

## MEMORIAS RETENIDAS, VOZ Y TRÁNSITOS EN LA POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA<sup>1</sup>

Gonzalo Espino Relucé\*  
IIH/Literatura FLCH-UNMSM

**Sumilla:** *Esta comunicación indaga sobre la relación entre la tradición y la cultura andina y la poesía quechua escrita contemporánea. Propone revisar desde la tradición oral quechua sus formas poéticas tradicionales y su relación con el rapto de la letra. La hipótesis que trabajaré asocia la continuidad de la memoria oral en la escritura, es decir, cómo las formas tradicionales orales y sus estrategias discursivas, a más de las concepciones andinas que se incorporan, se reinterpretan o se reinventan en las formas poéticas contemporáneas. Tras ella está la siguiente pregunta, ¿de qué maneras las manifestaciones poéticas contemporáneas insertan, subsumen o reinventan y proveen de sentido al texto quechua? Nos centraremos en los rasgos formales de los enunciados “poéticos” tradicionales y su continuidad en la poesía quechua contemporánea.<sup>2</sup>*

**Palabras claves:** *Tradición oral; Memoria; Poéticas; Poema canción; Quechua; s. XX-XXI.*

**Keywords:** *Orais tradicional; Memory, Poetics, Poem song, Quechua; s. XX-XXI.*

Las culturas originarias tienen larga data. No se inician, como es obvio, con la llegada de los invasores europeos en 1492, data que se suele obviar como ejercicio etnocentrista y patético olvido que considera a los pueblos amerindios sin escritura (LUMBRERAS, 2000; RIBEIRO, 2006). Las implicancias de esta primera afirmación cuestiona la oposición de escritura /oralidad y redimensiona las relaciones que se establecen entre el lenguaje y las formas como se transmiten las diversas manifestaciones culturales que tienen como eje la lengua. Primero es el lenguaje, es decir, las formas de comunicación y no las del registro, no el archivo (Landaburo, 1998). Consideramos que las tradiciones culturales amerindias están, en efecto, vinculadas masivamente a las formas orales, la lengua se corresponde con los lenguajes que acompañan la comunicación; asunto que, inmediatamente, sugiere un nuevo postulado: todo pueblo tiene cultura y compromete todo este

---

\* Profesor principal de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y Doctor por la misma universidad, investigador CONCYTEC (REGINA: 6759).

<sup>1</sup> O presente artigo segue normas de regulamentação técnica do país de origem.

<sup>2</sup> El presente trabajo forma parte de las investigaciones que desarrollo en el Instituto de Investigaciones Humanística IIH, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Proy. 140303011 y 160 3030 71 VRI-UNMSM) y se adscribe, a su vez, al proyecto Fondecyt N° 1141007 “Reterritorialización en las literaturas andino-amazónicas: poéticas y enunciaciones heterogéneas en confluencia”, en el que participo en calidad de colaborador internacional y que dirige Claudia Rodríguez M., de la Universidad Austral de Chile.

conglomerado llamado humanidad. Todas las manifestaciones culturales así como expresiones de la palabra no son de uso exclusivo de las elites. La palabra voz es una distinción entre otra de aquella que solemos llamar poesía.

Guaman Poma (1615) escribía que “todos ayllu tienen su takis y canciones”, es decir, se trata de prácticas entre elites y pueblos, así lo hacía ver en su ms. de 1615, y que estas “FIESTAS, PASQVAS y dansas taquies” (f. 315 [317]) se corresponden con diversos estamentos sociales (“Yngas”, “capac apoconas”, “principales” al mismo tiempo “de los yndios comunes destos rreynos”) y espaciales (“Chinchay Suyos, Ande Suyos, Colla Suyos, Conde Suyos”), y que estas “dansas yarauis”, en clave estética, resulta “todo huelgo y fiesta, rregocixo”. Guaman Poma la defiende, y al mismo tiempo deja entrever su tono doctrinal; como afirmación cultural, emerge en su discurso como resistencia cultural y la defiende del corsé colonial de la censura y la descalificación idolátrica: “no tiene cosa de hechisería ni ydúlatras ni encantamiento”, al mismo tiempo censura aquello que en efecto había empezado a descalificar al indígena, aun cuando su postura sea la del doctrinero “Ci no ubiese borrachera, sería cosa linda”. Es decir, el programa no solo incluye sujetos de enunciación sino también espacios y tiempos y a la vez formas, la práctica poética Guaman Poma las imagina vinculada a diversos segmentos sociales que la dicen y bailan, al tiempo que esta se produce en los múltiples espacios donde vive la gente y tiene, por cierto una variedad de formas poéticas y están referidas al calendario agrícola o ritual.

### 1. **Memorias retenidas**

Entendemos por tradición oral aquellas manifestaciones discursivas que contienen la memoria colectiva y tienen arraigo en la tradición de una cultura a lo largo del tiempo (ESPINO, 1999; ROCHA, 2012; SILVA, 2016). El propio hecho de que sea oral hace referencia a su apertura y libertad, da cuenta simultáneamente de su propia historia, porque se asocia a prácticas sociales y en contextos específicos, por lo que cada vez que se activa –se dice, se enuncia- siempre será una interpretación, una resemantización o una reinención, esto es un acto enunciativo particular y ritual que se hace cargo de la memoria colectiva que viene de las voces de los mayores. Dicho de otro modo, como esta, se organiza en un circuito circular que supone el énfasis no sólo en lo que se trasmite o en cómo se trasmite sino también en quién –quiénes- lo trasmite. La tradición oral la comprendemos desde la dimensión de la memoria y no como la eventual materialización discursiva

de una narrativa reciente. Si bien estas pueden también ser fruto de una reinención o creación reciente (Hobsbawm), la tradición oral siempre corresponderá a una dimensión de un pasado distante y tratándose de la cultura originaria siempre remota y actual, pero siempre memoria que se actualiza, por ello que se reinterpreta.

Distinción necesaria que involucra la palabra-voz asociada a las diversas posibilidades históricas de archivo de esta, a las diversas “escrituras” no alfabéticas que tienen registro y que prefiguran el campo de la palabra como ejercicio especial. Me refiero a las marcas corporales, en especial faciales que representaban y representan distinciones de pueblos, y al mismo tiempo condición de sujeto entre una colectividad. Entre los teotihuacanos un vaso policromo, hacia el 540 de nuestra era, incorpora la dimensión de la palabra florida, una voluta que no solo comunica, sino que la forma retiene la idea de una palabra especial entre los nahuas (LEÓN PORTILLO, 1992, p. 77-79), lo que llamamos poesía.

En el mismo sentido los hallazgos arqueológicos, en relación a los tejidos Paracas y la cerámica Nazca, que hablan de la misma dimensión, en la que, como ha recordado el artista Juan Acevedo<sup>3</sup>, la iconografía Nazca nos recuerdan las volutas mesoamericanas, en el tejido aparecen varios hombres cuyas cabezas se vinculan con un globo –voluta- significando algo, lo mismo podríamos postular de las narrativas que ofrecen las pictografías de los moches, que nos recuerdan en registros contemporáneos.

