



POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA: RUPTURAS Y PERSISTENCIAS DE LA HETEROGENEIDAD VIRREINAL¹

CONTEMPORARY QUECHUA POETRY:
RUPTURES AND PERSISTENCE OF VICEREGAL
HETEROGENEITY

POESIA CONTEMPORÂNEA DE QUECHUA:
RUPTURAS E PERSISTÊNCIA DA HETEROGENEIDADE
VICEREGAL

Pedro Martín Favaron Peyón²
Universidad Católica del Perú – PUCP

Resumen: El presente artículo procura dar cuenta de las continuidades del proyecto literario andino, surgido en medio de la violencia del Virreinato, que se manifiestan en la poesía quechua contemporánea. Partiendo de la delimitación de dos momentos fundamentales de la poesía quechua del siglo XX (el señorial-indigenista y las poéticas migrantes), se tratará de trazar las diferencias y las continuidades de la heterogeneidad fundante de las literaturas andinas. Se plantea, en general, que las literaturas heterogéneas de las zonas andinas han servido (y siguen sirviendo) a los escritores (indígenas y mestizos) para dar cuenta de sus procesos de negociación identitaria y de las múltiples herencias culturales que los conforman. Aunque se reconoce que en el área andina hay un conflicto (por momentos irresoluble) entre la escritura y la oralidad, al mismo tiempo se da cuenta de que estas poéticas parecen guiadas por la esperanza de alcanzar una relación complementaria entre las técnicas occidentales y los saberes ancestrales amerindios.

¹ Este trabajo de investigación ha sido realizado en el marco del proyecto “Archivos en Transición: Memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch), programa MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie de la Unión Europea), número de referencia 872299.

² Correo electrónico: pfavaron@pucp.edu.pe.

Palabras clave: archivo literario andino – heterogeneidad – poesía quechua – sujeto migrante – modernidades andinas

Abstract: *The present article aims to give an account of the continuities of the Andean literary project, which emerged in the midst of the violence of the viceroyalty, and which are manifested in contemporary Quechua poetry. Starting from the delimitation of two fundamental moments in twentieth-century Quechua poetry (the manorial-indigenist and the migrant poetics), an attempt will be made to trace the differences and continuities of the heterogeneity that is the foundation of Andean literatures. In general, it is argued that the heterogeneous literatures of the Andean areas have served (and continue to serve) writers (indigenous and mestizo) to account for their processes of identity negotiation and the multiple cultural heritages that shape them. Although it is acknowledged that in the Andean area there is a conflict (at times irresolvable) between writing and orality, at the same time it is noted that these poetics seem to be guided by the hope of achieving a complementary relationship between Western techniques and Amerindian ancestral knowledge.*

Keywords: *Andean literary archive - heterogeneity - Quechua poetry - migrant subject - Andean modernities.*

Resumo: O presente artigo visa dar conta das continuidades do projeto literário andino, que surgiram em meio à violência do vice-reinado, e que se manifestam na poesia quíchua contemporânea. A partir da delimitação de dois momentos fundamentais da poesia quíchua do século XX (a poética maneirista-indigenista e a poética migrante), tentar-se-á traçar as diferenças e continuidades da heterogeneidade que é o fundamento das literaturas andinas. Em geral, argumenta-se que as literaturas heterogêneas das regiões andinas têm servido (e continuam a servir) aos escritores (indígenas e mestiços) para prestar contas de seus processos de negociação de identidade e dos múltiplos patrimônios culturais que os moldam. Embora se reconheça que na região andina existe um conflito (às vezes irresolúvel) entre a escrita e a oralidade, ao mesmo tempo se observa que esta poética parece ser guiada pela esperança de alcançar uma relação complementar entre técnicas ocidentais e conhecimentos ancestrais ameríndios.

Palavras-chave: Arquivo literário andino - heterogeneidade - poesia quíchua - sujeito migrante - modernities andinas.

INTRODUCCIÓN

En el capítulo VI del libro *La voz y su huella* (1990), Martin Lienhard plantea una serie de similitudes y continuidades entre Guaman Poma de Ayala y José María Arguedas. El crítico suizo empieza a trazar estos parentescos mediante el establecimiento de los territorios comunes que marcaron la biografía de estos escritores andinos. “El área cultural determinante para ambos autores abarca los departamentos peruanos actuales de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, región dominada en la época prehispánica por la confederación de los chankas” (p. 191). Al mismo tiempo, otra semejanza insoslayable es que ambos autores se

apropian de géneros de la literatura europea de su tiempo (Guaman Poma de la crónica y Arguedas, entre otros, de la novela), pero no para producir una literatura que sea mero remedo de las tendencias canónicas, sino que, transformando digestivamente el andamiaje técnico europeo, lograron articular un discurso propio, impregnado de oralidad indígena y de los saberes de las naciones originarias. La lectura de Lienhard no es ingenua ni atemporal; es consciente de las transformaciones sociales y culturales que median entre la época de Guaman Poma y la de Arguedas. Por eso mismo, afirma que la homología entre ambas obras solo es “perceptible a condición de manejar una concepción flexible de lo literario y de tener en cuenta las sucesivas transformaciones históricas” (1990, p. 193); sin embargo, es justamente esta lectura la que permite establecer las posibles continuidades subyacentes a la producción literaria en los Andes durante los últimos, ya casi, quinientos años. De esta manera, se puede captar el persistente entrecruzamiento (muchas veces conflictivo, pero no por ello poco fecundo) entre la oralidad y la escritura, que subyace, hasta el día de hoy, a las literaturas heterogéneas de los mundos andinos.

En los sistemas literarios de Guaman Poma y Arguedas, lo híbrido, para subrayarlo nuevamente, consiste en que el texto busca articular dos sistemas de expresión normalmente incompatibles, opuestos por su idioma, las concepciones espacio-temporales subyacentes, su origen histórico y, más que nada, la situación colonial o semi-colonial. En estos textos aparentemente occidentales (crónica, novela), el sistema occidental desempeña, a menudo, como en los ritos católicos-indígenas de las comunidades andinas, una función de pretexto o fachada, mientras que el sistema quechua domina las zonas más profundas (Lienhard, 1990, p. 215).

