

Nueva hornada de poetas quechuas, las poéticas de arraigo popular (Percy Borda, Rubén Yufra y Elizabeth Ocsa)¹

Gonzalo Espino Relucé*

EILA - Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-04-2023 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-05-2023

RESUMEN

Esta comunicación se centra en la reciente producción poética quechua, aquella que se denomina *kipa hamuqkuna*, los (as) penúltimos(as) y cuyo ciclo se corresponde con las publicaciones que se inician el 2011. El propósito de este artículo es demostrar que la reciente poesía quechua muestra una pluralidad lingüística como afirmación de su identidad. Propone repensar la lengua quechua como idioma escrito, esboza un conjunto de rasgos que se advierten en la nueva producción quechua y sus tendencias; se detiene en las poéticas de arraigo popular (Borda, Yufra, Ocsa) y realiza una cala en los poemas de *Lampu sunqu urpi* (2018) de Elizabeth Ocsa Quispe.

PALABRAS CLAVES

Poesía quechua, escritura, rasgos, arraigo popular, Perú, siglo XXI

New batch of Quechua poets, the poetics of popular roots (Percy Borda, Rubén Yufra and Elizabeth Ocsa)

ABSTRACT

This communication focuses on the recent Quechua poetic production, the one called *kipa hamuqkuna*, the penultimate ones and whose cycle corresponds to the publications that begin in 2011. The purpose of this article is to demonstrate that recent Quechua poetry shows a linguistic plurality as a statement of your identity. It proposes to rethink the Quechua language as a written language, outlines a set of features that can be seen in the new Quechua production and its trends; he stops at the poetics of popular roots (Borda, Yufra, Ocsa) and makes a cove in the poems of *Lampu sunqu urpi* (2018) by Elizabeth Ocsa Quispe.

KEYWORDS

Quechua poetry, writing, traits, popular roots, Peru, 21st century

¹ Este artículo fue parte de la conferencia en VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española / Latinoamericana / Argentina, organizado por CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), del 16 al 20 de mayo 2022.

Como práctica de escritura, esta poesía se asocia a la configuración del sujeto quechua moderno (Noriega, 2012; Espino, 2019; Durston, 2019; Krögel 2021), es decir, con un *ñuqa*, yo, que no solo conoce su lengua, sino que la escribe en su lengua. Además, su inclusión social le exigió incorporarse al modelo educativo del país, aprendió a leer en la lengua que le enseñaron y se abrió a otras tradiciones, las de occidente, que se instalaron como las canónicas de este país. Si esta se configura en la segunda mitad del siglo XX, al final del siglo pasado nos enfrentamos a uno que no necesita declararse quechua. Lo es en tanto que defiende la lengua, se siente ciudadano y al mismo tiempo, realiza algo diferente en lo que se refiere a la forma de representación. *Ñuqa*, yo, es par de ese dominio y se distingue porque no es el quechua que reenvía al indianista o al indigenista como se registra en varias muestras poéticas quechuas.

1. Escritura quechua

Corresponde repensar el quechua como una lengua que se apropió y ha adquirido una escritura, la invasión hispana trajo la tecnología de la escritura de occidente, esta no fue ajena a los avatares de las elites locales, la aprendieron y desarrollaron. El quechua no se puede limitar a esa característica reduccionista: lengua ágrafa. De modo que podemos brevemente llamar la atención sobre dos situaciones de la escritura y cultura en la lengua de la gente. El primero la existencia de una larga tradición de escritura. Pienso en la “Plática para los indios” de 1560 de Fray Domingo Santo Tomás (1995 [1560]: 172-179) que ofrece la primera muestra de escritura quechua, aun cuando esta se asocia a catecismo cristiano, en ella se aprecia cómo la letra resulta un elemento distorsionador en tanto tecnología del pensamiento occidental, exactamente porque el mundo andino quechua aparece tensionado entre la doctrina y el cosmos quechua. Junto con este primer documento resulta clave el *Manuscrito de Huarochirí* o *Runa yndio ñiscap* (Trimborn, 1939; Arguedas, 1966; Taylor, 1995) de inicios del siglo XVII, conocido por la traducción de José María Arguedas como *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966), clave porque allí quedó consignada la huella de la cultura quechua y cuya escritura termina por revelar el tejido de la gran tradición oral de los Andes, es decir, el mito y la etnohistoria andina, el primer legado quechua. Se constituye en el primer documento indígena y, si se lee la versión del cura Francisco de Ávila (Cuzco, 1573 – Lima, 1647), se podrá apreciar el pensamiento finisecular del siglo XVI e inicios del XVII, del extirpador de idolatrías. Esto nos lleva a revisar el proceso de escritura del quechua domesticado (Noriega 2011) que ocurre en la Colonia y se extiende a la República. De ello son muestras el *Pobre más pobre*, *Apu Ollantay* o *La tragedia del fin de Atahuallpa* (Meneses 1983; Ortiz 1990) y el teatro de fines del siglo XIX e inicio del XX (Itier 1995, 2000; Durston 2019).