En términos actuales prácticas expresivas de las culturas indígenas no se reducen a la palabra-voz ni a la palabra-letras, estas tienen diversas formas de manifestarse. La palabra puede estar contenida en un diseño textil, en una pictografía, mate burilado o un retablo, en las tablas de sarhua, etc. Pienso simultáneamente en las diversas manifestaciones que se producen desde la voz, por ejemplo, la palabra-canción, que suele ser acompañada del instrumento musical o el ritual de pago a la tierra en el que la voz se expresa como parte del ritual o los cantos de sanación (Icaros) que vienen acompañada por la ingesta de productos que permitan el viaje al interior del sujeto. Esa palabra que tiene ancestro y se renueva continuamente.

---

<sup>3</sup> Juan Acevedo, reproduce Rupestre contemporáneo (26-7-2016). Ver: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008709784992>>.

Desde nuestros orígenes los diseños corporales expresan la condición del sujeto humano, varón o mujer o la distinción entre uno y otro pueblo (Vaz Caminha 1500), los glifos mesoamericanos que se registran desde muy temprano (LEÓN-PORTILLO, 1992), tejidos –kiné o paqllas- en los que se da cuenta de expresiones y símbolos que comunican (ÑAUPA AWAY, 2004), etc. No son estas formas las más difundidas, han quedado reservadas como todas las formas de fijación a modalidades que corresponden a elites y no a las masas indígenas, en ese sentido, recuperamos el valor de la tradición.

En términos contemporáneos, en los años 90 aparece un núcleo de creadores indígenas que repiensa su actividad como escritores, esa singular y especial manera de calificarlo como poeta –oralitor- que se cuestiona sobre la propia escritura –el rapto de la escritura- y se pregunta de qué habla esta escritura. Elicura Chihuailaf advierte a la palabra-memoria, la escritura, desde su perspectiva no es ya la misma, es la escritura de la voz de una comunidad, que llamará oralitura:

Esta es nuestra Palabra, ya inscribiéndose, pero al lado de la oralidad –“oralitura”, decimos los oralitores-. La palabra sostenida en la Memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades. La palabra escrita no como un mero artificio lingüístico (no me estoy refiriendo a la función de artificio que todo lenguaje contiene permanentemente) sino como un compromiso en el presente del Sueño y la Memoria. El mapuzugun, el hablar de la Tierra, un idioma aglutinante y declinable. Conformado por sus respectivos dialectos e ideolectos, como el castellano, como todos los idiomas del mundo”. (CHIHUAILAF, 1999, p. 62).

Ciertamente la invasión de los territorios amerindios trajo no solo trastornos en la sensibilidad, sino en la vida material y social de lo que más tarde reconocemos como América Latina. Esto implica que la tecnología de la escritura llegará bajo un sello del dominio –imposible de generalizar en su inicio en el siglo XVI-, sacro y estatus legal de dominación (CORNEJO POLAR, 1994).

## **2. Rapto de la escritura**

La domesticación del quechua (NORIEGA, 2010) o “catequización de la lengua” (CATRILEO, 2010) no sugieren continuidades en términos de tradición. Es decir, aquella escritura no parece, por lo menos en una primera pesquisa, arrojar elementos de continuidad, a no ser por la referencia a lexías consignadas en los inventarios lexicográficos del siglo XVI. De lo que hablamos es de un fenómeno nuevo: la aparición de la escritura por un sujeto de enunciación que desafiaría la homogenización y unidad de la cultura letrada y la comprensión de la literatura (RODRÍGUEZ, 2013), un tipo de enunciado que reconoce en su textualidad una historia o un ancestro en el pasado

distante en todos los pueblos andinos (en principio, para el Cuzco, los incas). Esto revierte en una característica adicional de la escritura en quechua que siempre se vincula a los ancestros.

Si la esfera de dominio de esta tecnología pertenecía a las elites, por lo que se la vincula al poder y con ello a diversas formas de exclusión, nos preguntamos: ¿en qué momento se produce el rapto de la escritura? Como tal se produce cuando el Estado peruano niega las posibilidades de la escuela para el indio. “Indio leído, indio perdido”, será el lema que encabezan los terratenientes a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. En términos generales, se trata de un Estado aristocrático, a más de conservador y excluyente, que consideraba que la educación se oponía a sus intereses. De manera que no se preocupó por desarrollar una política educativa ni de la alfabetización que debería impulsar la nación decimonónica. La escuela fue una conquista social de los comuneros y de los trabajadores, tal como bien se puede documentar y que la gran novelística de la primera mitad del siglo XX lo representa. Don Rosendo Maqui consideraba que bastaría que en la escuela, a todos los niños y niñas se les pegara con los libros como si fuera *ishquil* –esto en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría-, para que ellos aprendieran a leer, escribir y contar:

¡Cabezas duras! A las mocitas de dedos tardos para hacer girar el huso y extraer un hilo parejo del copo de lana, las madres les azotaban las manos con varillas espinudas de *ishquil* hasta hacerles sangre. ¡Santo remedio de la plantita maravillosa! Las volvía hilanderas finas. Rosendo sonrió con toda la amplitud de sus belfos; así debía pasar con las cabezas. Darles un librazo y vamos leyendo, escribiendo y contando. Claro que no podía ser cuestión de un golpe solamente sino de muchos. El guardaba un abultado legajo de papeles en los que constaba la existencia legal de la comunidad. Los arrollaría formando una especie de mazo, “Formar en fila, comuneros, que ahora se trata de instruirse.” Plac, ploc, plac, ploc, y ya están hechos unos letrados.” (ALEGRÍA, [1941] 1983, p. 21-22)

En el imaginario campesino la escuela aparece como ese lugar posible que puede ayudar a conocer el “legajo”, la letra, el documento que refrenda que efectivamente se trata de tierras comunales. La escuela aparece como ese horizonte posible que haría que la comunidad, que ese es un papel que habla, sea leído –escuchado- y eso pasaba por aprender lo que en los pueblos principales ocurría, ese lugar donde se aprende y que el Estado no está interesado en divulgar ni implementar. Muchas comunidades, muchos sindicatos y más tarde, las invasiones en la ciudad, reclaman y gestionan una escuela para la comunidad o reservan un espacio para que esta no sea obviada o negada por las autoridades.

