuestras guitarras contra el silencio
recorrer
tumbas sin nombres, grietas y puertas;
- 5 hallar el trigo sangrante wawallanchikta,
buscar la herida de amor llena de besos.
Ayacucho querido,
tejedor de ternuras,
tus hijos renacerán en las flores⁵⁹ (2004: 61. Subrayado nuestro)

El fragmento presenta paralelismos semánticos que revelan la estructura estrófica. Los verbos delinear los paralelismos de acuerdo a una intensidad no solo de la acción sino del afecto profundo. El primer paralelismo lo vemos en despertar/recorrer; ya que los dos contienen, en primera instancia, el sema de “abrir los ojos” y de “caminar” o “andar” respectivamente. Indica pasar de una posición y acción estática (despertar), a una de movimiento, (recorrer); esto en contraposición a los semas de sangre y muerte. En los dos primeros versos se aprecia la metáfora “nuestras guitarras” (el canto de la memoria) direccionada contra el “silencio” que implica la muerte, la incapacidad de decir y callar para siempre el dolor y los despojos. Ante eso, el poema nos dice: debemos “abrir” los ojos, “despertar”. En esta línea, “recorrer” es un continuo semántico que insta a observar el espacio del locutor: la zona ayacuchana envuelta en la muerte, puesto que las “tumbas”, las “grietas y puertas” simbolizan la desaparición del *runa*. De este modo subyace no solo la complementariedad que involucra el paralelismo semánticos en la construcción del sentido, sino la estructura dual del pensamiento quechua: uno, “despertar” frente al silencio; dos, “recorrer” el espacio chanka y la muerte en ella.

⁵⁹ Las canciones de Carlos Huamán citadas en esta tesis son extraídas del libro *Biblioteca ayacuchana* (2004), selección hecha por Gustavo R.Q.



En esta misma lógica, el paralelismo hallar/buscar configura ahora los anhelos de la voz lírica; “hallar el trigo sangrante wawallanchikta” (v. 4), alude a búsqueda y reparación por recordar a los hijos de Ayacucho. Vale decir, a pesar de la profunda tristeza que embarga la tragedia de la violencia, recobra la fuerza y la voluntad para salir de ello: “buscar la herida de amor llena de besos” (v. 6); aunque establece una paradoja, revela la idea del “amor” en medio del caos, mostrando la esperanza en ella. La violencia y la muerte que teje el canto, sin duda, se sitúa en un espacio. Veamos: “Ayacucho querido / tejedor de ternuras” (v. 7-8), el espacio ayacuchano entonces es el lugar que representa el dolor y la resiliencia del locutor. También es el lugar añorado, la pequeña patria, y por extensión, la *pakarina*: lugar de acogimiento y protección.

10 Eres el árbol que en viento se ha convertido.
Eres el padre y la madre de los humildes.
Donde tú estás, estoy,
desgarrando por mil fieras,
protesta o labrador de guitarra

Sin duda, el espacio simboliza la identidad que trasciende la vida; vale decir, no solo es querido en términos de sentimiento por el *runa*, sino que es un espacio que teje y construye también su muerte símbolo de rebeldía y canto. Dicho de otro modo, no solo es un componente pasivo sino activo que connota su condición histórica: pobre y rebelde en medio de la violencia.

Así, la canción también dialoga con la memoria, pues representa la muerte y los despojos del mundo andino quechua situado en el espacio chanka. Ello se va a acentuar con mayor claridad, en su composición emblemática de 1989, “Maíz”. Vemos que aquí la gramínea es configurada como *Runa*, con mayúscula; pues porta



la memoria y la sensibilidad quechua del espacio en contraposición al olvido, a la violencia y al “tirano” que lo subordina. Veamos un fragmento de la canción:

Maíz hermano, granito eterno
Jinete de rayos negros
Abrigo de niños tristes
Si al silencio te condenan
5 Ruges en las cataratas y en el fuego
Si pereces en las grutas,
Alza tus brazos poblados
Y así vuelves (:62)

Notamos que el poema inicia con el dístico semántico en el primer verso: “Maíz hermano” y “granito eterno”. El primero establece una relación de filiación parental; mientras que el segundo lo intensifica y lo trasciende. El maíz no solo es el hermano en la vida, sino también en las otras vidas (la muerte); por ello, su eternidad. Así, el maíz es el elemento que acompaña al *runa*, al cual también se le condena y despoja de su alegría. En la siguiente estrofa se puede notar los paralelismos estructurales que revelan el pensamiento quechua y el subtexto del canto. Veamos:

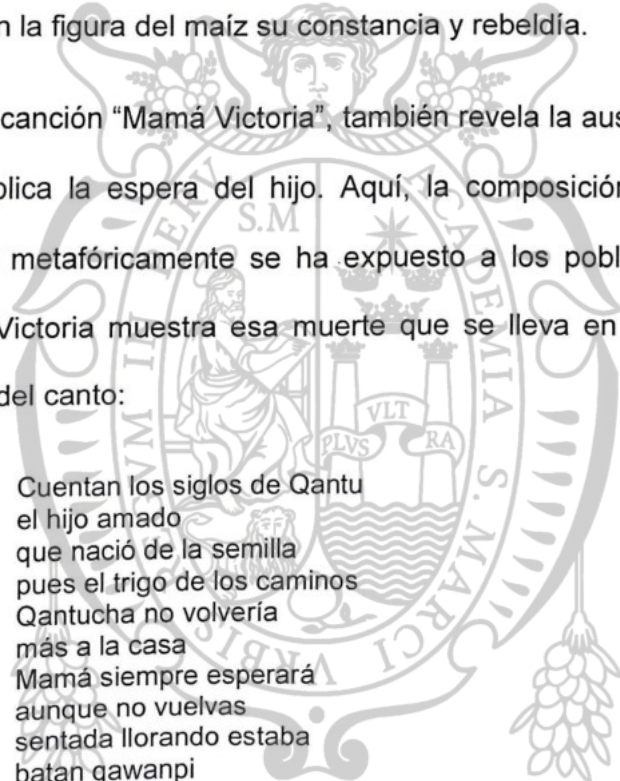
Aunque el tirano te muerda
10 Siempre serás Maíz, Maíz
Aunque te arranquen los ojos
Siempre serás Maíz, Maíz
Himnos de bravas calandrias
Wakchapa kallpan
15 Wañuypi kawsachiqniy
Pancito de la ternura
Humilde oro de mil corazones

Vemos que el noveno y onceavo verso establecen una relación semántica puesto que refiere al accionar de “tirano”. Al mencionar “Aunque el tirano te muerda”, subyace la idea de extraer el líquido vital del *runa*; es decir, de extirpar el ser quechua chanka del *runa*. Esto se corrobora en el tercer verso: “Aunque te arranquen los ojos”, pues se especifica el órgano visual, y por extrapolación, todos



los órganos que son necesarios para silenciar y matar simbólicamente a los *runakuna*. De este modo la figura del “tirano” en la construcción dual del paralelismo es la de un *pistaco*: extrae el líquido vital (los órganos) de los *runakuna* (maíz). Por el contrario, el maíz es la fuerza y la vida de los *wakchakuna* (“wakchapa kallpan”⁶⁰, v. 14). Así, este elemento simbólico no solo connota al *Runa*, sino a la condición histórica de los pobladores de la zona Chanka. Los despojos y los atentados contra ellos muestran en la figura del maíz su constancia y rebeldía.

En esta línea, la canción “Mamá Victoria”, también revela la ausencia, el vacío y la soledad que implica la espera del hijo. Aquí, la composición ya nos revela el despojo. Al cual metafóricamente se ha expuesto a los pobladores de la zona Chanka. Mamá Victoria muestra esa muerte que se lleva en silencio, vemos la segunda estrofa del canto:

- 
- 10 Cuentan los siglos de Qantu
el hijo amado
que nació de la semilla
pues el trigo de los caminos
Qantucha no volvería
más a la casa
15 Mamá siempre esperará
aunque no vuelvas
sentada llorando estaba
batan qawanpi
Mamá siempre esperará
20 aunque no vuelvas (bis) (: 68)

Apreciamos que Qantu es la metáfora del hijo de Mamá Victoria; es la “semilla que brota de las entrañas”, y que el destino lo va a encaminar hacia la vida. No obstante, su regreso se ve imposibilitado: el silencio, la espera y el llanto de Mamá Victoria

⁶⁰ La fuerza del wakcha (traducción nuestra)



son señales de que la muerte rodea el espacio. Más adelante, la voz colectiva refiere al causante: “Dicen que manos sangrantes / se lo llevaron” (v. 21), la sangre aquí es señal de violencia; por ende, el asesinato de la semilla, del futuro que implica la raíz de la familia. Ante la muerte, Mamá Victoria se aferra a la cultura; al aura que contiene no solo la raíz sino las entrañas de la tierra. Por ello, la esperanza ante el despojo, la violencia y la muerte también llena de espiritualidad y fuerza al *ayllu* y, con ello, a la zona Chanka.