Lo que permite, entonces, trazar un vínculo entre los antiguos textos virreinales escritos por autores indígenas o mestizos, y las actuales literaturas heterogéneas de los mundos andinos, es que, a pesar de sus diferencias

contextuales e históricas, los escritores tratan de incorporar la técnica escritural (que proviene de los sectores hegemónicos), sin renunciar a los sustratos orales, a las sensibilidades cosmogónicas y a los saberes amerindios. Por el contrario, estas vertientes literarias persisten dando cuenta de los ríos subterráneos indígenas, que, como un aliento vital (*kamay*), los agita por dentro. Resulta bastante conmovedora y estimulante la persistencia contemporánea, en lo fundamental, de este proyecto literario, nacido en los primeros años del Virreinato, y que cuenta actualmente con un abundante grupo de cultores. El propio Inca Garcilaso de la Vega, en el capítulo XXVII del Libro segundo de sus celebrados *Comentarios Reales*, afirma haber escuchado, desde su residencia en España, que, en su tiempo, “se dan mucho los mestizos a componer en indio estos versos, y otros de muchas maneras, así a lo divino como a lo humano. Dios le dé su gracia para que le sirvan del todo” (1976a, p. 116). Por lo tanto, y siguiendo lo dicho por Garcilaso, la escritura creativa en quechua es un proyecto emprendido en los albores del Virreinato; sorprende, por lo tanto, que no todos los estudiosos de la literatura en los países andinos parezcan tener plena consciencia de la magnitud y vigencia de este proyecto, otorgándole el sitio que le corresponde.

No puede soslayarse el hecho de que el eurocentrismo de buena parte de la élite letrada ha ignorado estas manifestaciones literarias. “Durante los cinco siglos posteriores a la conquista del Tahuantinsuyu, diversos actores y estructuras coloniales de poder han pretendido silenciar las voces de los runakuna y suprimir y extirpar sus prácticas artísticas” (Krögel, 2021, p. 40). El canon literario fue construido, en buena medida, de espaldas a estas expresiones poéticas. Sin embargo, ellas revelan un aspecto fundamental de la génesis de la literatura en los mundos andinos que no puede ser ignorada: “las prácticas discursivas y poéticas en los países andinos emergieron en medio de un espacio de violencia, conflicto y exclusión” (Krögel, 2021, p. 39). El nacimiento de estas literaturas, entonces, es indesligable del intento de imposición de la escritura

sobre la oralidad, y de las cosmogonías occidentales sobre las amerindias. Sin embargo, las manifestaciones literarias escritas en quechua durante el Virreinato asumieron la técnica y la idiosincrasia hispánica con agencia propia, y ejercieron transformaciones sobre el instrumental europeo. Incluso tomando en cuenta que buena parte de estos escritores quechuas pertenecían al clero (siendo muchos de ellos criollos o mestizos), o que eran personas educadas por las órdenes religiosas (especialmente jesuitas) y se identificaban a sí mismo como católicos, sus trabajos literarios no son ajenos a la persistencia, casi siempre soterrada, de resonancias indígenas.

No cabe duda de que el contacto de las concepciones teológicas del cristianismo con el quechua, resemantizó mucho de los términos³ y generó una profusión de neologismos que pretendieron utilizar la lengua indígena con fines adoctrinadores. Sin embargo, es posible que sucediera algo más inesperado; según José María Arguedas, los poemas e himnos religiosos en quechua ponen de manifiesto una “muy perceptible indianización de los fundamentos y elementos católicos [...] la naturaleza occidental de las divinidades cristianas, a cuya exaltación estaba dedicada, perdieron su pureza a cambio de su refundición permanente en la cultura quechua” (2004, p. 153-154). Aunque algunas de estas obras escritas en quechua muestran un celo bastante ortodoxo, y una preocupación minuciosa de que los conceptos no sean desbordados por la traducción, hay otras que, “a juzgar por su mayor libertad en el plano de la forma y el fervor ingenuo que se desprende de ellas, no fueron escritas por eclesiásticos españoles, como las precedentes, sino probablemente por autores más cercanos a las poblaciones quechuhablantes” (Husson, 2002, p. 431). Arguedas asegura, además, que si bien los sacerdotes empezaron a escribir en quechua por una necesidad práctica (la evangelización), poco a poco descubrieron “un ancho

³ Algunos ejemplos de esta resignificación, citados por Arguedas, son “los verbos *iñiy*, dar fe, creer; *añaychay*, bendecir, loar; *uyllay*, orar; y la palabra *yakill*, mensajero de la divinidad” (Arguedas, 2004, p. 157).

camino, probablemente más bello y cautivante de cuanto pudieron imaginar” (2004, p. 154). Según Arguedas, esta honda respuesta a la estética del runasimi es perceptible, no solo en las composiciones originales de la litúrgica en quechua, sino que incluso puede rastrearse en el caso de las traducciones de himnos castellanos⁴. Sin embargo, el propio Arguedas reconoce que el control del clero impidió el desarrollo de otras poesías de carácter profano o menos comprometidas con la imposición católica⁵.

La visión de Arguedas sobre la poesía quechua del Virreinato, primordialmente de origen cristiano, es ambivalente y da cuenta de matices a los que conviene estar atentos. No parece del todo acertado juzgar estos procesos en bloque y de manera dogmática. La lectura de Arguedas señala tanto los logros de estas poesías virreinales, como sus limitaciones. Aunque hay algunos ejemplos de poesía quechua virreinal que pudieron eludir la temática cristiana (como, por ejemplo, los versos del drama *Ollantay*), se trató de excepciones. La tónica cristiana fue predominante durante el Virreinato. La llegada de la época republicana significó una disminución de la producción poética en quechua; sin embargo, esta empezó a reactivarse hacia finales del siglo XIX, para tomar un nuevo vuelo con el siglo XX. La poesía quechua, desde entonces, pudo liberarse de las exigencias piadosas del clero para empezar a desenvolverse en otros temas. Las transformaciones históricas y culturales, en este sentido, así como el debilitamiento de la injerencia católica en el proyecto modernizador de los Estados andinos, tuvo un impacto directo en esta producción literaria. Sin embargo, a pesar de ello, el hecho de querer seguir escribiendo en quechua, en

⁴ “Muchos himnos y oraciones son traducciones del castellano. Pero quisiéramos hacer resaltar el ejemplar acierto, el sorprendente criterio estético, que inspiró a sus traductores. Se trata de verdaderas conversiones de poesías religiosas castellanas en otras quechuas no solo equivalentes sino, en todos los casos posibles, más intensas e influyentes” (Arguedas, 2004, p. 154).

⁵ “¿Por qué estos cantores, sacerdotes y devotos no salieron al limitado campo de lo profano? Se le habría dado al quechua la más grande posibilidad de perfeccionamiento. Pero la naturaleza de la conquista y de la colonización, el hecho histórico, hacía imposible tal cosa” (Arguedas, 2004, p. 158).

vez de adoptar la lengua hegemónica (el castellano), permite trazar las continuidades del proyecto de una de las vertientes más radicalmente heterogénea de las literaturas de los Andes; las distancias entre la poesía quechua moderna y la virreinal, aunque son considerables, no terminan por zanjar una ruptura insalvable.

1 LA INMOLACIÓN RITUAL Y LA COMPLEMENTARIEDAD

A lo largo del siglo XX, no fueron pocas las voces que (desde ambos lados del espectro político moderno) aseguraron la extinción de las naciones originarias de los Andes y la pérdida de sus diferencias y singularidades (culturales, lingüísticas, idiosincráticas, productivas y espirituales) bajo la presión aculturadora de la sociedad nacional. Sin embargo, y reconociendo las profundas transformaciones sufridas por estos pueblos bajo las presiones de la modernización y del Estado, este diagnóstico no parece haberse cumplido. En el ámbito de lo literario, la democratización de la educación pública y el mayor acceso al campo letrado, lejos de imponer de forma unánime la castellanización, fomentó el surgimiento de creadores que optaron (y optan) por escribir poesía en lengua quechua: “El hecho de que muchos autores andinos sigan componiendo, compartiendo y publicando poesía escrita en runasimi parece demostrar que, contra toda posibilidad, felizmente la súplica de Garcilaso sigue siendo atendida” (Krögel, 2021, p. 22). La vigencia contemporánea de las literaturas en quechua parecen ser un testimonio de salud lingüística y fuente de esperanzas: “no cabe el pesimismo acerca del porvenir de la poesía quechua, cuyo vigor actual está atestiguado por el surgimiento continuo de nuevos talentos” (Husson, 2002, p. 421). Cada vez son más los “talleres de escritores en lenguas originarias que existen en todos los países andinos y demuestran el ánimo de una nueva generación de jóvenes poetas de escribir versos en runasimi” (Krögel, 2021, p. 151). Esta situación pone de manifiesto la consolidación de una élite letrada y

bilingüe que, habiendo completado el proceso de escolarización y, en muchos casos, con una sólida formación universitaria (que incluye a varios doctores), no ha optado por una completa asimilación de los cánones occidentales ni de las lenguas hegemónicas, sino que se ha inclinado (por múltiples razones) por escribir una literatura en quechua con una fuerte impronta heterogenia. En estas propuestas poéticas conviven, en mayor o menor medida, elementos culturales y estéticos de distintas procedencias que no anulan los vínculos con la oralidad y las cosmogonías indígenas.

Sin embargo, las características particulares de los mundos andinos no permiten calificar estas poéticas en quechuas como escrituras contemporáneas de los pueblos indígenas. Conviene recordar que, “a diferencia de la mayoría de los idiomas amerindios (el guaraní sería otra excepción importante), no todos los hablantes del runasimi en los Andes necesariamente se identifican como indígena o runa (sobre todo en el caso peruano)” (Krögel, 2021, p. 22). Por eso mismo, esta tradición quechua que, desde principios del siglo XX, viene tomando un vigor creciente y ampliando el número de sus cultores, amerita el trazado de una historia propia. Julio Noriega (1995) ha establecido dos etapas principales para hablar de la producción poética en quechua del siglo XX: a la primera, la denomina literatura quechua señorial-indigenista; la segunda, es la poesía migrante. Dentro de la primera categoría, se inscribirían los trabajos de poetas pertenecientes a la burguesía provinciana que, heredando muchas de las formas y convicciones del teatro quechua virreinal de las élites cusqueñas, desplegaron una literatura marcada por las nostalgias imperiales y el intento de constituirse a sí mismos, en tanto mestizos letrados, como portavoces de los reclamos indígenas y legítimos encargados de asumir el poder político de los mundos andinos. Sin embargo, este indigenismo-señorial, a pesar de sus tendencias socialistas, no fue capaz, por su mismo elitismo letrado y consciencia de clase (*misti*), “de traducir

el espíritu ni el sentimiento que agitaban incontables e indetenibles movimientos indígenas en lucha contra el fiero gamonalismo sureño” (Noriega, 1995, p. 94).

De los poetas de esta época, muy pocos pertenecían a comunidades amerindias⁶. De forma, al menos en cierta medida, semejante a muchos de los escritos indígenas del Virreinato, los proyectos de quienes escribieron en quechua durante primera mitad del siglo XX se debatieron entre su pertenencia periférica a la modernidad, siempre un tanto marginal, y su posición de mando frente al mundo rural. En cierto sentido, estos grupos experimentaban una resistencia frente a la modernización acelerada de los mundos andinos y la pérdida de su injerencia regional; se aferraron a la idealización del pasado, al mismo tiempo que se sentían superiores a los propios indígenas. La identidad de estos sujetos, por lo tanto, es controvertida y ambigua; se podría decir que estaban debatidos “entre dos culturas” sin pertenecer a “ninguna de ellas” (Noriega, 1995, p. 131). No es un dato menor, a la hora de dar cuenta de estos conflictos identitarios, que muchos de estos poetas firmaran sus poemas con seudónimos en quechua, tratando de establecer así, de una forma retórica y literaria, una supuesta representación de los oprimidos⁷. Sus discursos se impregnaron de cierto milenarismo (de reminiscencias indígenas y cristianas): “se valieron, en forma muy especial, de esquemas tradicionales y míticos para tratar de comprender la destrucción del mundo andino – la segunda después de la conquista española –, que se produce esta vez a causa de agentes desarrollistas” (Noriega, 1995, p. 132). En buena medida, la obra de Andrés Alencastre (bajo el seudónimo de Kilk’o Waraka), mediante sus tres poemarios

⁶ Los poetas indígenas Inocencio Mamani (autodidacta) y Eustaquio Rodríguez Aweranqa (profesor rural), ligados al grupo de vanguardistas puneños *Orkopata*, son de los pocos escritores de la época que escribían en lengua indígena siendo ellos mismos miembros de comunidades rurales.

⁷ “Bautizándose literariamente con un seudónimo quechua, se transforman y se consagran, ante los ojos de la cultura occidental, como poetas indígenas completos, auténticos” (Noriega, 1995, p. 132).

(Taki Parwa, 1955, Taki Ruru, 1964, y Yawar Para, 1972) sería la culminación de esta tendencia literaria y el principio de algo nuevo en la literatura en lengua runasimi.

La biografía y la creación poética de Alencastre alcanzan dimensiones épicas y trágicas. Su padre, Leopoldo Alencastre, fue un hacendado que comandó una montonera para anular las sublevaciones indígenas contra los *mistis*. Aunque casi siempre venció a sus oponentes, un descuido lo llevó a ser capturado por los rebeldes. El 30 de junio de 1921, descansando en la hacienda Moroccoyo (Cusco), fue rodeado por los comuneros sin que pudiera darse a la fuga. Fue asesinado de manera colectiva, siendo golpeado con garrotes, sables rotos y lampas. Es posible que entre los sublevados se hallaran algunos hijos ilegítimos suyos o de otros hacendados, hijos de la violación. Se dice que se ensañaron con su cuerpo con inusitada violencia: le trituraron los dedos con los que él había torturado a sus enemigos indígenas; le arrancaron los dientes y los cabellos, mientras le decían: “¿Te acuerdas que le hiciste parir a mi madre? [...] ¿Te acuerdas que a mi hija deshonraste en la casa cural?” (En Noriega, 1995, p. 182). Su hijo, Andrés, quedó traumatizado por la orfandad. Es posible que su adopción de un nombre poético en quechua y su escritura estuvieran motivadas por el intento de reivindicarse. Su poética se comprometió con la defensa de los pueblos indígenas y el amor por los territorios serranos. Sin embargo, nunca dejó de lado su impronta señorial y sus intereses de propietario. Al final de su vida, Andrés Alencastre también tuvo problemas con las comunidades indígenas mientras trataba de recuperar las tierras que la Reforma Agraria (1969) había quitado a su familia para repartirlas entre los comuneros. Debido a sus acciones, los pobladores locales incendiaron su casa con él adentro y murió carbonizado, en 1984. A Alencastre se le acusó de ser violador de mujeres indígenas. Es indudable que en su interior vivió un agudo conflicto identitario, una lucha sin cuartel entre el *misti* empobrecido y resentido con la matanza de su padre, portador de sueños aristocráticos, y el

poeta que abrazó a los campesinos indígenas con hermandad y se sentía hijo de los mismos territorios. “Ambos nombres, el occidental y el indígena, coexistieron en desgarrada lucha dentro de un solo y único ser, se enfrentaron con tal violencia que nada podía negar que estuvieran reactualizando la dramática historia del mundo andino” (Noriega, 1995, p. 141). Tal vez algo de este desgarramiento se muestre en el impulsó tanático del poema “Puma”:

Grácil felino de los Apus
Venerado crío
¿Deambulas hambriento
Rastreado una presa?

Ven y prueba
Mi desgarrado corazón,
Reposa en mi pecho
Aplasta mis penas.

Con tus garras
(que rasguñan piedras)
Trenza mis nervios
Y adorméceme pronto
Para no padecer pesares
(Waraka, 1999)⁸.

El poeta entrega su corazón a las fauces del felino sagrado, en una suerte de sacrificio ritual; quiere encontrar la resolución de sus penas y pesares entre las garras del crío de las montañas tutelares (*Apukuna*). Esto no deja de resultar estremecedor si pensamos en que, en un gesto repetido y cíclico, padre e hijo murieron en un linchamiento comunitario. “Los indios mataron con Alencastre al típico conquistador, a un principal sin alma ni compasión, y lo quemaron vivo como para que no se redimiera jamás en este mundo” (Noriega, 1995, p. 143). Sin embargo, esta muerte puede ser entendida, desde una perspectiva simbólica y ritual, como la emancipación trascendente del alma del poeta quechua Killku Warak’a, al fin liberado de su triste papel de explotador, Judas de sus hermanos.

⁸ Se cita acá la traducción hecha por el poeta y académico Odi Gonzales.

Desde entonces, ya nada debería quedó del *misti* carbonizado (y del mundo virreinal que murió con él); solo perdura, en la intimidad andina, el gesto innovador del poeta que permite la confluencia complementaria “de la voz indígena quechua como de la letra occidental” (Noriega, 1995, p. 143). La poesía de Warak’a no puede ser pensada, a pesar de sus conflictos internos, como mero gesto de impostura. Sus poemas, escritos en un quechua literario, son “ricos en imágenes y expresiones verbales íntimas, innovadoras y personales” (Krögel, 2021, p. 53). La poesía de Waraka, a pesar de su afianzamiento anímico en el indigenismo señorial, es a la vez el comienzo de una nueva dimensión literaria para el quechua contemporáneo: con él empieza “la posibilidad de utilizar el runasimi para escribir poemas originales que no se limiten a ser ecos escritos de canciones populares ni traducciones andinizadas de la poesía europea” (Krögel, 2021, p. 54). De esta manera, en Alencastre/Warak’a se manifiesta con intensidad desgarrada el conflicto histórico de los mundos andinos y las complejas negociaciones identitarias que han signado a los escritores indígenas y mestizos desde el comienzo del Virreinato; al mismo tiempo, con elocuencia, su poesía encarna la posibilidad fecundante que surge del encuentro complementario entre la escritura y la oralidad, entre el influjo amerindio y las técnicas occidentales.

2 LAS POÉTICAS HETEROGÉNEAS DE LA MIGRACIÓN

La estética de los poetas migrantes se sustenta en hondas razones históricas y en las dinámicas culturales de la región; aunque la migración siempre ha existido en los mundos andinos, y se multiplicó a partir de la desarticulación de las relaciones comunitarias causada por la implantación del orden virreinal (con el surgimiento de los nuevos *yanaconas*⁹), este fenómeno se agudizó con el correr del

⁹ Los yanaconas virreinales eran indígenas que abandonaban sus “reducciones” y el servicio a sus curacas, muchas veces empujados por maltratos o por los altos tributos, para servir de forma personal a algún español o simplemente dedicarse a la vagancia.

siglo XX. El éxodo del campo a la ciudad se incrementó de forma exponencial con las nuevas vías de comunicación y las expectativas de ascenso social, desde la década de 1950; y tomó una magnitud aún mayor con la desaparición de las haciendas (llevada a cabo por el gobierno del General Velazco Alvarado desde 1969) y la violencia desatada por Sendero Luminoso (y luego por los militares) desde 1981. Estos nuevos migrantes marcaron a Lima con una impronta modernizadora bastante heterogénea. Entre ellos, los que lograron insertarse en la universidad y siguieron carreras humanísticas o de ciencias sociales, no pocas veces optaron por una reivindicación literaria de sus raíces serranas y del quechua. Sin embargo, frente al lenguaje arcaizante del indigenismo señorial, se prefirió un quechua más cercano al que era hablado entre bilingües, sin escamotear la influencia del castellano. Asimismo, la poesía migrante no ha pretendido ser la manifestación de “lo indígena” (como si tal cosa existiera), y el sujeto de la escritura no se posiciona a sí mismo como un antiguo noble, descendiente de los Inkas; es, en cambio, la voz de un desarraigado. “Ni indígenas ni indigenistas, ellas tienen un nuevo sello, una nueva identidad: la del migrante andino [...] Responden, sin duda, a un proceso de trasplante y modernización de la cultura quechua en el ámbito urbano” (Noriega, 1995, p. 133). La poesía migrante asume los complejos entrecruzamientos culturales propios de las modernidades andinas.

La migración es intrínseca a las culturas humanas y a la naturaleza misma, en la que todo cambia y muda, en la que nada queda estático. “En el mundo runa-andino, dos elementos de la naturaleza que andan errantes por nuestros horizontes serían el wayra y el phuyu” (Krögel, 2021, p. 12). A semejanza del viento (*wayra*) y de las nubes (*phuyukuna*), el canto del poeta caminante no conoce ni se ciñe a las fronteras políticas y culturales determinadas por el poder humano:

Lo andino se sitúa, según esta perspectiva, en un plano de intersección con otras culturas y en una dimensión distinta de realización histórica. El

territorio de los Andes no aparece, como antes, aislado, lejano y vulnerable frente a los agentes foráneos que perturbaban su realidad. Ahora el destino de la mayoría de los habitantes no es sólo vivir y morir en la tierra donde han nacido, sino también dispersarse por distintas ciudades del mundo, formando así un archipiélago transnacional de pequeñas comunidades (Noriega, 2012, p. 13).

Los entrecruzamientos de tiempos, aientos y culturas heterogéneas, suele engendrar textos complejos y multilingües en los que “el locus de su enunciación está en el tránsito entre remotos pueblos serranos, distintas ciudades y las grandes metrópolis del mundo” (Noriega, 2012, p. 12). A pesar de sus diálogos con la modernidad hegemónica, no se trata de una entrega resignada a los ritmos y homogenizaciones que ella pretende imponer. La poesía migrante conserva, por lo general, una impronta reivindicativa y un intento de apropiación digestiva y transformadora de lo moderno. En este sentido, el poeta quechua migrante, según Noriega (1995), es esencialmente “un utópico que pretende andinizar la metrópoli limeña, imponiendo la cultura quechua e invadiéndola” (p. 93). Estas convicciones se plasman de forma cabal en la última etapa del proyecto literario de José María Arguedas, tanto en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, como en sus poemas en quechua. La pujanza del movimiento migratorio, con la fuerza de sus invasiones a terrenos desérticos y a los cerros de Lima, con precarias casas de esteras y la fuerza colaborativa de las asociaciones de migrantes, se expresa con una estética plena de fuerza en el poema-haylli *Tupak Amaru kamaq taytanchisman* (1962):

Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos wiracochas. En la Pampa de Comas, sobre la arena, con mis lágrimas, con mi fuerza, con mi sangre, cantando, edificué una casa. El río de mi pueblo, su sombra, su gran cruz de madera, las yerbas y arbustos que florecen, rodeándolo, están, están palpitando dentro de esa casa; un picaflor dorado juega en el aire, sobre el techo (2013, p. 47).

El poema de Arguedas fue escrito en un quechua contemporáneo (desligándose de la tradición poética en quechua que optaba por escribir, casi siempre, en un lenguaje cercano al impuesto por los misioneros católicos); incluye ciertas diferencias dialectales y no es ajeno a la interferencia del castellano. Asimismo, abordó un tema contemporáneo, pero lo hizo en un tono mítico y épico. Sus “intentos de transformar la realidad tienen mucho de la utopía andina; pero también, del mito de progreso” (Noriega, 1995, p. 167). La fuerza de la palabra se embebe y fortalece de las luchas del pasado indígena, lanza su ruego al Inka ausente (Tupac Amaru), al Inka desgarrado por los potros: “Desde cuando tu hirviente sangre se derramó sobre la tierra, en mi corazón se apagó la paz y la resignación”. Sin embargo, esta misma sangre que insufla de rabia, también dona fuerza: “Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía” (2013, p. 37). De esta manera, el poema traza un puente simbólico y afectivo entre la nueva aventura migrante y la revuelta contra las injusticias y violencias virreinales, cuando el padre espiritual Tupac Amaru luchó “con el acerado y cruento español” y le escupió “en la cara”. Su poema, que por un lado se lanza al futuro y a la urbe con esperanza utópica, también responde “al instinto de retorno y al sentido místico de purificación que le empujaban irresistiblemente a reintegrarse a ese espacio menos contaminado del que provenía” (Noriega, 1995, p. 146). Futuro y pasado, esperanza y nostalgia, campo y ciudad, confluyen en el poema de Arguedas como fuerzas complementarias que, al expresar las heterogéneas aspiraciones del sujeto migrante, logra alzar un canto telúrico de excepcionales resonancias anímicas.

La invasión de las periferias de la gran ciudad persigue (en la poética de Arguedas) el sueño de reapropiarse de los territorios ancestrales: “Hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos sean nuestros pueblos” (2013, p. 43). La maldad de los dominadores no ha disminuido con el tiempo, sino que el poeta afirma que “ahora el corazón de los

señores es más espantoso, más sucio, inspira más odio” (2013, p. 43). Sin embargo, a pesar de estos dolores, el alma del runa no ha sucumbido del todo a la oscuridad: “hay una gran luz en nuestras vidas” (2013, p. 43). En el seno de la nueva casa que el migrante ha levantado en medio del desierto, florece la huerta y las plantas del territorio ancestral; en medio de la inhóspita pampa de arena y piedra, su gesto abre un manantial curativo que busca purificar y transformar a la ciudad: “hemos de lavar algo de las culpas sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, amor o fuego” (2013, p. 47). El migrante serrano sabe que la ciudad letrada ha despreciado a sus padres y que los sigue odiando; movido por ese resentimiento, su propósito es transformarla: “Estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballo” (2013, p. 49). Sin embargo, el sueño no pretende, según Arguedas, imponer el odio, sino hacer de la ciudad una “ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio [...] donde la pestilencia del mal no llega jamás” (2013, p. 49).

La poética quechua de Arguedas “aseguró su triunfo literario en todo sentido” (Noriega, 1995, p. 148). A través de los procesos de migración y de diálogo con distintas fuentes culturales, Arguedas gestó “un discurso descentrado, heterogéneo, múltiple” en el que conviven “elementos antagónicos que no se resuelven ni sincrética ni sintéticamente” (Rodríguez, 2017, p. 309). Arguedas cantará en su poesía al moderno jet y a la revolución cubana; y nutrido de los saberes ancestrales, propondrá una ciencia superior a la de los doctores. No se trata ya, a la manera del indigenismo señorial, de reinstaurar el gobierno Inka, sino de producir una nueva cultura en base a múltiples entrecruzamientos. “Aprendo ya la lengua de Castilla, / entiendo la rueda y la máquina” (2013, p. 51); pero al mismo tiempo recuerda su origen y se reconoce como hijo de las montañas y de los valles de altura. Imposible soslayar la inmensa prole que su propuesta ha engendrado. La poesía migrante en quechua muestra, en la

actualidad, un “creciente corpus [que] ha sobrepasado rápidamente los límites de cualquier expectativa” (Noriega, 1995, p. 77). Sin embargo, reconocer en Arguedas un héroe fundador no significa que quienes han recibido el encargo arguediano de escribir en quechua lo copien o carezcan de una voz poética propia; sobre la base de su poética se han sustentado nuevas exploraciones, anhelos y búsquedas estéticas.

Para hablar de esta nueva poesía en quechua, que tiene una ineludible semilla y *pakarina* en la obra de Arguedas, Alison Krögel (2021) ha acuñado el término “*musuq illa*”, el cual quiere dar cuenta de la “nueva energía creativa” (p. 23) que se manifiesta en la producción actual de la poesía escrita en runasimi. Cada vez más, hay un diálogo con las vanguardias occidentales y una apertura a nuevas temáticas que, sin dejar de lado la raigambre oral, la sobrepasan: “el poeta puede hacer uso de problemáticas, géneros, estilos, provenientes de la poesía occidental” (Rodríguez, 2017, p. 309), sin dejar por ello de reconocerse enraizado en las cosmogonías amerindias y en las dinámicas psíquicas e identitarias del mestizaje andino. La posible “occidentalización” implícita en la migración a las grandes ciudades, no significa que los poetas quechuas hayan renunciado a sus vínculos comunitarios ni a los saberes ancestrales heredados; lo que implica, en cambio, es una inevitable transculturación inacabada y siempre en negociación, en la que conviven elementos heterogéneos. Si bien esta convivencia no deviene en una síntesis armónica, existe la esperanza de que se complementen entre sí.

Los procesos creativos de los sujetos migrantes son complejos. “El migrante, en general, se reconstruye como sujeto al traspasar fronteras. Por eso, la migración puede tanto integrar lo desintegrado, recomponer la memoria de espacios y tiempos múltiples, como acabar aislando a uno de su origen” (Noriega, 2012, p. 113). Las poéticas migrantes en quechua, si bien manifiestan esta apertura a la heterogeneidad, no dejan de estar atravesadas por la nostalgia y el desgarró. “El verdadero hogar” nunca llega a ser, al menos no del todo, el

que se inaugura en el exilio; la migración no cancela el apego a “la comunidad o el pueblo al que pertenecía y sus miembros constituían una familia unida” (Noriega, 2012, p. 26). Por lo tanto, en esta poética se manifiesta, con dolor, “la pérdida de conexión con el centro vital de pertenencia” (Noriega, 2012, p. 35). A pesar de las distancias con respecto al pueblo natal, los poetas caminantes intentan volver a vincularse con los saberes ancestrales; y muchos de ellos advierten, con insistencia, el peligro que entraña “el olvido de las memorias de las comunidades de origen, así como las procripciones ancestrales” (Krögel, 2021, p. 62). Tal vez, dentro del amplio espectro y opciones estéticas de la poesía contemporánea en quechua, quienes poseen una mayor consciencia acerca de la necesidad de advertir sobre los peligros de la aculturación y del olvido se niegan a que sus poemas y narraciones en quechua sean traducidos al castellano o a otra lengua dominante.

No deja de ser digno de resaltar que uno de los principales propulsores de esta alternativa por la no-traducción de la poesía quechua, Pablo Landeo, además de poeta, haya alcanzado los más altos grados de formación académica (en universidades peruanas y extranjeras), goce de una cultura cosmopolita y sea un buen poeta también en lengua castellana. La propuesta de una escritura en quechua “mana tawnayuq” (“sin muletas”), como la llama Landeo¹⁰, parte desde la concepción de que “la autotraducción literaria del runasimi al castellano genera la marginalización, la desestructuración o incluso la eliminación conceptual del texto runa” (Krögel, 2021, p. 35). Esta opción encuentra motivación en razones de política-lingüística más que literarias: “ellos juzgan que la asimetría sociolingüística, política y económica entre los hablantes del runasimi y del castellano es tan vasta que imposibilita la coexistencia de ambas

¹⁰ Al respecto, Pablo Landeo publicó, en el 2013, un manifiesto titulado “Runasimipi qillqaqmasiykunata qayakuy”, en el que defiende la opción de publicar literatura quechua sin traducción. Este manifiesto, no libre de polémicas, circuló ampliamente entre escritores quechuas y su llamado fue acogido con entusiasmo por un grueso grupo de poetas jóvenes.

lenguas en la misma página” (Krögel, 202, p. 75). En este sentido, la poesía “mana tawnayuyq” enfatiza, con una potencia singular, que “el acto de escribir en lengua indígena es tanto un acto político como una herramienta para empoderar de manera política, cultural y socioeconómica a los hablantes, pensadores y lectores de ese idioma” (Krögel, 2021, p. 150). La actitud lingüística de la poesía sin traducción, no solo niega el acceso a quienes no conocen la lengua quechua, sino que también resulta problemática para muchos lectores quechua hablantes, quienes, en muchos casos, “a pesar de tener un alto conocimiento de su tradición oral, no tiene necesariamente una cultura literaria escrita, o incluso no manejan el mismo alfabeto del autor” (Rodríguez, 2017, p. 308). Pero estas dificultades no deben ser entendidas (al menos no necesariamente) como elementos disuasivos. Por el contrario, pueden ser también asumidas como una invitación a profundizar en el aprendizaje de la lengua quechua y en la lectura: “Estas limitaciones invitan a tornarse en un lector activo, capaz de completar los vacíos del texto, de la lengua, del contexto y la tradición cultural” (Rodríguez, 2017, p. 308). Landeo, según ha manifestado en una entrevista concedida a la revista española *Ojoxojo* (2022), afirma que “todo recurso o estrategia encaminada a la difusión de la literatura quechua es apreciable. Reconozco que los textos bilingües han desempeñado un papel importante y lo siguen haciendo”. Sin embargo, cree que en nuestra época “es primordial comprometerse con el futuro del quechua desde las publicaciones monolingües”:

Como es de nuestro conocimiento, en las diglósicas, el quechua, o cualquier otra lengua subalterna, solo cumple un acto presencial, una función pasiva por la que la mayoría las obvia (inclusive los quechuahablantes coordinados, por falta de hábito), sin siquiera hacer el mínimo esfuerzo por leerlas. En este sentido, el activismo, la militancia por la autonomía del quechua, y no solo por valorar y difundir su literatura desde el español, debe ser el objetivo común de todos los involucrados en el tema (Landeo, 2022).

Sea mediante las escrituras sin traducción, las ediciones bilingües o desde aquellas propuestas poéticas (como las de Fedy Roncalla u Odi Gonzales) que escriben en varias lenguas al mismo tiempo, estas literaturas heterogéneas de los mundos andinos desestructuran y problematizan la confianza eurocéntrica de los cánones literarios de la región. “La poesía quechua contemporánea escrita en el Perú, Ecuador y Bolivia es otra de las vías por la que el migrante letrado, bilingüe quechua-español, con nombre propio o con seudónimo, se ha instalado en los bordes del canon literario” (Noriega, 2012, p. 65). Conversando con la modernidad e incorporando múltiples herencias estéticas y culturales, estos poemas desmienten “el prejuicio de que el kichwa / quechua sirve como idioma para hablar de trabajos agrícolas o para cantar canciones de cuna, pero no para crear obras literarias o académicas” (Krögel, 2021, p. 150). Al igual que sucedía en la etapa temprana del régimen virreinal, los cultores de la escritura en quechua siguen empeñados en comprobar que esta lengua no es bárbara ni salvaje; a pesar de tener categorías ontológicas propias y diferentes a las implícitas en las lenguas occidentales, el quechua tiene la suficiente capacidad y flexibilidad para dar cuenta de las emociones más íntimas de los poetas andinos y, asimismo, para producir nuevos conocimientos. De esta manera, la literatura escrita en quechua, así como en otras lenguas indígenas, busca “contribuir al aumento del prestigio social de ellas y como consecuencia, mejor acceso de sus hablantes a oportunidades socioeconómicas e incluso políticas” (Krögel, 2021, p. 150). Aunque la escritura en quechua no parece suficiente para preservar la salud de la lengua, es sin duda un paso importante para revertir ciertos estigmas arraigados (en la perpetuación de paradigmas virreinales entre las élites letradas) y para ganar un espacio público que por años ha sido negado a las naciones amerindias por la sociedad dominante.

CONCLUSIONES

Las manifestaciones literarias en los mundos andinos nacieron del “irreversible transtorno global” (Lienhard, 1990, p. 218) provocado por la implantación del régimen virreinal. Desde entonces, no puede pensarse a los mundos andinos (y ni siquiera a los pueblos indígenas), al margen de las influencias culturales y de las presiones ejercidas por el imperialismo occidental. Resulta necesario entender que, “a partir de entonces, cualquier manifestación cultural andina surge en un horizonte híbrido, caracterizado por el predominio de la cultura oficial y la resistencia de unas culturas autóctonas marginadas” (Lienhard, 1990, p. 218). En este sentido, la poesía contemporánea es, en lo fundamental, “la continuadora del componente híbrido” (Husson, 2002, p. 420) presente, desde un inicio, en la formulación misma de las literaturas andinas de la época virreinal. Uno de los puntos cruciales que da cuenta de esta continuidad (reformulada) de tensiones y heterogeneidades, pasa, sin duda, por el todavía difícil encuentro entre el quechua escrito y la oralidad del runasimi. El proyecto de la escritura quechua fue, y sigue siendo, uno llevado adelante por élites letradas que no representa, necesariamente, las aspiraciones de los hablantes monolingües de la lengua. “Las propias comunidades indígenas, sometidas a una larga opresión cultural hispana, no conciben ni imaginan la posibilidad de representar la lengua quechua en la escritura y tampoco abrigan esperanza alguna en programas educativos que no sean en español” (Noriega, 1995, p. 25). A partir de esta constatación, Julio Noriega (1995) se pregunta: “¿a quién le interesa, entonces, la sistematización del quechua? A nadie más que a una pequeña élite intelectual de mestizos letrados y de contados extranjeros” (p. 26). No puede negarse que el proceso de sistematización y estandarización de una escritura quechua (con toda la utilidad que esto puede tener para la enseñanza, el estudio y el desarrollo de una literatura runasimi), es una intervención externa que, hasta cierto punto, pretende conseguir una homogeneidad que no responde a las riquezas dialectales de las hablas regionales. La estandarización del alfabeto

quechua, al fin de cuentas, solo es pertinente dentro de la propia escritura, sin que tenga mayor importancia en el ámbito de la oralidad indígena.

En este sentido, sigue habiendo una brecha de la oralidad frente a la escritura; sin embargo, y al mismo tiempo, la literatura contemporánea, como la virreinal, se nutre de la oralidad, se fecunda con ella, y encuentra en ella el puquial inagotable de creatividad que, justamente, da cuenta de su profundidad heterogeneidad frente a los cánones hegemónicos. “La escritura, reñida siempre con la tradición oral por estar asociada a los abusos de las instituciones y de las leyes oficiales, se pone otra vez a disposición del discurso y de la historia de indígenas que se hallan en contacto con la modernidad” (Noriega, 2012, p. 81). Si bien la tensión entre escritura y oralidad en los mundos andinos es innegable, la literatura quechua trata de sobrellevar esta dialéctica, no acallándola, sino dando cuenta de las posibilidades fecundantes de estos entrecruzamientos. Según Lienhard (1990), las literaturas quechuas, nutridas de una tradición heterogénea de casi quinientos años, han tendido al desarrollo de un proyecto creativo en el que “la oposición escritura/oralidad tiende, sectorialmente, a transformarse en relación de complementariedad” (p. 21). La propuesta poética contemporánea, por lo tanto, es parte de un intento más amplio de realizar una modernidad propiamente andina, heterogénea, en el que los componentes indígenas y occidentales no se cancelen mutuamente, sino que puedan respetarse, complementarse desde su diferencia, interpenetrarse y fecundarse. Sin embargo, y a pesar de que las propuestas poéticas contemporáneas parecen contar con cultores cada vez más articulados, además de un creciente grupo de estudiosos académicos (nacionales y extranjeros), siguen siendo un tanto marginales frente al canon eurocéntrico y, sobre todo, carecen de un espacio ganado al interior de la mercantilizada industria editorial¹¹. El público intercultural que demandan

¹¹ Por este motivo, “no hay, no se conoce, un escritor andino profesional” (Noriega, 1995, p. 154).

estas poéticas, familiarizados con la escritura quechua tanto como con las cosmogonías amerindias, pero en apertura a las innovaciones literarias y la cultura letrada, está aún siendo gestado y en proceso de afirmación.

Desde los tiempos del Virreinato hasta nuestros días, sin pretender negar las profundas transformaciones sociales experimentadas por los habitantes de los mundos andinos, hay importantes prolongaciones culturales y sociales. “La continuidad entre la problemática de mestizos e indígenas de hoy y la de los tiempos coloniales persiste, sigue vigente en toda su magnitud” (Noriega, 1995, p. 139). Por eso mismo, las literaturas y las técnicas escriturales, en manos de sujetos heterogéneos, no pocas veces marginados y atravesados por múltiples culturas (en pugna interior), siguen siendo “instrumentos útiles para la autoidentificación de los nuevos sectores andinos” (Lienhard, 1990, p. 217), aquellos que habitan en las grietas del canon eurocéntrico y negociando sus propios procesos identitarios en medio de múltiples presiones e influencias culturales. Mediante sus poemas, los escritores quechuas explican al resto de la sociedad andina (y al conjunto humano) quiénes son, cuáles son sus preocupaciones, sus vínculos afectivos con la lengua amerindia y con los territorios de los que esas lenguas surgen, así como las múltiples influencias culturales que los atraviesan y configuran su sensibilidad y percepción. En este sentido, sus poemas pueden ser entendidos como “discursos autoetnográficos” (Rodríguez, 2017, p. 302), que evidencian los complejos procesos de memoria, resistencia y apertura que experimentan los sujetos quechuas (mestizos e indígenas) frente a las presiones culturales y económicas que impone la modernidad hegemónica y sus antinomias.

Por lo tanto, y reconociendo las variaciones, es dable afirmar que “la situación de los escritores indígenas y mestizos del periodo colonial se repite [al menos en cierta medida y no sin los cambios propios del proceso histórico] en los poetas quechuas contemporáneos” (Rodríguez, 2017, p. 310); una vez más, las

literaturas y poéticas quechuas actuales dan cuenta de las complejas dinámicas de negociación que los sujetos transculturales andinos emprenden entre la apertura y la incorporación de técnicas y sensibilidades propias de las culturas dominantes, sin por ello perder sus raíces afectivas e idiosincráticas, las que ingresan transformadas al texto escrito para dar cuenta de su persistencia y de una noción propia del proceso de modernización. Es posible decir que la tradición literaria quechua siempre ha sido una forma de lidiar, desde sus inicios y hasta la fecha, con los múltiples intentos de descomposición de los mundos andinos llevados a cabo tanto por la administración virreinal como por los Estados modernos; y, asimismo, es expresión de las resiliencias andinas que, asumiendo el reto de incorporar técnicas y conocimientos modernos, no han dejado de transformarse sin perder sus vínculos con las raíces ancestrales y el apego al influjo de los territorios. No fueron pocos los escritores virreinales los que, luego de haber colaborado con los españoles (incluso en las campañas de extirpación de idolatrías, como Guaman Poma y el escritor anónimo del *Manuscrito de Huarochirí*), y viendo frustradas sus ansias de ser reconocidos por la sociedad dominante, empezaran a escribir como una forma de expurgar sus culpas y de dar cuenta de sus complejos procesos de reconfiguración de sus subjetividades. Tal tendencia no se ha extinguido del todo. Julio Noriega (1995) llama atención sobre el hecho de que las más de las veces, los escritores quechuas contemporáneos (al igual que sus antecesores virreinales), “escriben por compensación de lo que la sociedad moderna les ha negado o por sentimiento de culpa del hecho de haberse separado de sus prácticas culturales andinas” (p. 98). No pocos de ellos han empezado a escribir luego de que, en su intento por integrarse a la sociedad nacional, se sintieran marginados o insatisfechos; asimismo, muchos lidian con la culpa de haber tenido que encubrir sus

identidades serranas y quechuas¹² durante sus procesos migratorios. Es entonces cuando “echan mano de la literatura” (Noriega, 1995, p. 135) como búsqueda de una identidad propia que expresa tanto su participación periférica de la modernidad, como sus frustraciones y sus procesos de reterritorialización en la poéticas y saberes de los antiguos. El resultado de estos entrecruzamientos se muestra cada vez más estimulante y señala el vigor creativo con el que los hombres y mujeres andinos encaran los retos de la modernidad y transforman digestivamente sus antinomias.

REFERENCIAS

ARGUEDAS, José María. La literatura quechua en el Perú. En: ARGUEDAS, José María (ed.). *Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Editado por Carmen Pinilla. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, p. 152-162.

ARGUEDAS, José María. *Katatay. Poesía Reunida*. Biblioteca Abraham Valdelomar. Lima, Perú, 2013.

HUSSON, Jean-Phillipe. Literatura quechua. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n. 29, p. 387-522, 2002.

KRÖGEL, Alison. *Musuqilla. Poéticas del harawi en runasimi (2000 – 2020)*. Pakarina Editores, Lima. 2021.

LANDEO, Pablo. Runasimipi qillqamasiykunata qayakuy (Llamado a mis hermanos que hablan y escriben en runasimi). *Pututu: Boletín cultural*, n. 52, v. 1, p. 17-18, 2013.

LANDEO, Pablo. La cultura andina existe desafiando al tiempo, a las inclemencias y a su geografía. Entrevista. *Ojoxojo*, v. 2, 2022. Disponible en: <https://ojoxojo.xyz/?p=2700> > .Accedido el 08/09/2023.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Casa de las Américas, Cuba. 1990.

¹² Los poetas migrantes contemporáneos, al igual que sus antecesores virreinales, “han ensayado múltiples formas de integración en la moderna sociedad urbana. Son migrantes, exiliados del mundo andino. Para sobrevivir, se vieron forzados a recurrir hasta hace no mucho a diferentes formas de encubrimiento cultural, de negación de su propia identidad. No podían revelar con comodidad ni siquiera su condición de quechua-hablantes, se avergonzaban de sus cantos y bailes frente al prejuicio de que lo occidental era siempre lo mejor” (Noriega 1995: 138).

NORIEGA, Julio. *Caminan los Apus: Escritura andina en migración*. Pakarina Editores, Lima, Perú. 2012.

RODRÍGUEZ, Claudia. Poesía indígena actual: textos que se cantan susurrados en sus lenguas y textos bilingües que se leen. *Desde el Sur*, v. 9, n. 2, p. 297-316, 2017.

WARAK'A, Killku. *Taki Parwa / 22 poemas*. Biblioteca Municipal del Cusco. Cusco, Perú. 1999.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 05 de abril de 2023.

Aprovado em sistema duplo cego em: 05 de junho de 2023.