Pero, ¿por qué este interés por la Escuela?, ¿por qué? Entre la población más pobre del siglo XX se identifica los bolsones de pobreza: 70% de analfabetos desde la órbita oficial. Entre los años 1920 y 1950 se vive un fuerte movimiento de migración hacia las ciudades, ¿qué había ocurrido? En las modestas ciudades del Perú aparecían las primeras industrias modernas que transformarían las relaciones entre la ciudad-aldea, estas se convertirían en formas atractivas para la población. Coincide en consecuencia con otro programa, el de la modernización del capital y la modernidad del Perú. Esto daría lugar a lo que los antropólogos llaman el mito del progreso, que Rodrigo Montoya llama "*mito contemporáneo de la escuela*" (1980, p. 3), lo explica como un proceso útil para comunidades, pero al mismo tiempo como expresión que las despojaba de sus culturas. "Ir a la escuela es para el campesino quechua, aymara o huitoto, como ir a una tienda y comprar un cuchillo; un cuchillo que tiene doble filo y corta por los dos lados." (4). Así, la escuela permitía acceder a los saberes contemporáneos para insertarse en el mundo moderno, por ejemplo, reclamar el derecho constitucional, que implica el pago al trabajo; pero en otra dimensión el olvido de la historia local y de los dioses locales, vestir ropa de blanco, abandonar las creencias ancestrales –culto a los apus- por considerarla supersticiones:

Quien va a la escuela no sólo aprende a hablar castellano sino también a vestirse de otra forma, y cambia sus fiestas por otras y comienza a ser una persona especial en este país porque ya no se siente bien el mundo que deja y tampoco se siente bien el mundo al que llega. Ese híbrido, ese maíz híbrido de dos semillas distintas, es el telón de fondo, es la base estructural en la que se está dando y produciendo lo que se llama el problema nacional. (4)

El hecho concreto será que movilizará a toda la población del país.<sup>4</sup> Uno de estos segmentos sin duda está asociada a la población quechua que provienen de hijos de campesinos ricos y medios y pequeños hacendados, todos ellos hablaban quechua, en los términos arguedianos que identifica al mestizo (cf. Arguedas, 1989, p. 26-27). Son estos lo que aprenden a escribir.

Las modestas urbes andinas se transformaron. Sus elites -y los representantes del poder local- abandonaron el quechua y asumieron el castellano como lengua de prestigio. El quechua fue

---

<sup>4</sup> Esta aspiración se traduciría en lo que imagina el comunero Rosendo Maqui: "[...] Aura ya habrá escuela... después se podrá mandar a los muchachos más güenos a estudiar... Que jueran médicos, ingenieros, abogaos, profesores... Harto necesitamos los indios quien nos atienda, nos enseñe y nos defienda... ¿Quién nos ataja? ¿Po qué no lo podemos hacer?... Lo haremos... Otras comunidades lo han hecho... Yo ya no lo veré... ya soy muy viejo. Pero ustedes, regidores, háganlo... ¿No es güeno? ¿Quién dice que no? Hay que decile a todos lo mesmo... Todos comprenderán..." (Cap.6)

consignado como lengua estigmatizada, como idioma de los indios (es decir, de lo atávico, del atraso y de la pobreza) y la que no se debería enseñar más a los niños y niñas del país (Baquerizo, 1980). En términos estadísticos el Perú mantenía una importantísima población rural (65%) y la mayoría hablaba las lenguas andinas, dato que, en términos absolutos, nunca más se repetirá (Censo 1940). Asistiremos a la disminución de la población de hablantes quechuas tal como se observa en el censo del 2007 con una lengua hablada por apenas el 13% (3 261 750) de la población total censada: 28 220 764.

Si se revisan las hojas de vida de todos los autores quechuas tenemos el siguiente esquema. Todos han pasado por la Universidad o un Instituto Superior. Lo que sugiere que, en la mayoría de los casos, de formación, son docentes, han realizado estudios en Letras y Humanidades, en especial en Lengua y Literatura: Andrés Alencastre, William Hurtado de Mendoza, Ch'aska Eugenia Anka Ninawaman, estudian en la Universidad San Antonio de Abad (Cuzco), Odi Gonzales lo hace en Universidad San Agustín (Arequipa) y Eduardo Ninamango, Dida Aguirre y Hugo Carrillo en la Universidad Mayor de San Marcos (Lima). La relación que establecen con la Academia dibuja el conocimiento de occidente, de manera que podemos estimar una relación en la tradición de la escritura hispánica, primero; y más tarde, en la segunda mitad, con la vanguardia y el boom. Esta coincidencia histórica la relievamos, pues se trata de un momento en que el quechua empieza a disminuir el número de hablantes efectivos. Aun así, en ese mismo ciclo, se produjo un proceso de afirmación idiomática y cultural, tal como se puede apreciar en las aldeas letradas quechuas de Cuzco y de Huamanga (Espino, 2015). No estoy hablando de la poesía quechua escrita con anterioridad a 1950, que más bien pertenecen a expresiones indianistas y doctrinales, sino a la letra que los propios quechuas raptan para expresarse en el espacio letrado de los Andes. Con lo que aparece un elemento que genera desconcierto en la escena literaria porque inicialmente se le considera un incidente exótico que acaso no tendría continuidad. La publicación de *Taki parwa* (1955) de Kilko Warak'a aparecía como un texto extraño e insular y reivindicación del quechua. Esto que ocurre en Cuzco tendrá su propia expresión en Huamanga con aquellas que anima Teodoro Meneses (PARIONA 2015), daría lugar a una secuencia de publicaciones que la veremos concentrada con mejor fortuna poética en el tramo 1980-2015.

Llamamos poesía quechua escrita contemporánea a aquella que se caracteriza como una producción de la modernización que asociamos al rapto de la escritura por parte de los quechuas, esto a partir de la década del 50 del siglo XX y que coincide con el período en que los países

andinos se ven impactados por el mito del progreso, la compulsiva migración a la ciudad y la aceleración del programa colonial de castellanización.

### 3. Memorias, ancestros y reinención

Entre los pueblos amerindios la *palabra es memoria* porque ella sintetiza su cultura. El Taita José Narciso Chindoy, gobernador del Cabildo Kamenstsa Sibundoy (Colombia) explica que “Las palabras que tenemos nosotros son palabras-memoria. Cada expresión, cada tradición, es una memoria de siglos, allí se encuentra la filosofía, el pensamiento, la cosmovisión de nuestros mayores”.<sup>5</sup> La memoria la entendemos como tejido de la palabra que permite el encuentro del mito con la historia, la historia con el mito, mejor aún, la palabra será continente que expresa la memoria. Si la tradición oral legitima nuestra cultura –incluidas sus sucesivas reinenciones-, se caracteriza por un largo ancestro que tiene que ver con los orígenes de la cultura (o el pasado como distante o teñido de historia), sus representaciones y la constitución de una manera particular de mirar el mundo y que se actualiza cada vez que se retorna a ella como algo que aparece como nuevo, pese a su ancestralidad o a su reinención.