De esta manera Carlos Huamán, a través de sus composiciones, revela formas poéticas quechuas. En este caso, el huayno ayacuchano, puesto que presentan estructuras como el paralelismo y dístico semántico que evidencian una visión dual de la memoria andina que dialoga con la memoria chanka: la muerte, los despojos, la resistencia y rebeldía por seguir subsistiendo. Estos tópicos serán recurrentes en su propuesta poética; vinculándolo siempre con el espacio ayacuchano que constituye al yo lírico como un sujeto cultural y en permanente diálogo con la memoria de la zona.

4.3. Tópicos y estrategias en el poemario *Llipyaykunapa qillqanampi*

El poemario *Llipyaykunapa qillqanampi* (2009) es un libro orgánico en el sentido que está estructurados por tópicos. Los poemas están reunidos en cinco partes delimitados por el autor: “Parapa kañapasqa” (“Incendiado por la lluvia”)⁶¹, “Utunrunkupa ñawin” (“Los ojos del jaguar”), “Nina” (“Candela”), “Wayrapa ñanninkuna” (“Caminos del viento”) y “Tutapi tinya” (“Un tambor en la noche”). De

⁶¹ Las versiones en español corresponden al autor, Carlos Huamán, salvo indicaciones contrarias. En adelante cito la edición 2009, en la que el poeta traduce sus poemas al castellano.



estos, las cuatro primeras partes se encuentran en versos; en cambio, en el último el poeta prefiere la prosa poética. Para este trabajo estudiaremos los primeros cuatro, que condensan la propuesta lírica de Carlos Huamán, y que se pueden separar en dos bloques, por el espacio o referente de los poemas: En el primero, se aprecia una poética situada en el espacio del conflicto, la zona ayacuchana; mientras que en el segundo no hay un foco referencial, sino todas las realidades presentan similares problemas: el mundo es el referente desde una subjetividad quechua chanka.

En el primer bloque se encuentra la primera, la segunda y la tercera parte de las divisiones hechas por el autor. En la primera parte (I), apreciamos el poema titulado “Parapa kañapasqa” (“Incendiado por la lluvia”), el que revela la paradoja que muestra el recuerdo de los tiempos de violencia. El rol de la lluvia que ahora “incendia” muestra la alteración incluso de la naturaleza. El poeta en esta parte elabora una retórica de la nostalgia y del desgarró que significó la violencia y el despojo de su propia tierra. Sobre el mismo tópicó, los poemas “Wayrapa kutimuynin” (“Retorno del viento”) y “Qalas qarapi llaqlaq” (“Talabartero”), recrean la violencia desde el recuerdo, y cómo estos trastocan el sentimiento del yo lírico. Apreciaremos un fragmento del primer poema: “Ñuqa mana musqukuyniykunata uchipanta uqariq / piñapakuy tullpanta llakintawan apaspa riq / qawana tuqupi / parapa kañapasqan cuaternunkuna saqiq / kutimuni / hampuni”⁶² (v. 1, 3-6: 30) Notamos que la profunda tristeza y la cólera impidieron recoger “las cenizas del sueño” del yo lírico; vale decir, la alegría, la esperanza y la luz de su pueblo se

⁶² “Yo creo que me fui con mi hoguera de cólera y tristeza / sin recoger las cenizas de mi sueños / dejando en la ventana / mis cuadernos incenciados por la lluvia / retorno / vuelvo” (v. 1-6: 31).



perdieron, dejando así los mismos anhelos “incendiados” por el contexto de violencia, para luego retornar o volver. Los versos señalan abandono y desgarramiento ante la circunstancia que impone al yo lírico dejar sus sueños en su tierra. De esta manera las situaciones límites que recuerda el yo lírico lo desgarran y lo impulsan a sobresalir y regresar. Así la memoria es una ida y una vuelta, a través del recuerdo y el fantasma de la muerte; los tópicos de desgarramiento y nostalgia predominan como consecuencia de la violencia.

En esta línea, la segunda parte (II) del poemario presenta el tópico del amor, que también va a ser asociado al despojo y la violencia. Por ejemplo, en el poema “Kay tuta” (“Esta noche”) predomina el sentimiento amoroso; no obstante, la ausencia de la amada implica la idea del abandono ante la violencia, que se transmite a través de la naturaleza. Como vemos en el fragmento del poema mencionado: “Ripunaymi karqa manan takinaychu / qipanay / wayrapi raprayta saqispaspay / qenqo rimay qisayta / llapan kallma kasqaykita / qam kanayki hatun hayllita qipanchaspay⁶³ (v. 1-6: 56). Notamos que el yo lírico está aludiendo al pasado, entre el deseo de partida y la decisión de quedarse, la naturaleza (las ramas) alude a la amada, al sueño y al deseo que representa estar con ella. La dubitativa surge porque la partida es forzada y el referente ayacuchano es envuelto en una atmósfera de caos. En esta misma parte se presenta el poema “Kayllay sachapa llantunpi” (“Bajo este árbol”) donde el referente se despliega a otros latitudes. Y el tópico del amor se convierte en la imposibilidad de la misma, porque pareciera que la muerte e incomunicación ocasionaría ello, como lo notamos: “Kay sachapa llantumpim / punchaw wañusqa

⁶³ “Hubiera tenido que partir y no cantar / quedarme / abandonando mis alas al viento / mi nido de versos / las ramas que eres tú / y el himno en el que estás” (v. 1-6: 57).



wischurayachkan / Huk apanquram / pachapa karu qawakuyninpa tullunta / qaytukunawan wankun”⁶⁴ (v. 1-5). El yo lírico configura un ambiente mortuorio a través de la imagen “el día yace muerto” y el símbolo de la “araña”; puesto que los dos auguran la muerte. La amada, no obstante, se sitúa en otro sistema cultural: el mexicano. Pues diáloga con este espacio a través del nombre de *Sicaru* (en zapoteco), que significa bella, cuya función es restaurar-salvar la vida del yo lírico: “Hamuy kay rumi millmamanta qichukuway / tarpusqanchik sachata / wamán ñawinkunawan mana kañachkaptillanraq”⁶⁵ (v. 15-17). De este modo el tópico del amor también se configura desde otros espacios y dimensiones culturales; pero guarda el vínculo con los poemas anteriores porque la muerte sigue siendo el tópico que interviene en la configuración del yo lírico.

En la tercera parte (III), el yo lírico poetiza la violencia centrada en la guerra interna, Ayacucho. La muerte es representada desde el silencio, la incomunicación y la ausencia, y como señales de estos, utiliza insectos como la mosca y la araña. Entre los poemas tenemos: “wañuchinakuy tukusqan qawa” (“Después de la guerra”) y “Musiyu nisqan” (“Un museo”); los cuales retratan las imágenes del caos y la sangre, por ejemplo, a través del *nakaq* y el despojo de los *wawqikuna*, amigos y hermanos. Aquí un fragmento del primer poema: “Chinkachikusqayki maskasqaykitam willawarqaku / kayqaya kaypi wawayki / ñawiykipa ñuqñu llinpinwan pachaykusqa”⁶⁶ (v. 7-9: 68). Después de la guerra empieza la búsqueda, nos dice el yo lírico; pues

⁶⁴ Bajo este árbol / el día yace muerto / Una araña / embalsama con hilos / los huesos del horizonte (v.1-5)

⁶⁵ “Ven libérame de este musgo / antes que el gavián queme con sus ojos / el árbol que aún no sembramos” (v. 15-17)

⁶⁶ “Me contaron que buscabas a tu perdido / He aquí pues tu hijo / vestido con el color más dulce de tus ojos” (v. 7-9: 69)



la ausencia del hijo (“wawa”) despierta en el personaje lírico la carencia, la falta de incorporarlo en su memoria personal y social. Sin ese acto simbólico, su identidad vinculada a lo colectivo y social también moriría o, peor aún, desaparecería. De esta manera la guerra y el fantasma de la muerte-desaparición forman parte de la memoria del yo lírico.

En el segundo y último bloque se encuentra la cuarta parte del poemario. Aquí observamos que la retórica se reorienta a otros espacios poéticos; a referentes lejanos que propone al yo lírico una percepción no solo local sino mundial. Aquí estimamos una poética transandina que abarca variadas realidades y donde la muerte, la violencia y la pobreza no solo son motivos del problema en la zona convulsionada, sino son parte de todas las realidades. Así la memoria quechua chanka adquiere la flexibilidad de ser trasladada a diferentes lugares y de leer la misma bajo la visión quechua. Entre los poemas de esta parte tenemos “Torre Eiffelpa qawanpi” (“Sobre la Torre Eiffel”), “Xomali chaka ukumpi” (“Bajo el puente Xomali”), “Huk karta” (“Una carta”) y “Chaka” (“Puente”). Sobre este punto citamos los siguientes versos de “Xomali chaka ukumpi”, para evidenciar algunos rasgos donde los referentes y las metáforas aluden otros espacios. Vemos: “Xiomali chaka ukupi puñuqkunam / qenqo qillqakunata chunchulninkunapi aysakachanku / llaki mikuyta mikukuspankum asirinku”⁶⁷ (v. 1-3: 84). Apreciamos que el puente Xomali simboliza la protección (“ukupi puñuqkunam”), pues cobija a los pobladores en medio del hambre y la miseria. Además permite que la situación crítica se transforme en sonrisa; y la resiliencia, generando una atmósfera de esperanza ante

⁶⁷ “Aquellos que duermen bajo el puente Xomali / arrastran metáforas en los intestinos / se comen la tristeza y sonríen” (v. 1-3: 99).



el destino que le impone la ciudad, específicamente, México. El yo lírico configura a los personajes líricos como desamparados; arrojados a la frialdad e indiferencia humana. No obstante, el puente de Xomali pareciese una figura de protección y amparo ante la inclemencia. De este modo la *chaka* (puente) cumple la función de un *Apu*, pues resguarda y protege pero también brinda una luz de vida y de esperanza.