El segundo se asocia a la conquista de la escritura por el indio que ya no necesita de intermediarios ni que lo represente, ni del indianista ni el

indigenista, el sujeto quechua durante el siglo XX alcanza el dominio de la escritura en su lengua (Noriega, 2011; Zavala, 2002; Espino, 2019). Esta travesía se revisa tanto en *Poesía quechua escrita en el Perú* (1993) de Julio Noriega Bernuy como *Harawinchis. Antología de la poesía quechua contemporánea 1904-2021* (2022) de Gonzalo Espino Relucé. Este último libro permite indagar el rastro casi total de la poesía quechua de todo el periodo, exactamente porque cubre el ciclo en que los silencios y autocensuras han concluido y se lanzan las colectividades de escritores a dar cuenta de su escritura e incorpora los últimos 30 años, que es la de mayor producción quechua, pese a la sensación de pérdida que advierte Óscar Huamán (2022, pp. 11-18) en los escritores ayacuchanos.

Seguir imaginando al sujeto andino como cosificado y exótico resulta un despropósito en estos tiempos, toda vez que este se autoconstituye en sujeto moderno y globalizado. Incorporado a la sociedad nacional y al mismo tiempo en permanente tránsito entre el *ñuqanchik* –nosotros– y *ñuqa* –yo– de su tiempo actual y la dimensión de un sujeto que sabe moverse por el mundo y repiensa su territorio, se abre o se instala en su memoria como una comunidad imaginada (Anderson, 1983). Se trata de voces capaces de expresar un sentimiento de época en sus registros poéticos, se ríen del indio triste, se instala como indígenas modernos, mejor aún, como ciudadanos quechuas.

2. La nueva hornada

Las expresiones poéticas de la nueva hornada dan cuenta de la riqueza y diversidad lingüística del quechua. A partir de las investigaciones que hemos realizado, podemos afirmar que los *qipa hamuqkuna* (Espino, 2022, pp. 505-611), literalmente, los penúltimos, que empiezan a publicar a partir del 2011, en los que identificamos un nuevo giro en la poesía quechua contemporánea y resulta un núcleo en el que se representan las diversas variedades del quechua. Al tiempo que podemos advertir que se trata también de diferentes niveles de desarrollo poético, no es lo mismo leer un poema de Olivia Reginaldo o Saúl Gomes a otro de Niel Palomino, Percy Borda o Elizabeth Ocsa. Reginaldo, en su trabajo poético, muestra un profundo respeto por la forma, despreocupada por la innovación, sus textos resultan originales y novedosos cuya textura tienen intensidad quechua o la fuerza que se percibe en la poesía experimental de Javier Pariona Salvatierra. Tampoco es lo mismo si comparamos la experiencia limeña y letrada, como ocurre con el grueso de poetas que han pasado por las aulas universitarias, tienen experiencias de lectura de poesía occidental y su inevitable relación con el circuito letrado que ha enriquecido sus propias realizaciones poéticas (Javier Pariona, Saúl Gomes,) respecto a otras formas poéticas iniciales como las de Defina Pacheco, Alcides Ruiz de la Vega Tenorio o la del comunero Luis Berrocal Fray o la aventura inicial de escritura poética quechua del Norte de Edwin Lucero.

La poesía quechua apurimeña florece como una de las más dinámicas, aunque de poco impacto en los medios letrados; lo segunda, la ayacuchana.

Es también importante observar la importancia que se da al libro y la publicación en revistas como parte de la cultura letrada; la mayoría de estos poetas se dieron a conocer a través del libro, la antología o, en su defecto, alguna edición periódica. No siempre nos encontramos con entregas digitales, esta plataforma sirve para compartir lecturas, eventos o pasar la voz de alguna publicación. Hay que observar que en el periodo de pandemia fueron difundidos los poetas originarios. La revista *Kametsa* los incluye y divulga en su portal como “Post”, no necesariamente como parte de su revista. La idea de la poesía originaria empieza a ser un tópico que resulta difícil de obviar. Aun así, de los seis poetas que incluye, ninguno de ellos aparece en el formato revista (en sus seis números del 2022). El comentario tiene que ver con lo transitorio que podría ser un post, lo que implicaría la jerarquía del formato tradicional respecto a su forma virtual.