En términos históricos afirmamos la diversidad cultural y lingüística forma parte de nuestra propia historia, pero estas se verán alterada por el hecho dramático de la derrota indígena en 1532, la resistencia indígena en la colonia y la república. Historia que bien podría resumirse en su innegable aporte a la configuración moderna de una idea de nación, aun cuando la presencia indígena podría definirse como “nación acorralada”, según el decir de Arguedas (1968), el problema continuará siendo el de la tierra, el de sus territorios.

En términos globales la idea básica será ayllu (comunidad) que compromete al hacedor en su núcleo básico: el runa como expresión de la humanidad quechua (ESTERMANN, 1998; ESPINO, 2005; LANDEO, 2014; DEPAZ, 2015). La palabra quechua como palabra-voz condensa la manifestación de una oralidad que se corresponde con el legado de su pasado y que se expresa en el ahora de la escritura; por lo que, la memoria nos remite a huella(s) o legado(s) –explícito, escurridizo, mediado- que asume la voz poética en el registro escrito de la poesía quechua contemporánea. Así el trazo en la línea del tiempo nos advierte de las diversas pacarinas, que

---

<sup>5</sup> Ver video: *Kamentsa - Valle del Sibundoy* [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_fs5KHFqCU](https://www.youtube.com/watch?v=7_fs5KHFqCU).

unifica y diferencia (Incarri), festividades y formas de trabajo, expresiones de resistencia (taki unquy), manifestaciones de la alegría (puklla y carnavales), de todo aquello que se asocia a la ritualidad y las querencias de los dioses. Todo esto compromete la condición del runa como expresión de una racionalidad diferente, que sugiere las relaciones de reciprocidad (ayni), formas de convivencia entre la gente, los animales y las cosas. Esta memoria implica a un sujeto que lleva su cultura como kipe, que se advierte en que ha salido de sus pueblos, y reclama la historia reciente que Dida Aguirre lleva a los límites de la existencia e invoca la vida, a la cultura (gentiles, haravi) o Carlos Huamán que simula nuevos espacios de enunciación y atrapa la condición de estar fuera con la de un estar aquí bajo la poética del chaka (puente). O las tensiones entre los dioses y los alimentos, o las lluvias o la sensibilidad individual (pienso, en cómo la papa empieza a ser poetizada con Ugo Carrillo).

### 3. Formas tradicionales

La escritura entonces se comportaría como expresión poética que se asocia a una serie poética preexistente. Me refiero en concreto, a una poesía del sentido-ritmo y no de la versificación ni la rima, lo que nos lleva a recordar algunas estrategias y recursos poéticos propios de la tradición quechua, por lo que, en términos de la propia lengua, la estructura sufijal tendrá incidencia en el ritmo y los sentidos del poema.

Empiezo por una de ella: la referencia a la fauna y flora cuando se expresan sentimientos de amor (BAQUERIZO, 1996, p. 80-81): urpi, atuq, kundur, luru, ichu, maíz; sombrero, lana, etc., como ocurre en “Kawascha (Madejita de lana)”:

Kawascha, kawascha,  
qumir kawascha  
¿sunquyki ukupi  
kachkaymanraqchu?

Madejita madejita  
madejita de color verde  
En tu corazón  
estaré todavía.

(ARÉVALO, 2015,126).

Su expresión no es directa, *ñuqa*, el yo-poético, “necesita” o hace hablar a la naturaleza, o la cosa sobre sus sentimientos, en este caso su intermediario, será “kawascha”, una madeja(ita).

Dos: en el mismo sentido, las formas pareadas, en especial, el dístico semántico, que aparece en una sucesión de dos enunciados y cuyo rasgo central será el segundo lexema que incrementa el sentido o amplía el campo semántico (A1 es A1+). Me detendré en un huayno de raigambre popular y tradicional, de procedencia cuzqueña, se trata de “Ch’ullalla sarachamanta”. En los años noventa pase varias temporadas en Cuzco, la mayoría por estudios, y cómo no, de recuentros interminables con la cultura quechua. “Ch’ullalla sarachamanta” lo escuché en las chicherías del Cuzco, pero sobre todo lo aprendí a cantar en mis clases de quechua a cargo de Urpicha, Janet Vengoa, que lo grabó en su *Canta Urpituchata* (1995). Josafat Roel (1959) en los años 50 lo identifica como un huayno de tipo regional, es decir, que se toca y canta en Cuzco, pero también en otras regiones con ligeras variantes. Esto es, una tonada cuzqueña que se escucha en diversos lares, he aquí el huayno en mención:

### **Ch’ullalla sarasamanta**

Huayno tradicional del sur andino  
Derechos reservados

- 1 Ch’ullalla sarachamanta,  
ch’ullalla triguchamanta,  
mikhuq masichallay maypiñataq kanki,  
mikhuy masichallay maypiñataq kanki.
  
- 5 Profundo como el abismo,  
inmenso como los mares,  
así es el cariño que yo te profeso,  
así es el cariño  
que yo te profeso.
  
- 10 Urqupi raki rakicha  
mayupi ch’ulla chawwacha,  
ima nispallaraq rakinayukusun,  
hayk’a nispallaraq saqinayukusun
  
- 15 Qaqapi pichiwchatapas,  
muyupi chayllawachatapas,  
puriyyá tapukamuy sapallay kasaqayta  
phawayyá tapukamuy ch’ullallay kasqayta.

(VENGOA, 1995)

Su actualidad, y con ello su continuidad, está dada porque se sigue interpretando, tanto entre cantantes vernaculares de reconocida trayectoria como aquellas nuevas voces. Nos detendremos en los v. 5-9, en el que se produce un díptico semántico clásicos. Estos versos, en las interpretaciones que circulan, sobre todo en el cancionero ayacuchano, se aprecian transformaciones, y no nos llama la atención porque siempre será así: cada interpretación es única y compromete su reinención. La canción mantiene los versos originarios, pero ha adquirido cambios. Estas variantes estarían asociadas a las demandas del mercado discográfico, a partir de los años 60 en que se empieza a registrar legalmente las partituras y composiciones (letras), con lo que se atentaba con las formas populares.<sup>6</sup> Así en las versiones ayacuchanas, escuchamos que el hawachan, incluye un par de versos adicionales, que le precede:

Llorando tú me decías  
que nunca me olvidarías,  
ahora sin motivo,  
piensas olvidarme

El hawachan viene alterado en su horizonte de sentido,<sup>7</sup> es decir, en la configuración propia del díptico, postulo que estos cambios tienen que ver con los derechos de autor de aquellos que inscribieron el huayno tradicional como suyo. Veamos otra vez los versos:

Profundo como el abismo,  
inmenso como los mares,  
así es el cariño que yo te profeso,  
así es el cariño  
que yo te profeso.

Este mismo díptico se transformará en otros intérpretes: Los Hermanos Taboada lo cantan como “Chullalla Sarachamanta”, se ha simplificado el quechua cuzqueño: "Inmenso como mares/ profundo como el barranco/ así el cariño que yo te prometí" y El Trío Ayacucho, declara que se

---

<sup>6</sup> De hecho habría que impulsar una demanda que permita reponer la libre disposición como patrimonio cultural de los pueblos andinos, el uso de las formas populares de la taki quechua –en realidad de todas las formas tradicionales-, ya que este marco legal que impide el uso de la forma tradicional. Lo que implicaría reponer las letras tradicionales y exigir su libre disposición.