4.3.1. La muerte y la memoria en el poema “Qalas qarapi llaqllaq”

El poema “Qalas qarapi llaqllaq” (“Talabartero”) representa al primer bloque, y muestra el oficio de trabajar el cuero. La voz poética recuerda la infancia pobre donde trabaja; su memoria personal se vincula con el contexto inicial que lo afecta: la muerte y violencia que lo impactó y que lo desplaza; despojándolo de su tierra hacia el contexto global de denuncia.

4.3.1.1. Segmentación del poema “Qalas qarapi llaqllaq”

El poema (ver pág. 163-164) representa la actividad de fabricar zapatos por parte del oficio de talabartero vinculado al contexto de muerte y desolación. Al mismo tiempo, la atmósfera infantil de trabajo y la circunstancia violenta permiten configurar al yo lírico en la pobreza, y que a partir del oficio puede emerger a otra posición social.

Qalas qarapi llaqllaq

I Ñuqam ñanman kutichirqani pachapachak wañusqa siquykunata
asiytam llaqllarqani pachapuriypas sarunan qarapi urpikunapa raprawan
hinataq uywakuna wasikuna rawraririq sachakunapiwan

5 Wawa kaspaymi sipaskuna pakay yuyayninkunata apanan piskakunatam ruwaq
karqani
Hayka kartakunatach chaypi waqaychaqku
manataqsi yachanichu hayka waynakuna wayqankunapi



- II tuyakunata intipa rupaynin paqchakunatawan churasqankuta
- Liw qawka kaqkunamanta mayu kayta akllarqani
10. Llapa piña piñakunamantañataqmi wayrata
Chaynam simparqani chumpikunata
Killinchukunapa wayrapi tusunan llaqtakunawan
Hinataq chuspikuna maquinakunawan tornillokunapa suirtinmanta takanakuyninwan
(achka llaqtakunapim)
- 15 turukuna waqrunku urqkunapa wixsanmanta pacha
sachakuna kullunmanta puni illa urpikuna tuqaq kaq hina
Huk kutikunapim urpikuna pukllanku wañusqa siquykunata ñanman kutichiyipi)
- III Chayman yakupa illan karqani
chaynam sutuy sutuspa urqupa qaranta chimparqani
- 20 Hinaspataqmi wakiqnin hina
mulli chakimpi waqarqani killa mama pisisqanmanta
mana imayna karuyaykuna mikuyta yachaspay
mana ima sikuwan atquq urqupa simin hawampi
llipyaykunapa puñunan yakupa mismiriyininta mana llaqllayta atispay (2009: 46)

Traducción:

- Talabartero**
- I Yo devolví al camino cientos de zapatos muertos
repujé la risa en la suela del tiempo con alas de pájaros
animales, casas y árboles ardiendo
- De niño hice carteras donde las muchachas llevaban sus secretos
- 5 No sé cuántas cartas guardarían en ellas
y no sé cuántos amores pondrían en sus bolsillos
- II calandrias y cascadas de sol quemado
- De todo lo apacible elegí ser un río
De todo lo iracundo el viento
- 10 Así labré cinturones con pueblos donde
los cernícalos danzaban en el viento y
las moscas peleaban con las máquinas la suerte de los tornillos
(en muchos pueblos
los toros embisten desde el vientre de los cerros
- 15 como cuando los árboles escupen pájaros de luz desde sus maderos
A veces las aves juegan a devolver zapatos muertos a los caminos)
- III Así fui del agua el espíritu
Así atravesé la piel de la montaña gota a gota
Sin embargo como muchos también
- 20 lloré bajo los molles la ausencia de la luna
sin saber de qué modo comer la distancia
y con qué puño escupir sobre los cráteres
la hoguera del agua donde duermen los relámpagos (: 47, traducción del autor)



El primer segmento presenta por tópicos “el oficio de talabartero y la infancia” (v. 1-7); notamos la relación entre el “camino” y los “zapatos”, donde el primero señala el espacio transcurrido por los pobladores; mientras que los “zapatos” contienen la vida, pero también la muerte; porque están botados y diseminados sin nombre, sin identidad. De igual manera sucede con las carteras, pues también funcionan como recipientes que contienen secretos, cartas y amores inconclusos que siempre quedaron en el mutismo y la ausencia.

El segundo pone de relieve el tema de “la elección de la identidad y la experiencia en otros pueblos” (v. 8-17). El yo lírico describe sus cambios espirituales: de la pasividad y la ira hacia la obtención del don de ser río y viento, a fin de conocer otros pueblos donde la carga cultural no es ajena sino similar; es decir, se plantea las historias de otros pueblos trastocados por circunstancias equivalentes; mostrando así experiencias vinculadas a la violencia y a la inmigración que implica situaciones críticas en las culturas.

El tercer segmento presenta la temática “afirmación y nostalgia en el yo lírico” (v. 18-24) se aprecia las instancias simbólicas por las que pasa la voz lírica para situarse en otros pueblos: el río, el viento, el cernícalo y la montaña son elementos con los cuales se identifica en ese proceso. A pesar de los nuevos espacios donde se encuentra la voz lírica, su memoria va a incorporarla sobre la base de su experiencia inicial y actual. En consecuencia, el programa poético establece el desarrollo del yo lírico desde el oficio de talabartero en la niñez, la violencia y las instancias simbólicas por las que pasó hasta su identificación con otros pueblos.



4.3.1.2. El símbolo, el viaje y la huella

El símbolo y la metáfora en el mundo andino están asociados a los componentes culturales que permiten mostrar una visión del mundo con respecto a la vida y la muerte. Vale decir, los símbolos y las metáforas “son, *paqarinas*, especie [de] aberturas o ventanas que permiten entrar y salir del universo cultural quechua-andino y reconocer los mensajes subyacentes en sus contenidos” (Huamán: 2015 49). Estos elementos remiten a procesos históricos y a su vez a la formación de la voz lírica que se moviliza y traslada su memoria.

En el poema, la representación de la violencia no se encuentra explícita, sino sobrentendida en la memoria que se despliega. Por lo que, el yo lírico en el poema recrea su recuerdo desde la niñez (*wawa kaspaymi*). Esto permite perfilar su identidad. Así se observa la elección de ser del yo lírico: “LLiw qawka kaqkunamanta mayu kayta akllarqani / llapa piña piñakunamantañataqmi wayrata” (v. 9-10) [“De todo lo apacible elegí ser un río / De todo lo iracundo el viento”, v. 8-9]. Apreciamos que la tranquilidad (*qawka*) ya no es una actitud a asumir, pues su perfil adquirirá características del río (“mayu kayta akllarqani”) aunado a ello las cualidades del viento (“wayrapi”). Lo que involucra una dimensión particular de situarse en el presente con la fuerza e ímpetu, pero a la vez con el sortilegio andino quechua: “Chaynam simparqani chumpikunata / killinchukunapa wayrapi tusunan llaqtakunawan” (v. 11-12) [“Así labré cinturones con pueblos donde / los cernícalos danzaban en el viento”, v. 10-11]. En el contacto con otros pueblos, los cernícalos danzan en el viento. Para Carlos Humán (2004), “la energía de su vuelo, su danza en el aire, el movimiento en sus ojos y su canto profundo, reconocido por el hombre



andino, propicia que se le recuerde como a la misma fuerza del Apu” (:231). Asimismo, su presencia está vinculado también a quienes “migran a otros espacios” (*ibíd*), por lo que la condición del yo poético en esta nueva instancia es la de un viajero, transandino, situado en otros pueblos con características similares y diferentes: “hinataq chuspikuna maquinakunawan tornillukunapa suirtinmanta takanakuyinwan” (v. 13) [“las moscas peleaban con las máquinas la suerte de los tornillos”, v. 12]. La alusión a las moscas y su vinculación con las máquinas, escenificaría una atmósfera de mal augurio y que se hecha a “la suerte de los tornillos”. El destino que el yo lírico enfrentará en las nuevas realidades, tampoco es cómodo.