Percy Borda se ha convertido en el activista quechua, como lo hace Irma Álvarez Ccoscco. Edison Percy Borda Huyhua (Cusco, 1994), aparece como uno de los creadores que anima la tertulia poética entre los quechuas, su trayectoria evidencia la poética del *sunqu runa*. Afirma que “[l]os quechuas somos modernos contemporáneos y estamos a la vanguardia”, más adelante sostiene “El ser quechua sunqu va cambiando el mundo. Para los quechuas no existen límites territoriales, de tiempo y espacio. Somos locales, nacionales e internacionales” (Borda, 2018). Los poemas de Irma Álvarez Ccoscco (Apurímac, 1980) recuperan una voz formalmente moderna, como activista digital se desplazó a participaciones que la llevaron a la poesía. La poesía vino acompañada por sus intervenciones poéticas, donde palabra, cuerpo y danza, se proyectan como canto. En general, como se ha dicho ya, se produce una intersección entre la tradición quechua y la impronta del mundo letrado, ambos componentes hacen que la poesía adquiera nuevas rutas, estas vienen alimentadas por una nueva circunstancia, la del sujeto quechua contemporáneo, mejor aún, un sujeto globalizado y quechua.

3. Tendencias en la nueva poesía quechua

La poesía quechua contemporánea dialoga con el legado ancestral y se produce en sus variantes dialectales. Esta resulta insuficiente para describir sus tendencias, por lo que proponemos un conjunto de enunciados que ofrezcan los bordes de lo que está ocurriendo en la poesía quechua contemporánea:

- a. Tiene un tono identitario. Este flujo poético se deja entrever incluso en aquellos textos en los que se diluye lo evidente.
- b. La forma adquiere importancia en la escritura. No siempre son formas académicas e incorpora la apropiación de los aprendizajes de occidente.
- c. Uso explícito de las formas tradicionales en los textos poéticos.
- d. La poesía no tiene límites (Borda 2018). No hay tema vetado.
- e. Tales formas emergen como manifestación del descontento social.

- f. Está caracterizada por la tensión entre voz-escritura y texto-intervención poética.

La producción poética de este siglo ofrece diversas propuestas que dan indicadores sobre el virtuosismo poético, sus estructuras populares o sobre la desigualdad en que se desarrollan diversas opciones poéticas. En términos metodológicos estimo que, si bien resulta poco práctico encasillar sus poemas en una sola tendencia, por sus rasgos la poesía quechua reciente la podemos agrupar en tres tendencias: Poéticas de *arraigo popular*; poéticas *experimentales-posvanguardistas* y poéticas *culturayuy harawiq*

1. En las *poéticas de arraigo popular*, lo tradicional y popular envuelven al poema. Lo novedoso muestra su raíz tradicional, entre los que destaco a Percy Borda Huyhua, Rubén Yucra Cahuana, Edwin Lucero Rinza, Elizabeth Ocsa Quispe.

2. Las poéticas *experimentales-posvanguardistas* tienen una especial preocupación por experimentar en el hacer su poesía y dialogar con el grafismo vanguardista, identifiqué entre ellos a Javier Pariona Salvatierra (Huancavelica, 1983) que publicó *Killapa chukchan* (2015, 2021), a Niel Palomino Gonzales (Apurímac, 1980), con su grafismo en *T'aniwi* (2019, 2022) e Irma Álvarez Ccoscco (Apurímac, 1980) caracterizada por sus intervenciones poéticas, tiene publicado sus poemas en plataformas digitales y en la revista *Ojoxojo* y *Atuqpa chupan*.

3. Las poéticas del *culturayuy harawiq* asume su propósito poético con mayor atención y la conciencia poética se aprecia en su producción poética, destacan la poeta Olivia Reginaldo (Huancavelica, 1983), que ha publicado sus poemas en revistas, especialmente en *Atuqpa chupan* o *Ojoxojo*; Saúl Gomes (Huancavelica, 1992) con su libro *Supaypa suñaypa* (2019), en esa misma línea se leen los poemas Gabriel de la Cruz (Ayacucho, 1992) o Nadia Mota (2001).

4. Las poéticas de arraigo popular

Esta tendencia apela a los elementos tradicionales para su escritura. De este modo, la poesía habla del entorno, la naturaleza, las deidades protectoras, el amor, la comunidad, el desarraigo. Asume un elemento característico de la poesía quechua: la mediación de los elementos de la naturaleza -o cosas- para hablar: no se dirige directamente a la amada. Busca la mediación, le habla a la urpi (paloma), conversa con el ichu (paja de altura), le pide a wayra (viento), etc. Al tiempo que sus formas nos llevan por los caminos de los géneros tradicionales del cancionero quechua, así el *harawi* o el *huayno* aparecen como forma de trasmisión del poema, a ello agregamos la predominancia del verso de arte menor -calificación hispana- que se replica en tanto secuencia rítmica, es decir, los versos de arte menor son los preferentes para el canto. El grupo de referencia lo hacen poetas como Percy Borda Huyhua, Elizabeth Ocsa Quispe, Rubén Yucra Cahuana, Edwin Lucero Rinza que publicó *Runapa ñawi* (2018), el primer poemario que se escribe en el quechua del Norte. Poetas que aparecen en revistas o páginas electrónicas, Wendy Bellido Palomino (Huamanga, 1997), Dominga