<sup>7</sup> Obsérvese que los versos que se utiliza tiene raigambre popular y tradicional. Dos octosílabos (acentos 2ª, 4ª y 7ª) y dos hexasílabos (acento en 5ª).

trata de una recopilación de Carlos Saturnio Almonacid, canta así: "Inmenso como el espacio/ Profundo como el abismo, / así es el cariño que yo te profeso, / así el cariño que te yo profeso". Mientras que la Pastorita Huaracina, lo canta en quechua de Ancash, no incluye versos en castellano.<sup>8</sup> La versión quechua recogida en Apurímac de “*Chullalla Sarachamanta, De un solo maicito*” dice así:

1	Chullalla sarachamanta Chullalla triquchamanta mikuq masichlalay ( <i>Kuti</i> ) Maypiñataq kanki	Compañero de mi vida con quien compartí de un solo maicito, de un solo triguito
5	Urqupi vikuñatapas, qasapi tarukatapas mapas tapurikuy ( <i>Kuti</i> ) sapallaysi kani. Mayupi raki rakicha	dónde ya te encontrarás. (bis) A la vicuña de los cerros, al venado de las heladas a ver (sic) pregúntale, ellos saben que estoy solo. (bis)
10	mayupi chulla challwacha imay suqullaraq rakinakusun. pez solitario de los ríos ¡ay! ima nispallaraq akiykanakusun Hatun qucha hinam hatun qaqa hinam	Helechos de los ríos, ¡hay! (sic) con qué pena nos separaremos. Inmenso como los lagos profundo como el abismo
15	qampaq ñuqapa kuyayniyqa karqa	así el cariño que yo te profeso

(ARÉVALO, 2015, p. 121).

La construcción de sentido se produce por el par de la secuencia *hatun: qaqa*, respecto a *qucha*, en el primer caso, se trata de precipicio o abismo, en el segundo, refiere a mar, aunque el autor lo inscribe lago. *Hatun* se traduce aquí como grande, enorme, inmenso, profundo. Y se refiere a espacios que simultáneamente sugiere una metonimia con la naturaleza, en relación al v.13 “*Hatun qucha hinam*”, sugiere la inmensidad con que uno “mira” cuando está frente al lago o más precisamente al mar (de aquello que al mirar se pierde en el horizonte y nuestra mirada la abarca en busca de esta), de aquello que desborda; que se replica en el v. 14, “*hatun qaqa himam*” asociada aquello que todavía se puede ver, es decir, aquello que todavía se logra ver, montaña –la cima- o como abismo (un punto u objeto que se puede ver). Este par de sentido, dístico semántico, termina

---

<sup>8</sup> Los hermanos Taboada (<https://www.youtube.com/watch?v=mUOlli8ovyA>), El trío Ayacucho (<https://www.youtube.com/watch?v=E-ZIZmSW0uI>) y Pastorita Huaracina (<http://www.enladisco.com/pastorita-huaracina/chullalla-sarachamanta>).

constituyéndose porque ambos versos se cierran con la declaración del sujeto de enunciación: “qampaq ñuqam kuyayniypaq karqa”, es así como yo nomás te amo, como el abismo, como la inmensidad del mar.

Vuelvo sobre la recopilación de Janet Vengoa que repara más bien en la intensidad que provoca poner dos palabras, al tiempo que amplía el sentido (qaqa-qucha). Así el dístico recupera la secuencia de sentido e intensidad, pues no es lo mismo mirar el abismo que hacerlo hacia la inmensidad del mar para expresar el amor, por lo que reponemos:

Hatun qaqa hinam  
Hatun qucha hinam  
qampaq ñuqapa kuyayniyqa karqa.

#### 4. Tránsitos y escritura contemporánea

La poesía quechua contemporánea nos descubre en un anclaje que apela a su situación tradicional, no la niega. La misma lengua así lo demanda, pero le resulta insuficiente para su expresión, por lo que apela a su actual relación con el mundo moderno y los procesos de globalización. Desde esta perspectiva nos corresponde hablar de los tránsitos que se vienen produciendo en la poesía quechua y de las tensiones que en ella se leen. El sujeto de enunciación se descubre inicialmente como un yo-poético que se ha individualizado, entonces, ¿de qué modo expresa su condición quechua, si la cultura quechua se define en relación a su consistencia colectiva? La presencia de *ñuqa* (yo-poético) invita a repensar estas circunstancias y tiene que ver con la manera como lengua-cultura se sueldan en la poesía, es decir, cómo la percepción y cosmovisión andina se incorpora al gesto lingüístico. Pareciera que el guiño colectivo se anula, que se pierde y que no alcanzamos a observar que ocurre, *nuqanchis* (nosotros) parece no resonar, pero al examinarla encontramos claves para entender los desplazamientos de *ñuqa* a *ñuqanchis* y de este a *ñuqa*. A partir de esto postulo cuatro particularidades en el plano de la enunciación que expresarían los tránsitos en la poesía escrita quechua:

La primera lo asociamos a las prácticas tradiciones de la poética quechua en la que se manifiesta un colectivo, un nosotros que en la poesía quechua contemporánea se reelabora y aparece como tensional. Si es expresión de un yo, al mismo tiempo, y casi siempre, se asocia a su condición colectiva toda vez que esta se emparenta al armazón del poema en sus diversas

manifestaciones de la cultura quechua. En la medida que resulta expresión de la cosmovisión –y cosmovivencia-, esta vuelve sobre el ser colectivo, una de ellas sería el concepto *wakcha*, pienso en *Harawi* (2000) de Dida Aguirre o símbolos de la naturaleza que permite referir a nuestra situación de runa, como memoria colectiva tal como lo aborda Ch’aska Anka Ninawaman (2007).

La segunda la vinculo a los procesos de modernización que me recuerdan al Inca Garcilaso de la Vega (1609), cuando nos legó, siguiendo al padre Valera, un poema en quechua que viene, además, en romance y latín (cf. Garcilaso, 1985, p. 89). En tiempos de la globalización, los poetas circulan en el espacio virtual, pero uno de los rasgos más importante se asocia a la lengua: escriben en quechua y necesitan hacer evidente su postura bicultural e intercultural, apelando al español y en el mejor de los casos, traducen sus textos también al inglés como lengua franca. Pienso en Odi Gonzáles (2006)<sup>9</sup> o en la experiencia del polilinguismo desde un quechua que desborda a la propia lengua para danzar en español e inglés, este sería el caso de Fredy Roncalla.<sup>10</sup>

La tercera lo asocio a su aprendizaje de la cultura occidental, en especial de sus lecturas poéticas canónicas y cómo estas las vemos emerger en los textos quechua como expresión, por ejemplo, del dominio del espacio, el versolibrismo y acaso el grafismo o formulaciones como las estudiadas por Claudia Rodríguez, p.e. las sucesivas fórmulas paródicas que trae en su poesía Odi Gonzales (2002).