No obstante, hay problemas comunes —como la violencia— en otros lares que reflejan el espacio ayacuchano chanka; apreciamos: “achka llaqtakunapim [...] / huk kutikunapim urpikuna pukllanku wañusqa siquykunata ñanman kutichiypi” (v. 14,17) [“en muchos pueblos [...] / A veces las aves juegan a devolver zapatos muertos a los caminos”, v. 13, 16]. Los “zapatos muertos” aluden a la huella de los sujetos, precisamente, a la huella que la muerte dejó en los zapatos, y que en el infante (yo lírico), se impregna como sombra o rastro en su memoria. De esta manera el zapato se constituye como metáfora recipiente de la violencia y la muerte en el espacio chanka. Paralelo a esto, el zapato también connota al viaje: caminar por otros pueblos (“achka llaqtakunapi”) y trasladar esa memoria de despojos y violencia en los “nuevos” caminos. Vale decir, el desgarró y el dolor que implicó la violencia política, ahora se moviliza en el destino del yo lírico; con esa huella que alimenta el fantasma de la muerte. Ante toda esta visión que se muestra en el poema, la



metáfora-símbolo del zapato es dinámica, pues se traslada en la memoria y se conecta con las otras realidades, como vemos: “Chaynam yakupa illan karqani / chaynam sutuy sutuspa urqupa qaranta chimpanqani” (v. 18-19) [“Así del agua el espíritu / así atravesé la piel de la montaña gota a gota”, v. 17-18]. El devenir del yo lírico traspasa fronteras hasta el punto de “atravesar montañas” y “ser el espíritu del agua”, mostrando un plus de poder que da inicio a su condición de *yachachik*; el que posee el saber y la experiencia del caos; el que ahora ostenta el don de la sobrevivencia en otros espacios.

A pesar de que la voz poética recuerda el sacrificio de los primeros momentos de soledad y violencia (v. 21), el llanto del yo lírico ante la ausencia o poco brillo de la luna (esperanza), no se queda en la simple nostalgia frente a la distancia de la *paqarina* (v. 22-23); sino que se reafirma como el *killinchu*, ave que respresenta la luz y la presencia de los apus que se trasladan a otros lugares. De esta manera el programa poético establece a la memoria como aquella que articula la niñez (la violencia), los viajes y sus efectos en la construcción del yo lírico. Así, las otras referencialidades permiten considerar al sujeto poético como transandino en la medida que traslada la memoria a otros referentes; pero que su mirada manifiesta la huella del espacio chanka.

4.3.1.3. El símbolo ritual y la festividad

No solo los zapatos revelan la actividad y la defunción en el contexto poético, sino también las carteras (“piskakunatam”) que llevan las muchachas (“sipas”), veamos: “Wawa kaspaymi sipaskunapa pakay yuyayninkuta apanan piskakunatam ruwaq” (v. 4) [“De niño hice carteras donde las muchachas llevaban sus secretos”, v. 4], el



bolso, en el poema, contiene los secretos, las cartas guardadas (“kartakunatach chaypi waqaychaqku”, v. 6), lo que establece el ocultamiento de los secretos vinculados al amor. Es decir, las sipas (señorita) y los waynas no visibilizan su atracción, puesto que el contexto impide la libertad y avizora más bien la muerte y el ocultamiento de la misma. Así, el secreto es permanente y unánime, las carteras van a ser testigos de estos sentimientos invisibilizados por el contexto.

De este modo, el zapato y la cartera representan el contexto de violencia, lo que dejó como huella en la memoria. Sin embargo, en el mundo andino ¿a qué sujeto sociocultural correspondía hacer un zapato y una cartera? ¿Quiénes la usaban? El espacio en el que se situaba el yo lírico, es precisamente, el pueblo (“llaqtakunawan”, v. 17). Así el concepto de pueblo o llaqta está asociado a centros urbanos o semi urbanos que estaban designados a los *ayllus* (Itier, 2007: 50). Este espacio sin duda presenta factores religiosos que articulan a los pobladores, rituales transculturales donde las festividades constituyen eventos “litúrgicos” de carácter sagrado; en el que los *runakuna* asisten con zapatos (*waynakuna*) y carteras (*sipakuna*), demostrando una posición “elevada”, en la medida en que concurren con la “mejor” vestimenta que tienen. Lo que implica que el oficio del yo lírico no solo está vinculado estrictamente al ámbito laboral, sino que también al espacio ritual y celebratorio. De esta manera, se comprende las pequeñas alegrías que suscitan en la voz lírica, como apreciamos: “asiytam llaqlarqani pachapuriyta sarunan qarapi urpikunapa rapranwan / hinataq uywakuna wasikuna rawraririq sachakunapiwan” (v. 2-3) [“repujé la risa en la suela del tiempo con alas de pájaro / animales, casas y arboles”, v. 2-3]. Se deduce que la “alegría” o “risa” se forjó en la



suela (“sarunan”) del tiempo (“pachapuriyta”); contrapuesto entre la festividad (animales, casa y arboles) y la muerte.

De modo que el zapato no solo es el producto del oficio en un contexto de violencia, sino que en su contenido se presenta como huella las pequeñas alegrías de la función social de crear y usar zapatos y carteras en el mundo andino (las festividades), y a su vez el surco o rastro de la muerte en espacio chanka. De esta forma se actualiza no solo desde el recuerdo, sino desde el presente y otras referencialidades; el fantasma de la violencia y la muerte se moviliza en otros espacios. Así, las carteras y los zapatos permiten configurar a partir del oficio la catástrofe, pero también las pequeñas alegrías del espacio chanka.

4.4. El danzaq y los espacios globales en el poema “Torre Eiffelpa qawanpi”

En el poema “Torre Eiffelpa qawanpi” apreciamos el espacio parisino representado por la torre, símbolo de la cultura occidental. Sobre ello el yo lírico planteará una suerte de contrapunto o atipanakuy entre la cultura andina y occidental, a través del danzante y otros lementos como el killinchu y el cóndor, a fin de universalizar la reciprocidad y la solidaridad para humanizar el mundo, frente a la mecanización que el ser humano alcanza ha ser en estos tiempos.

4.4.1. Segmentación del poema “Torre Eiffelpa qawanpi”

El poema (ver pág. 163) presenta en el primer segmento por el tópico “la presentación del *killinchu* ante el mundo” (v. 1-10). El *killinchu* es la figura que nos presenta el yo lírico, que a su vez manifiesta su identidad al mundo incidiendo en su carga simbólica. Esta figura personificada maneja la letra y se muestra con una



carga cultural como la danza que despliega una serie de imágenes: el antiguo sol, el incendio y el agua. La característica peculiar es que se encuentra sobre la Torre Eiffel, símbolo de París. De este modo el *killinchu* se identifica y se muestra ante el mundo. El segundo segmento pone de relieve el tema de “el *danzaq* y la luz del universo” (v. 8-17). Apreciamos a un danzante que a partir de un ritual o *pago*, celebra el renacer de su ser y de los seres del mundo andino. Los elementos de la luna, la sangre, la muerte; constituyen en el poema una atmósfera de violencia que a partir del ritual se convertirá en un elemento dador vida; pero también en la lucha y el renacer no solo del mundo andino quechua chanka sino del universo. De esta forma el *danzaq* no solo se apropia del espacio parisino sino que lo usa como un medio para llegar al mundo, esparcir su energía y su luz sanadora.

En el tercer segmento presenta la temática de “la transformación del mundo” (v. 24-27); notamos que la función ahora de las aves es irradiar y purificar el corazón de los hombres: principalmente, la cólera y amargura que los quiebra; puesto que se anota la consternación del hombre frente a su condición cada vez más deshumanizada. Aquí apreciamos que la función de los símbolos es renovadora, su propósito es la serenidad frente un mundo mecanizado y cada vez automatizado. Se podría deducir que las aves, el danzante y el *killinchu* precisamente transmiten el aura de solidaridad y reciprocidad. En consecuencia, la búsqueda por la paz y la humanización también pasa por reconocerse en todos los espacios.



Torre Eiffeloa qawani

Walter Bustamantipaq

- I Torre Eiffelpa qawanpim
huk killinchu rapranta kicharin
Kaptananwanmi wayrapi qillqan
teqsemuyupaq kartata:
5 kaykunam ñawiykuna kayñataqmi paray
–nin tusuyninpi–
Ñawpaq intiypaq
tuku tuku ruparimuynin
Musu sutiymantañataq
10 yakupi rimay
- II Torre Eiffelpa qawanpim
teqsemuyuta dansaq rimapayan
mama killa kurkuriyninkamam mastarikun
hanay pachaypa sapin
15 Kaymi wañuyupa sansan tasnuchi
manay chikan tukuq yawarniy kachkan
kayñataqmi amaruy
llipipiq paspankunata
challwaman tikrachi
- 20 Danzaqmi kurnturninta kachan
llipyay-pisquwan takanakamuq
Quyllurmi intipa kaksa rakin kachkan
lliw pachata chaywan rikcharichiq
- III Urpim sunquman kachakuykun
25 chaypin wampun Rapranwanmi qillqan
Tiyanapi urkun pakiq runapa
piñariykuynintam mayllaypaq mayllan
(:84,86)

Dobre la Torre Eiffel

Para Walter Bustamante

- I sobre la Torre Eiffel
un cernícalo estira sus alas
con su tijera en el aire labra
una carta para el mundo:
5 estos son mis ojos y ésta mi lluvia
– dice en su danza –
De mi antiguo sol
todo el incendio
De mi nuevo nombre
10 la palabra en el agua
- II Sobre la Torre Eiffel
el *danzaq* le dice al mundo:
la raíz de mi cielo se extiende hasta
donde la luna se inclina
15 esta es mi sangre ilimitada
que apaga el carbón de la muerte
y esta mi serpiente
que convierte en pez
el brillo de sus escamas
- 20 El *danzaq* envía a su cóndor
a luchar con el pájaro-relámpago
Un pedazo de sol es el lucero
con que despierta al universo
- El ave se despeña al corazón
25 allí navega Escribe con sus alas
Limpia la cólera con que el hombre
se rompe la frente en un diván
(:85,57)