Taype Quispe (Huancavelica, 1998), Cinthia Vargas Limasca (1996); el artesano y creador Luis Berrocal Fray (Ayacucho), quechua *chanka* que escribe sobre soportes de tablas de Sarhua.

La poesía de Percy Borda Huyhua (Pueblo Libre, Kimbiri, Cusco, 1994)² tiene la vivacidad de quien escribe sin dificultades y que entiende que escribir, implica saber que la palabra quechua es aquella que sale del corazón. El quechua de sus poemarios *Nina qallu* (2016) y *Churmichay* (2018) tiene arraigo cotidiano, con presencia del Ayacucho-*chanka* en la que entremezclan, también, formas amazónicas. Sus poemas recuperan la voz formalmente moderna. Sus poemas circulan en revistas quechuas (*Atuqpa chupan*, *Ñawray* y *Unaypacha Rmanakunapaq*) y en *Siminchikkunapa raymin* (2019), antología clave para la comprensión de la poesía originaria por ser una versión propia de los creadores indígenas y uno de los animadores del Club de Poetas Originarios. A propósito de su primer poemario, Luz María Castro define así la poesía de Borda: “Kay harawi maytuqa qichwa siminchikllapim qillqasqa kachkan”, poesía desde escrita desde ser quechua (2017, p. 5).

La singularidad poética se muestra por la manera como la voz quechua sabe moverse desde los límites y encuentros con otras culturas, especialmente, la matsigenka, que forma parte de sus registros, de allí que su poesía podemos leerla como andina-amazónica. El poema “Nonintakempi kametza tzinani” (Borda 2016, 12; Espino 2022, 609) formalmente se instala a partir de la mediación de elementos de la naturaleza. Los primeros versos definen al otro, su mediador, como un sujeto duro, incapaz de sentir, aunque es movedizo, nervioso y suele lamentarse; “Rumi sunqu tika” (“Flor de corazón de piedra”). La cadena de sentidos se cierra en una voz o sujeto que no siente dolor de los otros, aunque para sí, se muestra inquieto y adolorido. El final de esta estrofa, expresa una situación de abandono y soledad: “chaymi llakiyqa” (v. 13), que Óscar Huamán traduce como “¡Eso sí es sufrir!”. La voz poética, *ñuqa*, emerge explícita, para retratar su situación de soledad y abandono. A partir de esta instancia, el poema no necesita indicarnos nada: es explícito. El ahora, *kunan*, de la voz poética es de ausencia, la amada que no acepta esa relación, se pregunta qué viento, qué lluvia la llevará:

Kunanqa mayqan wayraraq
apakusunki suka sukarispa
Maypiraq tukunki,
ay tukuschallay tuku.

El poema se cierra con un verso de tono despechado, aunque anclado en la tradición poética andina popular: “Parachu tusuristin witistin apakusunki” que interroga sobre el destino de la amada.

² Tomo algunas notas de mi artículo, “Tres poetas de la nueva poesía quechua contemporánea (Irma Álvarez Ccoscco, Olivia Reginaldo y Percy Borda Huayhua)” de próxima publicación en *RCLL*.

Rubén T. Yucra Ccahuana (Cusco, 1996) escribe poesía de tono popular, su palabra está hecha para leer en voz alta, no para una lectura silenciosa. Trae la marca del cancionero. La elección de las formas explota la clave sonora quechua que se torna en ritmo. Sus temas preferentes han sido la relación madre-hijo, el desarraigo, migraciones forzadas y distantes, desamores, vacíos, la fauna (águila, zorro), cercanía con las deidades andinas, etc. Ese tono popular se aprecia desde sus primeras publicaciones, especialmente en *Qespiriy* (2016), ha divulgado sus poemas en recitales y presentaciones diversas, aparece en la revista *Atuqpa chupan y Kametsa*. En sus poemas se insertan dos dimensiones que lo caracterizan. Las tonadas de amor y los desplazamientos a otras comarcas. “Wañuychallay / Muertecita” (Yucra 2016: 14-15), un poema de desamor, el hablante, desamado a la vez, desborda la rabia contenida y expresa su malestar por la violenta relación que se ha roto, ya distante, la voz apela a elementos propios de la tradición andina, el sujeto andino no olvida la relación con su ayllu, con sus padres, por eso pide “amapuni hayk’aqpas llakinanchu”, para que no sufran sus padres. Yucra explora otras dimensiones del desarraigo, “culpa” a la madre y se enfrenta a una nueva realidad, así en el poema “Gran Alcón / Aguila wamanchachallay”, se aprecia que la voz poética se aproxima a una nueva lectura del desarraigo entendida como vacío, como incertidumbre, no es la nostalgia: *unu-kuna*, las aguas turbias evocación evidente a *mayu* -el río-, es decir, a cruzar el río turbio que se transita en la muerte, esto en términos del mito (Parga 2018). La muerte queda notificada por la presencia de la *chirinka*, moscardón de la muerte o el pedido que hace al imaginado lector (o al que escucha), que cuiden a sus padres, es decir, por extensión, el sujeto andino no olvida la relación con su *ayllu*, con sus padres, por eso pide “amapuni hayk’aqpas llakinanchu”, para que no sufran sus padres:

maris maris runaq
llaqtanpi khuyay waqanayta.

ahora, tristemente padeciendo
en tierras de nadie.

Yachallanmanchus karan chayqa,
atoqllamanpas qarawanman karan,
manaña kunan hinañachu
khuyayta puriyman karan.
(Yucra 2022: 12, 13).

Si no más hubiese sabido,
por lo menos, en la boca del zorro
hubiese terminado,
y no sufriría como hoy,
y no estaría padeciendo como hoy.

El poema termina por ser una evidencia del arraigo tradicional y a la vez del tono popular, el despecho de la pareja y las relaciones con el *ayllu*. Arraigo, que entrevé también Roxana Quispe Collantes (2017), una poesía “de lectura ágil, directa, sin un lenguaje rebuscado ni erudito. Una poesía liberada de formalismos, que fluye naturalmente” (9).

5. Elizabeth Ocsa Quispe, *Lampu sunqu urpi* (2018)

Elizabeth Ocsa Quispe de la comunidad de Ocuviere (Checacupe, Cusco, 1998), poeta y profesora de EIB, ha participado en diversos recitales y en

redes sociales circulan poemas suyos. Ha publicado *Lampu sunqu urpi* (2018) que no alcanzó notas relevantes, salvo apuntes de la crítica quechua (Percy Borda, Saúl Gomes). Poemario escrito desde una sensibilidad *warmi*, mujer, escrito y pautado desde el *sunqu runa*. *Llampu sunqu urpi* (*Tierno corazón de paloma*) habla desde un corazón limpio: “Kay harawikunatam qhillqani tukuy sunqunmanta” (Suñaykullani). O como escribe Percy Borda (Contratapa) son poemas hechos con cariño, belleza y ternura para nosotros: “Maypas sumaqta kuyanakupanchik sunquchikta llampuyachisinchik hankaypi kawsayapaq runawan manapas”, con palabras que se renuevan, “creadas para nosotros, para que ellas –mujeres– encuentren su luz”; para “sentir orgullo, más que el miedo cuando se hable nuestro quechua”: “Chaynallataq, siminchispa, ñawpa yachaykunapas qatipaspa musuq yachaykunata unanchasunchik, qipa warmakuna riqsiquywan hamutananpas. Mana manchakuspalla simnichiktaqa maypiñapas rimaskusunchik.”

Los 45 poemas escritos solo en quechua se instalan desde la relación de *ñuqa* (yo) con el *ayllu* (comunidad) y la *llaqta* (pueblo), a la par con el entorno natural y social. Por eso su tono será la cruda realidad que se traduce en pena, llanto, desarraigo, muerte. Los temas son tradicionales con un quiebre en lo que se refiere a cómo la voz poética asocia o disipa sus tránsitos de lo individual a lo colectivo, o viceversa. Los textos exploran el amor y el desamor (*suwa sunqu/ urpi*), aquello que reconocemos como soledad, las querencias (*mama, tayta, tura, ñaña*) o el respeto a las deidades (*apus, killa, kuka, kuntur, rumi*) o las cosas sencillas del campo (*papa, sara, tika, pillpintu*).

El territorio ya no solo es el conocido, el *ayllu* –comunidad– o la *llaqta* –pueblo– que es el conocido, donde se vive, donde se comparte alegría, penas, donde se crece, donde los dioses están directamente presentes, el mundo diario. Este termina por tener una nueva comprensión que tiene de desarraigo, pero resulta el tiempo actual, el nuevo comunero que sale de su *ayllu* para buscar el mundo y extiende el territorio, el nuevo territorio al que se va estudiar, a trabajar, a enfrentar los dominios del mundo globalizado (o del atraso del país). En términos de Benedict Anderson (2006 [1983]) opera como la comunidad imaginada, el quechua aparece como solitario, pero se siente orgullo de serlo y desde donde marca una nueva relación con el mundo. El extendido, donde también se vive, la comunidad que camina con el *runa*, en otras latitudes, la comunidad, el pueblo, que va a la ciudad del interior, a la capital o la metrópoli, ayudado por un nuevo fenómeno que es el de la globalización digital. No es el migrante, es el quechua que transita por el mundo, su comunidad camina con él, por eso hablamos de la extensión del territorio.