La cuarta sería el impacto de los procesos de modernización que descentra y vuelve caótica la vida del ayllu-llaqta y desconcierta la humanidad quechua. Estos elementos de la modernización aparecen en los textos poéticos, como euforia, desconcierto y desencanto. La modernización deshumaniza al runa, se ve amenazado como ocurre en la poesía quechua César Guardia Mayorga (pienso, en las oposiciones espaciales que organizan sus textos, ciudad-caos, desarmonía/comunidad-orden, armonía).<sup>11</sup>

Nos detendremos un momento “Pillpintucha” de Ch’aska Anka Ninawaman (2007), en la que observamos los presupuestos antes indicados:

### **Pillpintucha**

---

<sup>9</sup> Puede verse en *Virgenes urbanas* de Ana de Orbegoso <[www.anadeorbegoso.com/espanol/html/p\\_urbanvirgins.html](http://www.anadeorbegoso.com/espanol/html/p_urbanvirgins.html)>

<sup>10</sup> Ver blog: <<https://hawansuyo.com/>>.

<sup>11</sup> Lo anotado corresponde a las conversaciones que sostengo con Oscar Huamán (UNMSM), a quien asesoro su tesis sobre la poesía quechua de César Guardia Mayorga.

- 1      Kulur kulur pillpintucha,  
         dibuhasqa lapracha,  
         mana llamina,  
         mana k'irina,  
5      huq llamiyllapi dibuhuchayki burrakun.

- Ay kulur kulur pillpintucha,  
         chay laprachaykita llamirusqaymantan  
         mana libruchayuq kapuni  
         mana liyiyta atirapunichu.  
10     Runapas "asno uma" niykapuwan.

### **Mariposita**

Mariposa de colores y con alas dibujadas.  
Apenas te toqué y te borraste,  
ahora qué voy a leer,  
mi libro está en blanco.  
Cabeza de burro me dirán.

Este poema tiene doble estatuto. Se ha pensado y realizado desde las orillas de la palabra voz, de la conversa, pero al mismo tiempo desde la captura de esa voz que emerge y que retiene la letra; de manera que como realización poética la podemos revisar desde ambos horizontes, desde la tradición oral y desde de la escritura.

La disposición de los versos inmediatamente nos remite al conocimiento de las formas modernas de la poesía, el ligero juego espacial que se aprecia en el poema denota lectura de poesía que se lee en nuestra academia. Ciertamente, no es un poema objeto. La brevedad del poema la vincula a una de las características atribuidas a la poesía quechua tradicional. El idioma quechua a su vez da señales de las formas comunicaciones, es decir, una estrategia poética cuyos dos enunciados vienen en paralelo resuelve la trama, observamos dos secuencias que se organizan a partir del ritmo y sentido. La elección de este elemento tiene que ver con la forma como en la cultura quechua se metaforizan los hechos hasta convertirlos en un símbolo.

Los dos segmentos se comportan como pares complementarios: el primero supone una relación mítica, desde la cosmovisión andina; el segundo, apela a la realidad, a la vida cotidiana, cuando se percibe el despojo. De manera que la metáfora funciona sobre la admiración estética y el fracaso de esta, que supone la pérdida de color, la página en blanco. El poema está trabajado con

una economía que sin embargo se mueve en varios planos, se trata de un *ñuqa*, un yo, comprometido con lo que narra su historia. El símbolo de la mariposa, y su color, es aquella que habla del destino de la gente, una de las características de este insecto será su delicadeza y por ello la posibilidad de que pierda su vistosidad y color, que podemos equiparar a la pérdida del destino.

Ambos segmentos, se complementan. En el primero se plantea la situación (v. 1-5). *Pillpintu* se la caracteriza por el color y los dibujos de su ala (*lapra-cha*), la voz poética la condiciona a la fragilidad de ella, marcada por la prohibición (*mana*), no se la puede tocar (“*mana llamina*”) ni lastimar (“*mana k'irina*”). La escena poética concluye con la pérdida de esa vistosidad (“*dibuhuchayki burrakun*”). La segunda secuencia (v. 6-10) no solo anota gravedad de la situación, sino trae un componente dramático. Vuelve sobre la vistosidad, “*kultur, kultur*”, pero ahora con tono de tristeza. Ese toque ha borrado el esplendor, y ya no habrá libro, ni nada que leer. Este acto imposibilita el “acceso” al libro y la lectura; ya no se podrá acceder el libro, ni a la lectura: “*mana librchayuq kapuni/ mana liyiyta atirapunichu*”. La negación domina, impide que sea posible el libro, el verbo es *ka-* (ser), que aquí se niega; tampoco se podrá leer, el verbo *ati* (posible, factible; como sustantivo evoca el sustantivo fatalidad, desgracia). El cierre será circular, por cierto, se corresponde v. 5 con v. 10: en adelante, al yo-hablante –*ñuqa*- le dirán “*asno uma*”, cabeza de burro. Con esto, el poema deja abierta la lectura y compromete al lector sobre la representatividad de la anécdota que se narra, que sospechosamente no correspondería, dentro de ese tono inocente, a una niña juguetona sino a toda una colectividad que finalmente no tiene acceso al libro y a la lectura en términos modernos.

El símbolo elegido aquí es la mariposa. En la tradición oral andina *pillpintu* está vinculada a la llegada de las visitas, los viajes, el anuncio de la muerte y a los tránsitos de la muerte. De allí que se asocia también al destino de la gente y también motivo ornamental en algunos vestidos andinos. En formato poética de la autora esto es explícito, lo afirma: “*Tika Chumpicha* responde a la poesía del mundo quechua oral. Una suerte de hacer poesía hablando. Está hecha para decir y escuchar, pues brota fundamentalmente en un mundo hablado.” (ANKA NINAWAMAN, 2007). En la tradición oral y en la bibliografía encontramos registros tempranos en que la mariposa aparece anunciando la muerte como ocurre en el *Manuscrito de Huarochiri* y registra Santa Cruz Pachacuti: “las mariposas se concibiesen como animales vinculados con los mensajes de muerte” (ESCUADERO, 2009), esto para el sur andino; en la zona norte quechua, en Ancash, se la identifica como *yana pillpash* (Mariposa negra) de la que se dice: “La llegada de mariposa negra a una casa

anuncia que pronto habrá luto allí.” (CARRANZA, 2015). En la comunidad Ch'isikata, de los K'anas (Cuzco) la mariposa es portadora de las buenas nuevas, del destino y al mismo tiempo de la pérdida de aquel futuro. Ch'aska Anka Ninawaman ha explicado una anécdota que deseamos compartirla:

Un día, mientras mi madre tejía una manta, yo jugaba con las mariposas junto a mis hermanos menores. Como las mariposas estaban pintadas a todo color, ellos extendían la palma de la mano y exclamaban "por favor mariposita descansa en la laguna de mi manita". Las mariposas revoloteaban las alas, una tras otra se posaban en la palma de sus manos. Ellos cerraban los ojos y aguantando la risa decían "está escribiendo en mi mano, voy a ser un gran doctor". Al ver esa escena, yo extendí el brazo, pero una mariposa empezó a hacerme cosquillas con sus pequeñas patas en la palma y, sin quererlo, mis dedos atraparon sus alitas. Eran de color negro y blanco, un jaspeado con ropa de habas. Aún quedaba en mis dedos dibujado su polen. En ese momento mis hermanos menores me lanzaron en coro:

Achacháw, Achacháw!  
Ayyy Tingacha!  
Imallapaqcha, yo que secha!  
imallapaqcha llamirunki?  
Achachaw, Achachaw!

¡Que tonta! ¿Por qué le cogiste su alita?  
Malograste tu destino,  
no aprenderás a leer,  
acabas de borrar tu libro.  
Desde hoy serás cabeza de asno.

Reparemos que, desde este esquema, los niños preparan, en el acto lúdico, sus destinos, pero al mismo tiempo pueden perderlo por la fragilidad de los colores de la mariposa. La anécdota contada en este proto-poema termina con otro acto, el de la ternura de los padres, esa magia que comprende el error y da confianza a la niña. La voz poética nos descubre una relación inusitada. Una sucesión que a la vez resulta ser una instantánea del tiempo. Lo que narra es un evento. El goce estético acompaña a la relación humano-naturaleza que nos recuerda la delicadeza y fragilidad de una mariposa y cuya relación será quebradiza. El yo se asocia a un elemento de la naturaleza (*pillpintu*, mariposita) y su duplicación como instrumentación de lo moderno (libro, lectura).

Este juego compromete a la colectividad desde el dominio de una tecnología. Si se sabe leer a la mariposa, si se sabe interpretar, esta a su vez se replica en libro del pasado, el pasado inscripto,

pero no indeleble. El otro libro. Mariposa-libro será la otra secuencia, el dominio de la lectura, de esa tecnología. Opera como una metáfora que compromete a *ñuqanchis*, a nosotros. Nosotros no sabemos leer, nosotros no aprendemos fácilmente, por lo que nos compromete a los pobladores que no tienen el *achahala*, sin alfabeto. El resultado será no saber leer. No leer, es no saber de la población indígena o el manejo de nuevos dominios.

El ahora, entra en peligro, pues, la niña, la pequeña que habla en el poema, ya no podrá leer, es decir, la mariposa a su vez se asocia a la fragilidad del aprendizaje de la lectura y la escritura, el no denominarlo termina por convertir la textualidad de página en blanco. Obsérvese que la mariposa aparece como equivalente a libro, mariposa sería el ente mítico, pariente imaginario, que hay que saber tratar; el otro, es un objeto perturbador, el “libro” –objeto moderno- que era ya una preocupación en los años 1970 “era importante para nosotros los niños y las niñas aprender a leer y escribir, pues ya se empezaba a vivir el proceso de cambios contemporáneos” (ANKA NINAWAMAN, 2007). En términos poéticos la contemplación estética es lo que ocurre en los cinco primeros versos, pero es una situación riesgosa, por lo que la segunda secuencia será más bien de un cierre traumático, por lo que tiene de extravío. Los actos imponen sumo cuidado o se pierde todo. El resultado será una página en blanco. La página en blanco implica en primera instancia el vacío, desconcierto, lo que no se alcanza ni logra, por lo que será considerada “asno uma”, y socialmente, no solo quechua, sino *indio* en el sentido descalificador del término e ignorante, analfabeta y pobre, símbolo del atraso.

El texto entonces transita por varias series, formalmente es un poema que sigue las huellas de la tradición y sabe de la escritura. En relación a lo primero esta se concibe como memoria oral que llega a la escritura por un lado apela para hablar de una situación a la memoria colectiva, recoge de ella un ente de la naturaleza, elige aquella que denota fragilidad como la inoperancia de los aprendizajes en la escuela aculturadora. De otro lado, la elección le permite abordar la relación par mariposa-niña, este par lo aprehendemos porque está la situación de la niña y las implicancias sociales de esta. Luego, viene un asunto para literario, que viene de un lado de la propia escritura y a la vez de la forma como se ha difundido el poema, este texto fue divulgado en las redes virtuales, a través de *Ómnibus*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>Para ver la revista electrónica *Ómnibus*: <[www.omni-bus.com](http://www.omni-bus.com)>.

#### 4. Coda

La escritura opera como una expresión que evoca, afirma o se aparta de las formas de la tradición oral quechua. La palabra-letra, la escritura poética quechua representa un proceso moderno y contemporáneo, como tal, la letra quechua será continente de la cultura o se aleja de ella. En buena cuenta, se trata cómo la memoria y la voz, en tanto manifestación colectiva, se ve contenida en la propia letra quechua contemporánea. La escritura como una tecnología que se diferencia de la tradición ancestral y acusa los cambios operados en esta época y las formas cómo se comunica la cultura quechua. Desde esta perspectiva relievamos categorías como memoria y voz, en tanto apego y legado de la carga ancestral, mítica e histórica de los pueblos quechuas y cómo esta se asume –si se asume- en la poesía quechua actual. Esto es como la poesía quechua escrita tiene de memoria-voz y en cuyo tejido se expresan los diversos tránsitos por los que viene pasando. La voz lírica contemporánea siendo individual no deja de representarse como colectiva, como parte del mundo andino, de esta suerte *ñuqa* (yo) siempre se ayuda de *ñuqanchis* (nosotros). Es decir, el quechua que llega al ahora de este tiempo.

#### REFERENCIAS

- AGUIRRE GARCÍA, Dida. **Jarawi**. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 2000.
- ALEGRÍA, Ciro. [1941] **El mundo es ancho y ajeno**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- ANKA NINAWAMAN, Ch'aska. T'ika Chumpicha. Poesía oral quechua-kichwa. **Ómnibus** n. 13, III, febrero 2007. Disponible en <<http://www.omni-bus.com/n13/chasca.html>>. Acceso:
- ARÉVALO QUIJANO, José Carlos. **Yachayninchikkuna. Nuestros saberes andinos**. Andahuaylas (Perú): Universidad Nacional José María Arguedas, 2014.
- ARGUEDAS, José María. **Indios, mestizos y señores**. 3ª ed. Lima: Ed. Horizonte, 1989.
- BAQUERIZO, Manuel J. Fisonomía del quechua actual en el Perú. **Caballo de Fuego**, revista Andina de Literatura y Ciencias Sociales n. 2 (1980): 1-5, 35.
- . La poesía quechua contemporánea en el Perú. **Yachaywasi** 4 (1996): pp. 79-93.
- CARRANZA ROMERO, Francisco. El mundo de los muertos en la concepción quechua. **Ciberayllu**, 15 de julio 2005. Disponible en <[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/FCR\\_Muertos.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/FCR_Muertos.html)>. Acceso: 24 set. 2016.