4.4.2. El yo lírico: entre lo local y lo global

El *killinchu* y el *danzaq* tienen predominancia en el poema, ya que el mundo lírico gira alrededor de ellos. El cernícalo, “en muchos casos, constituye la voz del *Apu*, el *killinchu* representa el poder mágico de los cerros elevados y oscuros, cuyas bocas son las cuevas, lugar donde habita y sale como si a través de él hablara el *Apu*” (Huamán, 2004: 230). En el ámbito social, el ave connota “la memoria y el pensamiento de quienes migran a otros espacios” (:231); es decir, transporta la memoria y el pensamiento de quienes se trasladan a otros lugares; así se le vincula con los que salen de sus pueblos. Su función en el texto lírico es precisamente manifestar su identidad frente al mundo. Por otro lado, el danzante del mundo andino al igual que el *killinchu* transporta su cultura, y lo reproduce de manera vivencial, previo contacto simbólico y espiritual con sus dioses. Así, por ejemplo, en Lucanas el *danzaq* está asociado a la tierra, al ciclo agrario *runa*, “a los trabajos colectivos de limpieza de las acequias y el inicio de las siembras (septiembre)” (Lienhard, 1983: 150); de modo que “los danzantes representan a los wamanis, los cerros, como «divinidades» y poderes que dispensan el agua para las chacras” (*ibíd*). Así el *danzaq*, como se muestra en el cuento de “Rasu ñiti”, de José María Arguedas, expresa la voluntad de los dioses y a su vez es su mediador. Vemos que tanto el *killinchu* como el *danzaq* representan componentes que en la poesía de Carlos Huamán connotan la carga cultural del espacio chanka.

El *killinchu*, portador de la memoria, se personifica y actúa frente al mundo, danzando y presentándose sobre la torre Eiffel. Como si su memoria e identidad se reconfigurarán en la nueva realidad: “Torre Eiffelpa qawanpim / huk *killinchu* rapranta



kicharin / Kaptananwanmi wayrapi qillqan / teqsemuyapaq kartata:" (v. 1-4) ["Sobre la Torre Eiffel / un cernícalo estira sus alas / con su tijera en el aire labrá / una carta para el mundo", v. 1-4.]. Las alas se estiran mostrando su fuerza interna, en ese proceso escribe una carta con la tijeras al mundo, mencionando: "kaykunam ñawiykuna kayñataqmi paray"⁶⁸ (v. 5). La alusión a "mis ojos y mi lluvia", en plena danza, revela el vértigo de movimiento en el ritual; donde el cuerpo (ojos) y la lluvia connota el inicio y la fertilidad. De esta forma, la danza muestra la vinculación entre la geografía, la memoria y el cuerpo. Así, se aprecia las imágenes simultáneamente: "Ñawpaq intiypaqa / tuku tukuy ruparimuymi / Musu sutiymantañataq / yakupi rimay (v. 7-10) ["De mi antiguo sol / todo el incendio / De mi nuevo nombre / la palabra en el agua", v. 7-10]. Apreciamos que el yo lírico formula las imágenes de manera instantánea y en movimiento. La memoria no se ancla a partir de la razón ni la lógica, la danza es intuición, espontaneidad y otra racionalidad que hace visible el pasado ("De mi antiguo sol"), el presente ("De mi nuevo nombre") y el futuro en los versos ("la palabra en el agua"). La simultaneidad de la imágenes obedecen a que la memoria puede fluctuar entre el aquí y allá, entre el pasado y el presente, entre la condición de *runa* local y *runa* global; vale decir, la memoria actúa de acuerdo a las circunstancias del yo lírico transandino.

De este modo la presentación del *killinchu* recrea la carga cultural, a través de imágenes en el espacio occidental; los elementos culturales llegan espontáneamente y se superponen a la Torre Eiffel. A ello se agrega el *danzaq* cuya

⁶⁸ "Estos son mis ojos y ésta mi lluvia" (v. 5).



performance también se orienta al mundo. El *danzaq* poetiza sobre su condición *runa*, su aura de divinidad y el mundo, veamos:

mama killa kurkuriyninkamam mastarikun
hanay pachaypa sapin
15 Kaymi wañuyppa sansan tasnuchi
manay chikan tukuq yawarniy kachkan
kayñataqmi amaruy
llipipiq paspankunata
challwaman tikrachiq

Traducción

la raíz de mi cielo se extiende hasta
donde la luna se inclina
15 Esta es mi sangre ilimitada
que apaga el carbón de la muerte
y esta mi serpiente
que convierte en pez
el brillo de sus escamas

En este fragmento se aprecia que el *danzaq* manifiesta sus cualidades. Ello lo hace poniendo de relieve elementos sagrados que señalan las siguientes virtudes: primero, transmite el poder a todos los hemisferios del mundo, la inclinación de la luna ("killa") centra su atención en la noche. Segundo, la sangre del *danzaq* en pleno ritual adquiere el don de la sacralidad, cuya función es acabar con la muerte no solo en el espacio de la zona Chanka; sino de todo el mundo; de allí que el espacio aéreo sobre la torre es importante. Tercero, refiere la capacidad de transformar no solo la serpiente sino la naturaleza. En esta etapa, el *danzaq* es más consciente de su función en el mundo; por ello, elabora su discurso desde los elementos sagrados que implican la configuración de una re-generación o preparación de los elementos andinos en la figura del *danzaq*.



En esta línea, el *danzaq* envía su cóndor a luchar contra el pájaro-relámpago sobre la Torre Eiffel: “Danzaqmi kurnintanta kachan / Ilipay-pisquwan takanakamuq”⁶⁹ (v. 20-21). Esta imagen proyecta en el el cóndor un componente divino, pues “cuando obra, como enviado del *danzaq*, representa la voluntad de los *apukuna*; es decir, es el espíritu del *awki*” (wamani-Dios) (Huamán, 2004: 232). Por lo que la función del cóndor es atacar no solo al pájaro-relámpago, sino metonímicamente a los seres que pertenecen al mundo de abajo (Europa), que están representados por la Torre Eiffel. Esta función simbólica situada entre el mundo de arriba (*danzaq*-cóndor) y el mundo de abajo (pajaro-relámpago y la torre) establece un ordenamiento sobre la base del componente cultural quechua; puesto que el renacer se construiría precisamente con los elementos locales, como vemos: “Quyllurmi intipa kaksarakin kachkan / Iliw pachata chaywan rikcharichiq”⁷⁰ (v. 22-23). La luz del sol y la luna implica el nuevo amanecer después del conflicto; vale decir, la violencia y la muerte se acabarían y supondría la reconciliación y sublimaría la herida cultural.

Hasta esta instancia el poema implica la regeneración y el desarrollo sobre la base de la racionalidad andina. No obstante, la figuración simbólica presenta un giro poético, cuyo efecto es el develamiento de un personaje lírico y su presencia parece evidenciar un elucubramiento en “Tiyapani urkun pakiq runapa / piñariykuynintam mayllaypaq mayllan” (v. 26-27) [Escribe con sus alas / Limpia la cólera con que el hombre / se rompe la frente en un diván”, v. 25-27]. La imagen de un *runa* sentado en un acto de purificación (*mayllan*), pareciese que sugiere un espacio de reflexión

⁶⁹ “El *danzaq* envía a su condor / a luchar con el pájaro-relámpago” (v. 20-21).

⁷⁰ “Un pedazo de sol es el lucero / con que despierta el universo” (v. 22-23).



que puede ser configurado por un psiquiatra. Simultáneo a ello, se revela su anhelo, su sueño: la regeneración y el nacimiento del aura andino en un espacio ajeno y lejano, Europa. De modo que ante un espacio “patológico” occidental se elabora la visión utópica de la identidad, la humanización y limpieza de la misma por yo lírico y los elementos andinos.

4.4.3. Simbología e historia en el sujeto transandino chanka

El poema presenta varias imágenes que despliegan una semántica intertextual con la cultura quechua chanka (*killinchu*, cóndor y el *danqaq*); asimismo los símbolos andinos y occidentales dialogan estableciendo un conflicto o tensión entre los mismos, con el fin de establecer un mundo adecuado para el yo lírico. Sobre esta base, los personajes líricos quechuas se configuran desde una racionalidad distinta, pero en pugna con el espacio occidental; pues considera un cambio desde la reciprocidad y la humanización quechua.

El eje transversal del poema es la danza que realiza tanto el *killinchu* como el *danzaq* sobre la Torre Eiffel. Lo que implica que la danza está vinculada a la celebración de un ritual y su vinculación con la divinidad por simbolizar el *hanan pacha* (mundo de arriba). Esa sacralidad se manifiesta en contacto con el símbolo parisino; contacto que va a mostrar una tensión entre los elementos culturales: El *killinchu*, el *danzaq* y el cóndor frente al mundo de abajo, París y la torre Eiffel.

El *killinchu* es el primer elemento simbólico, ya que no solo representa la memoria y el traslado del que migra, sino el pasado, el presente y el futuro del mundo quechua. Además, el ave no se encuentra solo en el ámbito de la oralidad sino



también en la letra; se trata de un letrado que escribe una carta al mundo. Así, el *killinchu* “redacta” y muestra su ser desde los elementos gráficos con carga andina. Vemos aquí los ojos (“ñawiykuna”) y la lluvia (“paray”) que aluden a su visión amplia, al horizonte casi sin límites y la lluvia como el líquido vital. Además, está vinculado a la imagen divina (“Ñawpaq intiypaqa”), pues por su fuerza irradia calor y juego de los antiguos dioses. De ese modo representa no solo al migrante, sino que establece un proyecto intercultural; donde el manejo de la escritura implica una relación horizontal (tú a tú) con el mundo occidental. Así mismo, el *killinchu* connota la voluntad de los dioses de cambiar y/o purificar el espacio europeo, de convertirlo en un lugar para el *runa*, humanizándolo. En consecuencia, el *killinchu* en conjunción con la danza y el ritual, propone una relación horizontal con el espacio parisino, a su vez con su humanización.

El *danzaq*, por otro lado, habla, dice, conversa, utiliza el registro oral para manifestar su historia al mundo. Este personaje lírico representa a los wamanis y/o *apukuna*, cuya función siempre está vinculada a las celebraciones del ciclo andino y a las divinidades. Su naturaleza no solo es iniciar el ritual del cambio desde el espesor cultural quechua, sino que propicia en otros elementos simbólicos, como el cóndor, la fuerza y el cambio en la humanización del universo. Si el *killinchu* es señal de traslado e iniciación del ritual, el *danzaq* es la manifestación de la sacralidad y el poder de la misma en el ritual. Su identidad es concebida no desde un punto estático sino dinámico y flexible que permite su extensión a medida que se desenvuelve. Veamos: “mama killa kurkuriyninkamam mastarikun / hanay pachaypa sapin”⁷¹ (v.

⁷¹ “la raíz de mi cielo se extiende hasta / donde la luna se inclina” (v. 13-14).



13-14). Ello manifiesta el poder y la influencia del danzante hacia el mundo o hacia todas las pachas (espacios y tiempos), pues su sangre (yawarniy) tiene el poder de sofocar la muerte (*wañuypa*) que representa el mundo de abajo; por ampliación semántica connota no solo la ciudad de París sino el mundo occidental. Si asumimos la muerte como violencia, implica que el espacio occidental aún sigue propiciando los despojos y la inestabilidad de los quechuas; principalmente, de los chankas. En este caso, en los sujetos transandinos que experimentan su deshumanización y la muerte simbólica de sus valores. Por lo que, estos elementos (*amaru*, cóndor y *kullinchu*) van a luchar y contribuir a la humanización del espacio europeo, a fin de que el universo sea un espacio de reciprocidad y solidaridad.

De esta manera el poema plantea dos ideas claves para entender la propuesta del poeta: primero, el espacio europeo se constituye como un lugar que simboliza la deshumanización y la violencia; por lo que el sujeto transandino se ve despojado de su aura. Así se entiende que el símbolo occidental de la Torre no solo representa a París, sino a la totalidad de occidente; que se encuentra gobernando el *kay pacha* (el mundo de aquí), al cual hay que humanizar desde la visión *runa*. Pues este mundo se encuentra mecanizado y cosificado; pues vemos cómo el personaje lírico lo revela: “Tiyanapi urkun pakiq runapa / piñariykuynintam mayllaypaq mayllan”⁷² (v. 26-27). Este personaje sin duda configura al sujeto transandino que vive en otros lares, sucumbido por las nuevas formas de ser y vivir en la postmodernidad. Vale decir, por los nuevos sujetos enajenados que en su delirio, como el danzante de Rasu Ñiti, sueña su solución y posible humanización. Sobre ello se plantea la

⁷² “Limpia la cólera con que el hombre / se rompe la frente en un diván” (v. 26-27).



segunda idea: el sujeto transandino lleva una carga cultural que no substituyó o abandonó. Al contrario, su espíritu es la base de su experiencia. Y desde allí genera el posible cambio: acabar con la violencia física y simbólica que persisten y despojan ahora simbólicamente la condición *runa*; de este modo, se establece una lucha. Así, vemos que en el *hanan pacha* y los actores líricos (*killinchu* y el *danzaq*) confluyen en el mandato de los dioses: gestar y luchar por la humanización de *runa*, *runayachik*.

De modo que, la cultura andina quechua en general y en particular, la zona Chanka es la encargada de asumir la humanización del *kay pacha*; es decir, el mundo occidental. En consecuencia, el programa poético de Carlos Huamán evidencia la memoria dinámica del poblador convulsionado por la violencia (la infancia, el amor, el *ayllu* e incluso la tierra "ajena") hasta el punto de situarse en la liminalidad; donde el "viaje" o desplazamiento traslada su memoria y lo vuelve transandino: su forma de estar y sentirse *runa* involucra que a través de un diálogo intercultural se instale la humanización global.

4.5. La poética chanka y el sujeto transandino

El texto *Llipaykunapa qillqanampi* muestra la carga cultural de un sujeto poético que junto a su memoria, lengua, espacios y símbolos se traslada a otros referentes. Esta travesía simbólica, no obstante, repercute en la configuración de la misma. El fenómeno mencionado ha sido planteado por Julio Noriega (2012), quien anota lo siguiente: "hay en la actualidad un nuevo tipo de sujeto andino cuyas estrategias de realización y la triple dimensión lingüística y cultural de sus discursos sobrepasan los supuestos de las categorías de sujeto migrante andino" (:28). Esto implica que



los poemas van a presentar matices que permitan evidencias una “nueva” subjetividad. Vale decir, una relación entre la memoria oral local, el lenguaje y las nuevas referencialidades (internacionales) que impactan en el texto. Sin duda, la poética de Carlos Huamán se encuentra dentro de este horizonte: dialoga desde diferentes espacios con la memoria chanka.

La conceptualización de esta nueva forma de vivir y ser tiene que ver con la posición cultural inicial, interiorizada y marcada en la memoria, cuya flexibilidad se da en relación a los nuevos referentes que impactan en poema. Por ello, el sujeto poético conecta y diáloga con los diferentes contextos. Así pues, el “Rasu Ñiti” posmoderno entra en delirio por la mecanización y deshumanización que recae en él; y pone en evidencia que el espacio europeo también despoja y enajena.

De este modo, los textos que producen los sujetos transandinos como Carlos Huamán, presentan características que revelan, según Julio Noriega (2012), un “locus de enunciación [que] se mueve, ampliando el mapa del horizonte cultural andino, entre remotos pueblos serranos, distintas ciudades y la gran metrópoli mundial” (:36), siempre que lleven en su alforja la experiencia primaria de su espacio cultural, que en el caso de Carlos Huamán, es la zona Chanka vinculada al despojo histórico, la violencia física y simbólica.

En conclusión, Carlos Huamán crea una poesía transandina que “implica un acto de traslación lingüística y cultural” (2012: 38), cuyos elementos simbólicos son contruidos no solo desde la migración dentro del ámbito nacional; sino desde lo transnacional, mostrando un diálogo de intersubjetividades impactadas y recreadas por el yo lírico, que observa la necesidad del cambio ante nuevas formas sutiles de



despojo de nuestro “ser-nosotros”. Este tipo de poesía vendría a concebirse como una actitud posmoderna del sujeto andino chanka, donde la ciudad, las fronteras y el mercado no sean límites para la poetización, reflexión y manifestación de formas de ser desde la matriz cultural con otras. Así, la poética de Carlos Huamán se conecta con la subjetividad chanka a través de sus símbolos (el *danzaq*) y la connotación de rebeldía de un Taki Onqoy postmoderno, al proponer un proyecto intercultural donde el diálogo implica humanizar y eliminar las violencias y despojos que históricamente recayeron en los *runakuna* chankas, ahora desde un lugar de enunciación móvil.





CONCLUSIONES

1. La poética chanka permite revelar una expresividad literaria vinculada a los espacios de los poetas estudiados (Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac), sobre la base de la historia y la lengua, esto se representa en el tejido poético a través del despojo, la liminalidad y la rebeldía de los sujetos poéticos que lo actualizan y recrean bajo formulas simbólicas y metafóricas. El despojo implica la pérdida simbólica de los bienes materiales y espirituales por las que el *runa* se concibe como parte de una comunidad. La liminalidad es la situación o condición extrema del indígena en el mundo poético a tal punto que se encuentra entre la vida y la defunción, y/o muerte simbólica. La rebeldía implica no solo permanecer y resistir en el *kay pacha*, sino también de cambiarlo, establecer una utopía. Desde los residuos históricos que provienen de acontecimientos sociales y culturales, la memoria fluctúa y dialoga entre el aquí y el allá, entre el presente y el pasado de la zona chanka. De esta manera se demostró que los poemarios de Ugo Carrillo, Dida Aguirre y Carlos Huamán contienen transversalmente la retórica del despojo, la liminalidad y la rebeldía chanka.
2. La poesía en *Yaku-unupa yuyaynin. Memorias del agua*, dialoga con el pasado amerindio de la zona Chanka, el mito fundacional de su imaginario: la guerra entre los incas y los chankas, establece una poesía del despojo y resurgimiento, tomando como figura símbolo de la continuidad a la divinidad Mamá Papa, que proporciona el don de la vida y la sobrevivencia en el mito poético. Determinamos que el tejido poético en *Yaku-unupa yayaynin. Memorias del agua*, evidencia una territorialidad poética, a través de metáforas y símbolos culturales que connotan



residuos históricos del primer despojo; y que su función pragmática es retribuir a los runas descendientes de los chankas que presentan el *yuyay*, la memoria cultural de su identidad y no el olvido o *qunqay*.

4. La poesía en *Jarawi* muestra al sujeto liminal, entre la vida y la muerte, que se conecta con el despojo histórico en la zona Chanka: la violencia y el caos en el espacio poético configura el fantasma de la extinción, que se manifiesta a través de la naturaleza y el color (*piki, usa y yana*), imponiendo en la representación del sujeto poético las situaciones límites por las que poetiza. La *warmi wakcha* en la poesía de *Qaparikuy* (poemario que se complementa con *Jarawi*) muestra la figura femenina como imagen símbolo del despojo: sin *ayllu*, sin tierra y sin *yanantin*. Situación límite que se representa, pero que connota también el inicio de la rebeldía chanka en la sobrevivencia del sujeto poético, y por añadidura de su memoria, forma de estar y vivir en este mundo.
6. En el análisis del poemario *Llipaykunapa qillqanampi*. Donde escriben los relámpagos se estableció la conexión entre las composiciones (canciones) y los poemas, evidenciando el espacio ayacuchano como elemento identitario, que connota despojo y violencia. Pero también esperanza y regreso en el sujeto poético. El poemario muestra el viaje a otros espacios transnacionales, donde el sujeto poético realiza un contrapunteo de símbolos quechuas (*killinchu, danzaq y el cóndor*) y europeos (La torre Eiffel y el espacio parisino), connotando un Taki Onqoy posmoderno que purifica, limpia y humaniza la violencia europea y el espacio quechua chanka.



REFERENCIAS

1. 1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

AGUIRRE GARCÍA, Dida (1989). *Arcilla*. (Edición bilingüe). Lima: Lluvia Editores.

_ (2000). *Jarawi*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal

_ (2012). *Qapariykuy (Grito)*. Lima: Pakarina Ediciones.

CARRILLO CAVERO, Ugo F. (2009). *Yaku-unupa yuyaynin. Memorias del agua*.
Lima: Ediciones sol y niebla.

_ (2010). *Puyupa-wayrapa-ninapawan musqukusqanmanta (runapa siminpi
qillqakuna)*. Huancayo: Imprenta Editorial Punto com.

_ (s/f) *Wayna pikchukunapa takin*. Juan Pedro de San Sebastian (seudónimo) [no
presenta hoja de crédito].

HUAMÁN LÓPEZ, Carlos (2009). *Lipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los
relámpagos*. Lima: Ediciones altazor.

1.1. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA (2005). *Diccionario quechua-
español-quechua. Semi taqe*. Cusco: Gobierno Regional del Cusco.

ARGUEDAS, José María (1989). "La muerte y los funerales". En: *Indios, mestizos y
señores* (3° ed). Lima: Editorial Horizonte.

_ (1958). "Notas elementales sobre arte popular religioso y la cultura mestiza en
Huamanga". En *Revista de del Museo Nacional*, t XXVII, Lima.



- _ (1986) [1938]. *Canto y cuentos quechuas I*. Vega, Eduardo; Mujica, Elías y Scorza, Manuel (Eds). Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana (Lima: Talls. Gráf. Desa)
- _ (1998). *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baral. 2^{da} edición. Lima: PUCP, Fondo Editorial, 1998.
- _ (2001). *Los ríos profundos*. Ediciones El Comercio. Lima: Peisa.
- ARTEAGA, Armando (2009) "La poesía de Ugo Facundo Carrillo Cavero en el espacio Kechwa de la literatura actual apurimeña". En *Tierra Ignea*. Recuperado el 20 Septiembre de: <http://terraigne.blogspot.pe/2009/09/la-poesia-de-ugo-gacundo-carrillo.html>
- BAJTÍN, Mijaíl (2000). *Yo también soy*. Mexico: Taurus.
- BASADRE, Jorge. (Comp.) (1938). *Literatura Inca*. Selección de Jorge Basadre. Introducción general de Ventura García Calderón, París: Brouwer de Deslée (Biblioteca de Cultura Peruana, Primera Serie, N°. 1)
- BENDEZÚ, Edmundo (2003). *Literatura quechua*. (2^a edición). Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- BETANZOS, Juan de. (2010) [1551]. *Suma y narración de los incas*. Edición, introducción y notas, María del Carmen Martín Rubio. Lima: UNMSM, Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Post grado.
- BERTONIO, Ludovico (2013) [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, Rectorado (Puno: Corporación Mer)



CAVERO CARRASCO, Ranulfo (2001). *Los dioses vencidos. Una lectura antropológica del Taki Onqoy*. Huamanga: Escuela de Postgrado de la UNSCH-Unicamp, Brasil: Centro de Pesquisa em Etnología Indígena (Tall. Gráf. Merrcantil Ayacucho)

CAVERO, Luis E. (1953). *Monografía de la provincia de Huanta*. Lima: Empresa Editorial Rímac.

CARBAJAL SOLIS, Vidal C. (2004) *Determinación de la frontera dialectal de quechua ayacuchano y cuzqueño en el departamento de Apurímac*. Tesis para optar el título Profesional de Licenciado en Lingüística. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CARRILLO CAVERO, Hugo (2016). *Contra...Por si acaso. Interculturalidad, comunicación, territorio y planeamiento estratégico: Tareas pendientes para la descentralización en el Perú*. Lima: Pakarina Ediciones.

CARRILLO, Francisco (1986). *Literatura quechua clásica*. Lima: Editorial Horizonte (Lima: Tall. Gráfs. De Editora Ital Perú).

CARRASCO, Tulio (2007). *La nación de las águilas reales*. Lima: Editorial San Marcos.

CASTRO POZO, Hildebrando (1925). *Nuestra comunidad indígena*. (2ª edición). Lima: Ed. De Hildebrando PozoC.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. (2003) *Lingüística quechua*. (2ª Edición). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.



CIEZA DE LEÓN, Pedro (1996) [1553]. *Crónica del Perú*. Edición, prólogo y notas de Francesca Cantú. Lia: PUCP-Academia Nacional de Historia (Lima Desa).

CONCILIO LIMENSE. (1984) [1584]. *Doctrina christiana y catecismo para instrucción de los indios, y de las demás personas, que han de ser enseñadas en nuestra santa fe, con un confesionario y otras cosas necesarias para los que la doctrinan, que se contienen en la página siguiente. Compuesto con autoridad del Concilio Provincial, que se celebrou en la Ciudad de los Reyes, el año de 1583. Y por la misma traducido en las dos lenguas generales de este reyno: quichua y aymara* (edición facsimilar conmemorativa). Lima: Petroperú.

CONTRERAS, Carlos (2000). *Historia del Perú Contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. (2ª edición). Lima: IEP-Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

CUSIHUAMÁN, Antonio. (2001a). *Gramática quechua Cuzco-Collao* (2da ed.). Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas,

_ (2001b) *Diccionario quechua Cuzco-Collao*. 2º ed. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".

DALMONTE, Gerardo (2012). *Construyendo territorios: narrativas territoriales aymaras contemporáneas*. Lima: GRADE-CLACSO.



DE MOLINA, Cristóbal (2008). *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Edición, estudio y notas por Julio Calvo Pérez y Henrique Urbano. Lima: Cátedra UNESCO-USMP.

DE PAZ, Zenón (2002). "Horizontes de sentido en la cultura andina. El mito y los límites del discurso racional". En *Comunidad, tierra-hombre-identidad*. Piura: Editorial Raíces N°. 5.

_ (2012). *La cosmo-visión andina en el manuscrito de Huarochirí*. Lima: Editorial Vicio perfecto.

DEGREGORI, C. Iván "¿Por qué apareció Sendero Luminoso en Ayacucho? El desarrollo de la educación y la generación del 69 en Ayacucho y Huanta", en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*.

http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2005). *Etnopoética quechua*. Tesis doctoral. Lima: UNMSM.

_ (2001). "La aldea letrada quechua: La literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX". En *Escritura y pensamiento*. Año IV, N° 8, pp. 101-114.

_ (2003). "Literatura Inca (¿indígena?) como representación de la literatura peruana". En *Letras. Organo de la Facultad de Letras y ciencias Humanas*. Lima. N°. 105-106.

_ "Manchay manchay. Wanka contemporáneo. Representación de la violencia política en la poesía quechua". En *Contexto. Revista de crítica*



- literaria*. Lima: Departamento de Literatura UNMSM. Año I, N.º 1, 2010.
- _ (2013). "Ugo Carrillo tradición y novedad en oesía quechua contemporánea". En: *El discurso de los zorros en la poética de Ugo Carrillo*. Lima: Industrias Gráficas San Remo, pp. 53-71.
- _ (2015) "Ñuqa-ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)". En *Escritura y pensamiento*. Año XVIII, N.º. 37, pp. 53-78.
- ESTERMANN, Josef (1998). *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. (2016) [1609]. *Comentarios reales de los incas*. Edición de Ricardo Gonzáles Vigil. Lima: Penguin Clásicos.
- GALVEZ ASTORAYME, Isabel. (1990). *Quechua ayacuchano*. Primer curso. Lima: Extramuros.
- GIL, Francisco (2002). "Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio". En *Anales del museo de américa*. N° 10, pp. 59-83. Ver: <file:///C:/Users/User/Downloads/DialneDondeLosMuertosNoMuerenCultoALosAntepasadosYReprod-1433161.pdf>.
- GODENZZI, Juan Carlos (comp.) (1992). *El quechua en debate. Ideología, normalización y enseñanza*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.



- _ (comp.) (1999). *Tradición oral andina y amazónica. Método de análisis e interpretación de textos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- GONZÁLES HOLGUÍN, D. (1952). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú Llamada lengua qquicchua o del Inca*. Lima: UNMSM- Instituto de Historia.
- GONZÁLES CARRÉ, E. (1992). *Los señoríos chankas*. Lima: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga-Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA).
- GONZÁLES CARRÉ, E. (1982). *Historia prehispánica de Ayacucho*. Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- GUTIERREZ, L., MANTILLA, L y HUAMÁN, S. (2007) *Apurimaqpaq runasimi taqe. Diccionario de quechua apurimeño*. (Versión preliminar). Abancay: Academia Mayor de la Lengua Quechua filial Apurímac.
- HALL, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Enviñón Editores.
- HUAMÁN, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, Memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. Mexico D.F.:



Universidad Autónoma de México, Centro Difusor de Estudios Latinoamericanos.

_ (2015). *Urpischallay. Transfiguración poética, memoria y cultura popular andina en el wuayno*. Lima: Ediciones Altazor.

HUERTAS, Lorenzo (1976). "El movimiento de Tupac Amarú en Ayacucho". En: *Sociedad colonial y sublevaciones populares. Tupac Amaru II*. Flores Galindo (Comp.) Lima: Retablo de Papel Edicions, pp. 83-106.

HUSSON, Patrick (1992). *De la guerra a la rebelión: Huanta, siglo XIX*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

HUAMÁN MANRIQUE, Isaac (1996). *La poesía quechua actual (1990-1995)*. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura. Lima: UNMSM.

ITIER, César. (1992) "Lengua, ideología y poder en el Cusco: 1885-1930". En Juan Carlo Godenzzi *El quechua en debate. Ideología, normalización y enseñanza*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé d Las Casa", pp. 25-49.

KROGEL, Alison (2013) *Qamllam kamallawanki: El poder transformativo de illa y de los espacios oníricos en la poesía quechua de Ugo Facundo Carrillo Cavero*. En: *El discurso de los zorros en la poética de Ugo Carrillo*. Lima: Industrias Gráficas San Remo, pp. 19-51.



LIENHARD, Martín (1983). "La Función del Danzante de Tijeras en Tres Textos de José María Arguedas". En *Revista IberoAmericana*. N°. 122, pp. 147-157.

_ (1992). *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte.

_ (2005) "La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales". En *Acta poética* (Vol. 26). N° 1-2, pp. 485-513. Ver: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v26n1-2/v26n1-2a22.pdf>

LUMBRERAS, L. G. (2013). *Los orígenes de la civilización en el Perú*. Cusco: Ministerio de Cultura, Dirección Regional de Cultura Cusco (Lima: Gráfica Editora Don Bosco).

MAMAMÍ, Mauro. (2012). *Proyecto ideológico-estético de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.

_ (2011). *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, songoyki*. Lima: Petroleos del Perú.

MARIÁTEGUI, José Carlos (2002). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (70^{va} edición). Lima: Biblioteca Amauta.

MANRIQUE, Nelson. Yawar Mayu. (1988). *Sociedades terratenientes serranas: 1979-1910*. Lima: DESCO

MARKHAN, Clements (1923). *Las posiciones geográficas de las tribus que formaban el imperio de los incas*. Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú. Serie II. T. VII. Lima.



MENESES, Teodoro (1956). *Canciones quechuas de Ayacucho*. Lima: Instituto de Filosofía de la Facultad de Letras de la UNMSM.

MENESES, Porfirio; MENESES, Teodoro y RONDINEL, Victor (Comp.) (1974). *Huanta en la cultura peruana*. Edición antológica bilingüe con una extensa selección de Literatura quechua. Lima: Editorial Nueva Educación.

MÉNDEZ, Cecilia (2002). El poder del hombre o la construcción de identidades étnicas y nacionales en el Perú: Mito e historia de los Iquichanos. Documento de Trabajo, 115. Serie Historia, 21. Lima: IEP.

MONTOYA, Rojas, Rodrigo, Edwin (y) Luis. (1987). *La sangre de los cerros. Urqkunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul Editores y UNMSM.

MONTOYA ROJAS, Rodríguez. (1997). El Perú después de 15 años de violencia (1980-1995). El nuevo rostro del Perú en los años 80. En *Acta poética* (Vol. 11). N°. 29, pp. 285-308. Ver: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000100016

MUÑOZ, Pablo Landeo. (2010). *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy. Umallanchikpi kaqkuna. Seres imaginados del mundo andino*. Tesis para optar el grado de magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: UNMSM.



MRÓZ, Marcin (1992). *Los Runa y los Wiracuâ. La ideología social andina en la tradición oral quechua*. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos.

MANRIQUE, Nelson (2003). "Memoria y violencia. La nación y el silencio". En Hamann, Marita; Lopez, Santiago; Portocarrero, Gonzalo y Vich, Víctor (Eds), *Batallas por la memoria. Antagonismo de la promesa peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales.

NORIEGA BERNUY, J. (1993). "Introducción". En: *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: Centro de estudios y publicaciones (CEP), pp. 23-43.

_ (1995). *Buscando una tradición poética escrita en el Perú*. Miami: Letras de Oro-Universidad de Miami.

_ (2012). *Caminan los Apus: escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Ediciones.

O'PHELAN GODOY, Scarlett. (1987). "El mito de la independencia concebida: Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y Alto Perú 1730-1814". En Flores Galindo (Comp.), T. 2, *Independencia y revolución 1780-1840*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 164-160.

PARIONA, Tania (2015). "La poesía quechua ayacuchana en el siglo XX. Una mirada histórica". En *La alforja de chuque*. Recuperado el 27 de



marzo de <http://gonzaloespino.blogspot.pe/2015/03/la-poesia-quechua-ayacuchana-en-el.html>

RONCALLA, Freddy (2009). "Yaku-unupa yuyaynin: Ugo Facundo Carrillo Caveropa qillqasqanmanta (prefacio / primer acto)". En *Yaku-unupa yayaynin. Memorias del agua*. Lima: Ediciones sol y niebla, pp. 19-26

ROSTWOROWSKI, M. (1995). *La mujer en el Perú prehispánico*. Lima: IEP (Documento de trabajo, 72. Serie Etnohistoria, 2)

_ (1999). *Historia del Tawantinsuyo*. 2^{da} Edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-promPerú.

_ (2001). *Pachacutec: Inca Yupanqui*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa)

SANTO THOMAS, F. D. (2006) [1560]. *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Editado por Jean Szemiński. Lima: Eds. El Santo Oficio-Códice Eds.

SOTO RUIZ, Clodoaldo (2012). *Runasimi-kastillanu-inlis llamkaymanaq qullqa. Ayacuho-chanka I rakta*. Diccionario funcional quechua-castellano-inglés. (Vol. I). Lima: Lluvia Editores.

TELLO DEVOTO, Ricardo (1971). *Historia de la provincia de Huancayo*. Huancayo: Casa de la Cultura de Junín.

TAYLOR, Gerald. (2000). *Camac, Camay y Camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Cuzco: IFEA. CBC.



- TORERO, Alfredo (1964). *Los dialectos quechuas*. Lima: Industrial Gráfico.
- _ (1974) *El quechua y la historia social*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- _ (2002) *Idioma de los andes. Lingüística e Historia*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (Editorial Horizonte).
- VALCÁRCEL, Luis Eduardo (1914). "Discurso por la inauguración del Insituto Histórico del Cusco". En *El Sol*, 7 de enero de 1914, p. 2.
- VARÓN GABAI, Rafael (1990). "El Taki Onqoy: Las raíces andinas de un fenómeno colonial". En *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy siglo XVI*. IEP-SPP (Sociedad Peruana de Psicoanálisis), pp. 331-405.
- VALLE ARAUJO, John H (2012). *El wakcha en el relato andino de tradición oral*. Lima: Petroleos del Perú.
- VIENRICH, Adolfo (1905). *Tarmap Pacha-Huaray / Azucenas Quechuas (Nunashimi chihuanhau)*. Bilingüe. Tarma: Impreso La Aaurora de Tarma, CXXIV, p. 131.
- VILCAPOMA, José C. (2010). *De bestiarío a la mitología andina: insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.
- ZARIQUIEY, Roberto y CORDOVA, Gavinia (2008). *Qayna, kunan, paqarín. Una introducción práctica al quechua chanca*. Colección intertextos N°. 3. Lima: Estudios Generales Letras-Fondo Editorial de la PUCP.



ZEVALLOS AGUILAR, Ulises (2008). "Gestión cultural en los andes. Literatura quechua hoy". En *Lhymen, cultura y literatura*. Año VIII. N° 5, pp. 7-22.