Lampu sunqu urpi de Ocsa Quispe muestra la huella de la palabra voz que vincula a la tradición popular andina y, a la par, la circularidad del poema, esto explica la escritura repetitiva, porque un lexema se explora en sus diversos sentidos (en su flexión, aglutinamiento) y enriquecen este poemario. Asunto que se corresponde con las estrategias formales del

acervo ancestral, me refiero a la abundante presencia de dísticos y paralelismos semánticos (“amaña kaypi waqallasaqchu/ amaña kayp(i) llakillasaqchu”; “imamantas sunquy waqanqapis, / imamantas ñawiy waqanqapis”). En términos temáticos, sus poemas evidencian la situación del quechua andino, aquel que se ve acosado por la naturaleza y la sociedad nacional. La naturaleza que le es infiel en el sentido de la ausencia de lluvia o las heladas; la migración forzada y el desarraigo; la riqueza minera y lo que se produce en sus lares no beneficia a la comunidad, sume a la población en la extensión de la explotación. La poeta habla desde la protesta.

La voz femenina, la sitúa como *warmi*, mujer que cuestiona el *kaq* -ser-*runa*, la condición de la humanidad en los tiempos actuales, ya no solo desde la decepción amorosa sino desde la vida misma. Elizabeth Ocsa, escribe “Wañuy munay” (Ocsa 2020: 12; ver Anexo 1), poema intenso que habla de la muerte:

Wañuyta ñuqa munarqani
ima allinmi chay munasqay kanman
mana allinta rurayta munachkasqani

Aparece una voz descentrada, la voz poética que llama la atención por lo inédito del tratamiento de un sujeto olvidado, acaso desmemoriado y que invoca a la muerte (v. 1-3). En estos tres primeros versos observamos la posición del verbo *muna*-y (desear), la expresión de una voluntad, en el primer verso: *ñuqa*, yo, que deseó la muerte. Está en pasado simple *-rqa*, el sujeto es explícito y sufijo *-ni*, avala a la primera persona. En el segundo verso, la voz cuestiona este deseo en su condición de ser, pregunta *-ima* “Qué de bueno” y se cuestiona a sí misma sobre lo que ha querido ser (*Kanman*). La respuesta será una negación, la voz poética escribe: “*Mana allinta*”, “Nada bueno he realizado”. En el verso 3, la posición de *muna*- corresponde al pasado progresivo *-chka-* y alude al individuo *-ni* “estuve queriendo yo”. El poema continúa con diversas posturas del yo y, al final, concluye en la condición del ser (*kay*).

La imagen del yo se configura con elementos que son parte del sujeto individual en clave de la cultura andina. De allí el tono disruptivo, la voz se construye con elementos que se asocian al ser /ka-, el desear/ *muna*- y la memoria/ *yuya*-; como deseo, como olvido, como sujeto que es y que simultáneamente se cuestiona. De allí la postura de *ñuqa* respecto al ser que se interroga si es roca o piedra, por ello mismo, se pregunta “si está perdida en esta vida”, este verso pauta el punto de alta tensión y lirismo quechua que advierte el giro inédito del poema (v. 15-16):

Chinkachikurqani manaña
Kawsayta munasqa
Imam ñuqa karqani?

“Estoy ya perdida / en esta vida no deseada / ¿Quién soy yo?”. Este quiebre permite que la voz vuelva a su condición colectiva. Como un sujeto que no

se piensa como sola, solo. Ella será como todos, como parte de la gente que lo ama, como aquello que se olvida, pero se las tiene o se las lleva en el corazón, las que hacen el recuerdo, “runahina yuyarini”. Y restituye al estadio del *ayllu* (padre, madre, hermanos), cuyo cierre (v. 23-24) vuelve en torno a la memoria, el recuerdo, el deseo de ser parte de la vida misma:

Ñuqa yuyarini
Paykunata llapankuta
Kawsaqmasiykunata.

El sentimiento que esta voz representa a la par nos lleva a encontrar ese sentido colectivo. En “Pillpintu” (Ocsa 2018: 33) habla de la belleza de la mariposa, el poema prefiere la mediación de un modesto insecto, de larga memoria entre los andinos (que nombra, que nos puede enseñar, que habla del destino de la gente). El poema será expresión de su descontento, del desarraigo y el deseo de compartir la alegría.