- CARRILLO CAVERO, Ugo Facundo. **Yaku-unupa yuyayni/ La memoria del agua**. Lima: Sol & Niebla, 2009.
- CATRILEO, María. **La lengua mapuche en el siglo XXI**. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 2010.
- CHIHUAILAF, Elicura. **Recado confidencial a los chilenos**. Santiago de Chile: Ed. LOM, 1999.
- CORNEJO POLAR, Antonio. [1994] **Escribir en el aire**. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, 2003.
- DEPAZ TOLEDO, Zenón. **La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí**. Lima: Ediciones Vicio Perpetuo, 2015.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. Ñuqa-Ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014). **Escritura y pensamiento**, n. 37 (2015): pp. 53-78.
- Trabalho acadêmico: ANGORAN, Anasthasie Adjoua. Gonçalves de Magalhães, Cruz e Sousa e Solano Trindade: três manifestações da presença francesa na literatura brasileira; um olhar africano. 2004. 381f. Tese (Doutorado em Letras)
- **Etnopoética quechua**. 2005, 478 f. Tesis (Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana). Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos Disponible en <<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/2277>>.
- [1999] *La literatura oral. Literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones, 2015
- ESTERMANN, Josef. **Filosofía Andina**. Quito: Abya-Yala, 1998.
- GARCÍA ESCUDERO, María del Carmen. El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina. **Gazeta de Antropología**, n. 25 (2) 2009.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca [1609]. **Comentarios Reales de los Incas**. Prólogo de Aurelio Miró Quesada, Bibliografía de Tauro del Pino. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1985 (Biblioteca Peruana, 1).
- GONZALES, Odi *Tunupa*. El libro de las sirenas. Lima: Santo Oficio, 2002.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. GKS 2232 4º: **Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno** (1615) en Det Kongelige Bibliotek (Biblioteca Real de Dinamarca), 2001 Disponible en <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>>. Acceso: 15 oct. 2014.
- **Nueva corónica y buen gobierno**. Edición de Franklin Peasce; Vocabulario y traducciones de Jan Szeimiński. México: Fondo de Cultura Económica, 1993; 3 tt.
- GUARDIA MAYORGA, César; Kusi Paukar. [1961] **Runasimi harawi**. Lima: Altazor, 2004 (Biblioteca ayacuchana, 1).
- HUAMÁN [LÓPEZ], Carlos. **Llipaykunapa qillqanampi**. Donde escriben los relámpagos. Lima: Altazor, 2009.
- INEI. **Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda** <<http://censos.inei.gob.pe/censos2007/>>
- KILKO WARAK'A [Alencastre, Andrés]. **Taki parwa**. Cuzco: Imp. Garcilaso, 1955.

- LANDABURO, Jon. Oralidad y escritura en las sociedades indígenas. **Sobre las huellas de la voz**, Luis Enrique López e Ingrid Jump (Comps.). Cochabamba: PROBEI-Andes, Madrid: Ediciones Morato, 1998, pp. 39-82
- LANDEO MUÑOZ, Pablo. **Categoría andinas para una aproximación al willakuy**. Lima: ANR Asociación Nacional de Rectores, 2014.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Literaturas indígenas de México**. 2ª ed. México: Ed. Mapfre, FCE, 1992.
- LUMBRERAS, Luis G. **Las formas históricas del Perú**. Lima: IFEA, Lluvia editores, 2000.
- MAMANI MACEDO, Mauro. **José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky**. Estudios sobre la poesía de Arguedas. Lima: Copé, 2011.
- MONTOYA, Rodrigo. "Identidad, percepción campesina y problema nacional", *Tarea*, n. 1. Lima, julio 1980, pp. 3-6.
- NORIEGA BERNUY, Julio. **Caminan los apus: escritura andina en migración**. Lima: Pakarina Ediciones, 2012
- ÑAWPA AWAY DE KARHUI. **Rescate e interpretación de la iconografía textil de la Comunidad de Karhui**, distrito de Pitumarka, provincia de Canchis. Sicuani (Perú): Asociación de Tejedores Ñawpa Away de Karhui, MINDES, Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social, 2004.
- ORBEGOSO, Ana de. **Virgenes urbanas/ Urban virgins**. Ana de Orbegoso, photographs; Odi Gonzales, poemas. Traducción de los poemas al español: Freddy Roncalla. Lima: La Calle 691, 2006.
- PARIONA ICOCHEA, Tania Edith. "La poesía quechua ayacuchana en el siglo XX. Un mirada histórica" en *La alforja de Chuque* <<http://gonzaloespino.blogspot.com/2015/03/la-poesia-quechua-ayacuchana-en-el.html>>.
- RIBEIRO, Darcy. [1995] **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. 14ª. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RODRÍGUEZ MONARCA, Claudia. Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos. **Taller de Letras**, n. 52 (2013), pp. 157-174. <[http://letras.uc.cl/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl52.pdf](http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl52.pdf)>.
- . Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú. **Estudios Filológicos**, 44 (2009), pp. 181-194. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413835011>>.
- ROCHA VIVAS, Miguel. **Palabras mayores, palabras vivas**. Tradiciones míticas-literarias y escritores indígenas en Colombia. Bogotá: Taurus, 2002.
- ROEL PINEDA, Josafat. **El wayno del Cusco**. Cusco: Municipalidad del Qosqo, 1990. ----- . El waynodel Cuzco. **Folklore Americano**, año V-VII, n° 6-7; Lima, 1959: 129-246.
- SILVA COSTA, Edil. **Sete estudos de literatura oral e cultura popular**. Salvador: EDUNEB Editora da Universidade de Estado da Bahia, 2016.
- VENGOA, Janet. **Canta Urpituchata**. Marco musical: Conjunto Musical Los Andinos. Cusco: Producciones Yaparú, 1995 [Casete con impreso de las cancioneros quechuas que canta].

**Gonzalo Espino Relucé**, moche, poeta y crítico literario. Es doctor y profesor principal en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, docente de Literatura e investigador del Instituto de Investigaciones Humanísticas IIH de la Facultad de Letras. Sus más recientes publicaciones son: *Literatura oral, literatura de tradición oral* (2015), *Atuqchapa, memoria y tradición oral en los Andes* (2014) y su poemario *Zafra* (2016). Actualmente es director de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de UNMSM.

**Correo:** gespino@unmsm.edu.pe; gonzalo.espino.reluce@gmail.com

[Recebido: 20 nov. 2016 – Aceito: 30 nov. 2016]