Rikrachaykipi apakullaway	Llévame en tus alitas
uqllarikuspa pusakuway	llévame abrazándome contigo
amaña kaypi waqallasaqchu	ya no quiero llorar por estos lugares
amaña kayp(i) llakillasaqchu	no más sufrimientos por favor
qamwan kusqa ñuqa kasaq	quiero estar junto contigo
kusi kusillaña purisun	andemos por el mundo tan felices, sacando
llapan runakunata kusichimusun.	sonrisas a las personas
	(Mi trascreación).

En todo el poemario hallamos diversas expresiones, habla desde una voz descentrada que cuestiona su entorno; su tono se vuelve protesta y escribe desde esa voz que se individualiza pero que no renuncia a su condición colectiva. Elizabeth Ocsa Quispe incluye en su libro “Sunqu suwa urpi” (2018: 53; Espino 2022: 590), los sentimientos se juntan con la naturaleza para que ese amor brille:

Hanaqpachan yanata yanayachkan,	El cielo está tan nublado
phuyullañan hunt'aymuchkan,	cubierto de neblina
imamantas sunquy waqanqapis,	el corazón duele demasiado sé que
imamantas ñawiy waqanqapis,	sufriré
maypipunin kanki urpillay,	mis ojos arden sé que lloraré
khuyayta, sapayta saqispa.	dónde estás palomita mía
	me dejaste sola
	y desconsolada.

Poesía de tono tradicional, de amor ido, son *harawi*-s contemporáneos, hablan del amor que se ama, que engaña, pero que ya no está. Urpi -la paloma- es la protagonista. La *urpi* como la que roba el corazón, aquella que envuelve y ama, la que se va. La que deja con un dolor intenso, comparable con otros elementos de la naturaleza: “Hanaqpacha-n yana-ta”, el cielo

oscuro; “phuyu-lla-ñan hunt’aymuchkan”, la neblina que cubre todo, que hace al corazón doler y a los ojos llorar por la ingrata paloma. En esa lógica de desarticulación o descentramiento y retorno se mueve el poema. Casi todos los poemas tienen el tono de queja y haz tradicional, que se asocia a la repetición de los versos. Una voz que se instala desde *sunqu runa*, en este caso una voz *warmi*, una voz de mujer, poesía.

Conclusiones

La poesía quechua que se publica a partir del 2011 la realiza un sujeto que no necesita declararse quechua. Defiende la lengua, es ciudadano y se autorepresenta, se expresa desde su nueva condición de *ñuqa*, yo. Como parte de esta experiencia aparece la nueva hornada caracterizada por las diversas opciones, variantes lingüísticas que, a la par, se muestra desigual en sus logros, donde el núcleo principal sigue siendo lo identitario, pero al mismo tiempo cuestiona su posición en el mundo, el territorio se extiende; la comunidad imaginada se desplaza con el *runa* (*warmi*, *qari*). En ella encontramos tres tendencias poéticas: arraigo popular, experimental-posvanguardista y *culturayuq harawiq*. Las expresiones poéticas de arraigo popular constituyen las formas más difundidas, en ellas destaca Percy Borda, al tiempo que como se ha expresado, aparecen dos creadores, Rubén Yucra y Elizabeth Ocsa Quispe. Los poemas de Percy Borda, tienen la vivacidad que brota del *qichwa runa*, desde la palabra del corazón; Yucra expresa el sentido popular, se conecta con la memoria de la voz andina; y Elizabeth Ocsa Quispe, en sus poemas, termina por cuestionar el universo actual desde su situación de mujer, el ser – es el ser que extiende en el mundo.

***Gonzalo Espino Relucé**, moche, poeta y crítico. Profesor principal de la Universidad de San Marcos, formado en la Universidad de San Marcos, Universidad de Salamanca y la Escuela Andina de Posgrado. Ha publicado *Literatura oral, literatura de tradición oral* (2010, 2015); *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso, 1974-2017* (2019), *Harawinchis, Poesía quechua contemporánea 1904-2022* (2022). En su trayectoria poética reciente, destacan sus poemarios hiperrealistas: *Quinto* (2013) y *De ese hombre que dicen* (2018).

Bibliografía

- Álvarez Ccoscco, Irma (2022). “Solo a las piedras les dejo mi esencia”. *Ojoxojo*, vol. 2 [Trae: “Huellas de llamero”/ Llamirupa Yupin, “Avehumano”, Urpi Runa, Saywalláy; traduce al español Pablo Landeo] Web. 10.05.2022.
- Álvarez Ccoscco, Irma (2014). “Irma Álvarez Ccoscco en Bringing It Home: Artists Reconnecting Cultural Heritage”. *SmithsonianNMAI* (10 de diciembre de 2014, desde el Museo Nacional del Indígena Americano)
- AMDQ (1995). *Diccionario quechua-español-quechua. Qheswa-español-qheswa. Simi taqe*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.

- Anderson, Benedict (2006 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: FCE.
- Borda Huyhua, Edison Percy (y) Sanchium Yapiag, Toribio (2019). *Siminchikkunapa raymi. Antología de poesía plurilingüe*. Obra colectiva. San Antonio (Ayacucho) / Chiriazó (Amazonas), Perú.
- Borda Huyhua, Edison Percy (2018). "Qichwa sunqu cotidianidad del runa". *Indígenas del Perú* <<https://indigenasdelperu.wordpress.com/2018/09/16/qichwa-sunqu-cotidianidad-del-run-a-por-edison-percy-borda-huyhua/>>
- Borda Huyhua, Edison Percy. Chakuq Killinchu (2016). *Nina qallu*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Borda Huyhua, Edison Percy (2018). *Churmichay*. Lima: PerMensam-Grupo Desmesura.
- Castro Quispe, Luz María (2017). "Nina qallumanta rimaykuniy", *Pututu* 57: 6-7.
- Durston, Alan (2019). *Escritura quechua y sociedad serrana en transformación: Perú 1920-1960*. Lima: IFEA-IEP.
- Espino Relucé, Gonzalo (2019). La poesía quechua: rapto de la escritura y corpus contemporáneo (siglos XX y XXI). *Investigaciones Sociales*, 22 (41), 289-300. <https://doi.org/10.15381/is.v22i41.16793>
- Espino Relucé, Gonzalo (2022). *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*. Ed. bilingüe. Lima: Pakarina Ediciones.
- Huamán Águila, Óscar (2022). "Kunan pachapi qichwa rimaypi qillqaqkunapa ruwayninkuna: qillqaywan qillqas harawikuna riqsichiy". *Ñawray* 2, 11-18.
- Itier, César (1995). *El teatro quechua en el Cusco. Dramas y comedias de Nemesio Zuñiga Cazorla Qurich'uspi (1915); T'kahina (1934); Katacha (1930?)*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas – Institut Français D'Estudes Andines.
- Itier, César (2000). *El teatro quechua en el Cusco. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Sumaq t'ika* de Nicanor Jara (1899). *Manco II* de Luis Ochoa Guevara (1921). Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas – Institut Français D'Estudes Andines.
- Krögel, Alison (2020). *Musuq illa. Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Lucero Rinza, Edwin (2018). *Runapa ñawi*. Lima.
- Manuscrito de Huarochirí. (1995 [s. XVII]). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]. Ed. bilingüe. Traducción de José María Arguedas. Estudio biobibliográfico de Pierre Duviols. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.
- Meneses, Teodoro L. (1983). *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Ediciones Eubanco.
- Noriega Bernuy, Julio (1993). *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones CEP.
- Noriega Bernuy, Julio (2012). *Caminan los Apus*. Escritura andina en migración. Lima: Pakarina Ediciones, Knox College.
- Noriega Bernuy, Julio (2011). *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Ocsa Quispe, Elizabeth. (2018). *Llampu sunqu urpi* Lima: Juan Gutemberg Editores.
- Palomino Gonzales, Niel (2019). *T'aniwi*. Prólogo de Julio Noriega. Cusco: Inkarrí Editores.

- Parga León, Ángela (2018). *Cosmopercepción en el relato oral andino*. Lima: Ediciones Kultrún - Pakarina Ediciones.
- Pariona Salvatierra, Javier. (2021 [2015]). *Killpa chukchan*. Lima: Apogeo Editorial.
- Quispe Collante, Roxana (2017). "Qespiriy, harawi sobre el dolor y la esperanza", Pututu 57 (Ollantaytambo, julio 2017): 8-9 [Inc. "Wañuypacha"]
- Reginaldo, Olivia (2021). "cantandofúnebre danzandomuerte". *Ojoxojo* 1 [Trae: "Dos lagos" / Iskay qucha, Simi, "Ascenso hacia la visión" / Qispi qawa y Unquy, traduce al español Pablo Landeo]. Web. 12.10.2022.
- Reginaldo, Olivia (2015). "Quchakuna" y "Puku puku". *Atuqpa chupan*, 56.
- Santo Tomas, Fray Domingo (1995 [1560]) *Grammatica o arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Perú*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Yucra Ccahuana, Rubén (2016). *Qespiriy*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Zavala, Virginia (2002). *(Des)encuentros con la escritura: escuela y comunidad en los Andes peruanos*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons