

Escritura y Pensamiento

AÑO XV, N.º 31, 2012, pp. 121-140

GONZALO ESPINO RELUCÉ

**ÑUQANCHISPA TAKIKUNA: MARCAS ANDINAS
—ANCESTRALES— EN LA POESÍA Y EN LA
NARRATIVA MODERNA¹**

**ÑUQANCHISPA TAKIKUNA: (OUR SONG)
ANCESTRAL ANDEAN FRONTIERS IN
POETRY AND IN MODERN NARRATIVE**

**ÑUQANCHISPA TAKIKUNA: EMPREINTES
ANDINES —ANCESTRAUX— DANS LA POESIE
ET LA NARRATIVE MODERNE**

Resumen

El presente trabajo indaga la presencia de algunas marcas andinas —ancestrales— en la literatura contemporánea y centra su atención en la emergencia de una poética andina. Dichas marcas las identificamos como recursos provenientes de lo

-
- 1 El presente trabajo pertenece a los resultados del estudio *Ñuqanchispa takikuna, nuestros cantos, categorías operativas de la poesía quecha oral* que realicé el 2011 en el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, con auspicio del Consejo Superior de Investigaciones del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Proyecto N.º 1103032115). Esta comunicación fue leída en el VIII Congreso Internacional Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe (Por los Derroteros de la Oralidad y la Escritura), realizado en Lima los días 14, 15 y 16 de agosto de 2012.

que hemos llamado *ñuqanchispa takikuna*, es decir, nuestros cantos-poemas que se escuchan en todo el Perú. Ya que tales estrategias poéticas definen a la poesía oral tradicional, las vinculo a la literatura contemporánea, que define sus poéticas modernas como andinas. Nos aproximaremos a las escrituras de Gamaliel Churata y Mario Florián, aunque me detendré en las de José María Arguedas e Hildebrando Pérez Grande.

Palabras clave: literatura andina, taki-poesía, Gamaliel Churata, José María Arguedas, Mario Florián, Hildebrando Pérez Grande, siglos XX y XXI.

Abstract

The present work investigates the presence of some ancestral Andean frontiers in contemporary literature. It concentrates its attention on the emergence of an Andean poetic form which we identify as resources that proceed from what we have called «ñuqanchispa takikuna» that is our poetic songs which are now heard in the whole of Peru. Such poetic strategies, if I think they define traditional oral poetry, I then relate them to a contemporary literature which also defines its modern poetic technique as Andean. We will also approach the writings of Gamaliel Churata and Mario Florián, although I will also take a long look at José María Arguedas and Hildebrando Pérez Grande.

Key words: Andean literatures, taki poetry, Gamaliel Churata, José María Arguedas, Mario Florián, Hildebrando Pérez Grande, twentieth and twenty first centuries.

Résumé

Ce travail recherche la présence de quelques empreintes andines —ancestraux— dans la littérature contemporaine. Il centre son attention sur l'émergence d'une poétique andine qu'on identifie comme les ressources venantes de ce qu'on a appelé *ñuqanchispa takikuna*, c'est à dire, nos chants-poèmes qui s'entendent partout au Pérou. Ces stratégies poétiques définissent à la poésie orale traditionnelle liée à la littérature contemporaine qui définissent ses poétiques modernes comme andines. Nous nous approcherons aux écritures de Gamaliel Churata et Mario Florián, même si je m'arrêterai dans celles de José María Arguedas et Hildebrando Pérez Grande.

Mots clés: littérature andine, taki-poesie, Gamaliel Churata, José María Arguedas, Mario Florián, Hildebrando Pérez Grande, XXème y XXIème siècle.

Las canciones quechuas son poesía del ritmo y del sentido, no del metro ni de la rima. En la estructuración del poema-canción no se registra una medida métrica ni rima; su fuerza y su realización están en el ritmo que se impone en el poema y en que a partir de esta estructuración se elabora una poética del sentido. Postulamos que hay una estructura que acopla sentido y forma. En ella identificamos una manera particular del tratamiento temático, pero, al mismo tiempo, estrategias poéticas que la acompañan: dísticos semánticos, alternancias y fugas, etc. La poesía contemporánea con todas sus modernidades a cuesta tiene un núcleo representativo que ha sido desbordado, precisamente, por esas otras poéticas emergentes de la tradición andina como marcas ancestrales, cuyas huellas se actualizan en las estructuras poéticas contemporáneas (Gamaliel Churata, Mario Florián, Efraín Miranda, Hidelbrando Pérez Grande, Boris Espezúa, entre otros).

1. Poesía quechua tradicional

Los *ñuqanchispa takikuna*, la poesía quechua tradicional quechua —y aymara—, tienen en el dístico semántico a uno de sus más importantes recursos retóricos (Manheim 1986, 2003; Espino 1998). ¿Cómo funciona en el discurso? Tiene el siguiente componente: alude a la presencia de una primera construcción significativa a la que le sucede una que incrementa o intensifica su sentido en el verso siguiente. La misma que va acompañada de una estructura repetitiva en la que varía el lexema que le sucede: si la palabra (en A) es *munay* /querer/, la que le sucede (en B), será *kuyay* /amar/. Esta sutileza del poema pone en tensión lo siguiente: el primero expresa solo el deseo de aquello que se quiere poseer; en cambio, el segundo, si implica el deseo, simultáneamente, inspira sentimientos. Veamos dos

casos. *Vik'unñitay*, huayno cantado por Condemayta de Acomayo (Cuzco)²:

- (1) Vik'unitay
 Ñasñuqaqatariniña
 Ñasñuqaqatariniña
 Chiripipaswayrapipas
- (5) Puñuqmasichayta
 Chiripipaswayrapipas
 Llakiqmasichayta

En el fragmento elegido se ha producido la alternancia de la voz, ahora será representada por *vik'unita* (v. 1), que se dirige a *gam* (al primer hablante, en su condición de escucha: dirá que tiene compañía, que ya encontró quien lo acompañe); mejor, a su *yana* (v. 2 y 3). La construcción del sujeto amado tiene que ver con la intensidad significativa; *yana*, el amado, se propone con la siguiente serie *puñuq* (duerme-) y *llakiq* (pena-). Obsérvese que los v. 4 y 6 son los mismos; la estructura de los v. 5 y 7 son similares, pero alternan su significado: *masi*, compañero, se identifica, primero, con el que duerme (*puñuq*); y en el v. 7, *llakiq* asume el mismo contenido pero agrega un nuevo campo semántico, con el que comparte penas. La voz advierte que ya encontró con quien «acostarse», acción material, pero no solo halló quien lo acompañe sino alguien con quien puede compartir sus penas y sufrimientos (v. 7). Si involucra deseo, la idea final será de compañía, adicionalmente registrada en un medio que aparece como hostil (con frío, con viento (v. 3)).

2 Puede escucharse en <<http://www.sonicomusica.com/huaynos/condemayta-de-acomayo/cancion/vicunita/>>

Ahora le pondré atención a *Hay zorro zorro*, huayno cantando por Pastorita Huaracina³ y que, en los años cincuenta fue popularizado por Jacinto Palacios. Esta canción-poema se canta en Áncash:

- (1) Atuq atuq
 qantashikisunki
 ushantasuwaptiki
 nuqatashikiman
- (5) wawantasuwaptiy⁴

El trazo escrito de esta canción ancashina es el mismo, sin embargo, luego del v. 1, el hablante se dirige al zorro conturbado, para expresar una condición por la cual aparecen como semejantes. El esquema solo se diferencia por la posición del sujeto en los v. 2 y 4; en 2 es *qam* y en 4, *ñuqa*. En ambos casos son aborrecidos y corren peligros (*shiki*-). La especificidad del dístico semántico se produce en los v. 3 y 5, por lo que roba (ovejas), por lo que rapta (a la hija /a la amada/). Ambos son «ladrones» y los une el hecho de ser perseguidos, de correr peligros. La condición *suwa*- termina hermanándolos por lo que sufren, pero, al mismo tiempo, esa relación nos recuerda a *atuq* como un personaje de los pliegues de la memoria, de allí proviene, como marca ancestral, un zorro como dador —o anunciador— de buena fortuna, también de imprecaciones.

Ambos segmentos pertenecen a los *ñuqanchispa takikuna* y corresponden a su vez a la palabra del corazón (Noriega 2012: 55 ss.).

3 Puede escucharse: <http://www.sonicomusica.com/huaynos/pastorita-huaracina/cancion/hay-zorro-zorro/> y verse el video en <<http://www.youtube.com/watch?v=ca9ofndGzWI>>.

4 «Ay, Zorro, Zorro, zorro de la puna / la gente nos odia / a ti y a mí. / A ti porque robas su carneros / a mí porque robo a sus hijas».

Para que se entienda, el creador tiene a su lado la naturaleza que se presta para imaginar sus pasiones, dolores y alegrías; así *vicuña* aparece como imagen de la amada y *zorro* como imagen del amado. En el primer caso se trata de la negación de los padres hacia el ser querido; en el segundo caso, de la condición de aborrecidos, perseguidos, no aceptados por la sociedad, por robar ovejas, por robar —raptar— a las jóvenes (a la amada). La poesía quechua va a tener referentes que estarán presentes en el enunciado poético y que reclaman a su vez no pasar por alto la visión andina.

2. «Canción» de Arguedas en *Todas las sangres*

La narrativa de José María Arguedas está definida por la tentación de una voz oral que emerge de continuo a lo largo de toda su obra (Cornejo Polar 1997, Espezuía 2011), uno de esos componentes corresponde precisamente a los poemas escritos por nuestro autor (Espino 2011, Mamani 2011). En *Todas las sangres* (1964) aparecen tres de los poemas que pertenecen al corpus poético arguediano con una definición gruesa, *harawi*; es decir, canciones tradicionales que el narrador anota como «Canción implorativa prehispánica, superviviente» (Arguedas 1968: IV, 409, nota 1) y son las siguientes: *Harawi* («Ama k'onk'aychu, churiy» | «No has de olvidarte, hijo mío») (67); *Canción* («Maytanrinkiñausa urpi» | «¿A dónde vas, paloma ciega») (409) y *Harawi* («Yau Gertrudis» | «Oye, Gertrudis») (410-411).

Me voy a detener en *Canción*. Debe recordarse que en *Todas las sangres*, el relato explica el contexto en que se dicen las canciones e incluso la significación de las mismas o la manera como son «escuchadas» por los personajes de la novela. La forma que incluye es una creación arguediana con apego a la tradición oral,

por eso, el poema es intenso y largamente triste, trasunta desolación como aquello que implica el abandono *de*, o, mejor aún, el *desarraigo*, tal como está ocurriendo en el capítulo XII. «La kurka sabía que los vecinos de San Pedro que no pudieran ser recogidos en la carretera pasarían la noche en Lahuaymarca. [...] Cuando oyó que hablaban de ella y vio que en la capilla había más de cincuenta vecinos, cantó un himno que tenía aire de harawi» (409). El poema va en dos columnas, en quechua a la izquierda y a la derecha en castellano. Empieza con una pregunta:

- (1) Maytanrinkiñausa urpi,
 Maytanrinki, tutañatak';
 chirichakichaykitak'askoypitaniykachiy
 sonk'oypiñatak'saykusk'araprachaykita.

¿A dónde vas, paloma ciega,
 a dónde vas si es ya la noche?
 Pon tus fríos pies en mi pecho,
 tus alas descansa sobre el latido del corazón.

Canción entonada por la *kurku* Gertrudis, voz prestada por el autor, para introducir en la novela el despojo y el abandono, las imposiciones de la mina y el éxodo del pueblo con rumbo desconocido. La pregunta asume una estrategia quechua, se asemeja al dístico semántico, de allí que la estructura de la pregunta sea la misma: *Maytarinki* /¿A dónde vas?/. Obsérvese que hay una primera persona que se dirige a una segunda, está imaginada como *urpi* /paloma/ que se aleja. Pero la amada lo hace en circunstancias que se extreman si nos atenemos a la misma pregunta, es decir, la amada, aparece como ciega /ñausa/ y la acción que interpela la pregunta, sin demoras, se produce en la noche /tuta-ñataq/. Esta conjunción exactamente para el caso de la amada, *urpi*, la define

en una situación extrema que se advierte en *ñausa* /ciega/ y que se amplía en *tuta-ña-taq* /ya de noche/. El riesgo será mayor.

Esta voz que anuncia la situación límite se proyecta como como voz solidaria, recíproca, de intenso amor, pero esta vez poblado de solidaridades. La voz se prefiere colectiva si nos atenemos al contexto que rodea al poema: el éxodo del pueblo de San Pedro:

Mana atik' ñawichaykitamakiypisak'ewanki.

- (10) Kancharik' ñawiytañawiykipiapakunki.
Tutayaypik'anraykuk'epaykusak',

Maskask'ayki, tampi, tampi.
Maykamarak' kusisk'aintihina.

Tus ojos ciegos en mi mano quedarán.
Mis ojos llevarás en los tuyos;
yo quedaré a oscuras,
a tientas, siguiendo tu vida.

Nunca más feliz que en la luz.

La condición de ciego y noche, por virtud de la solidaridad, se trastoca en sujeto que ve y que puede caminar —en la noche— con luz, semejando al día. La que camina se convierte en imagen femenina, evocación de Pachamama, a la que la voz otorga una nueva dimensión (cf. «Haravi» /Yau Gertrudis/: 410-411). El giro poético va acentuando la condición solidaria por efecto del contexto en que se canta. El escenario se vuelve colectivo, lo recuerdan dos hechos: el despojo y el éxodo que se están viviendo en el relato, y de otro lado cómo la canción misma es una representación colectiva: «Los comuneros, hombres y mujeres, repitieron el canto. / La kurku lo volvió a entonar y el coro la acompañó.» (410). *Ñuqa* prefiera asumir a *qan* en tanto representación colec-

tiva, él es quien elige sufrir dicha situación y prefiere dar los ojos como luz y control. Los ojos ciegos ven; la oscuridad se convierte en luz, en día, por virtud de la entrega, del otro en ella. Es, como se aprecia, un poema del despojo y en términos formales tiene la fuerza de un *kacharpari* —canción de despedida— que no acepta la ida compulsiva. Insisto, la narrativa de José María Arguedas está definida por la tentación de una voz oral que emerge de continuo a lo largo de toda su obra, uno de esos componentes corresponde precisamente a los poemas escritos por nuestro autor.

3. Rastros ancestrales en la poesía moderna

La extensa tradición poética peruana sin duda se caracteriza por las representaciones hegemónicas que albergan una pluralidad de opciones, un permanente virtuosismo formal, una fuerte relación con sus referentes, en muchos casos, expresamente andinos. Estas representaciones son definidas como parte de la modernidad poética y tienen que ver con las opciones poéticas por las que el vate, si ha llegado a la ciudad o es parte del espacio urbano, no entra en pelea con la omnipresente tradición oral de su cultura. Acepta la condición de una voz que se asume como parte de la representación andina. No tiene un apego acrítico por la cultura andina, la asume como parte de sus identidades. De esta manera identificamos una línea general que llamaremos, como antaño, poesía andina (Espino 2000) pues parte de su registro tiene un fuerte componente ancestro-originario. Su presencia se extiende a lo largo de los siglos XX y XXI; en esta ocasión voy a revisar solo algunas voces, y me detendré en Hildebrando Pérez Grande.

Aunque la poesía de Gamaliel Churata (Puno, 1897-Lima, 1969) no circula profusamente, *El pez de Oro* (1957) incluye un grupo

de poemas. Churata se inspira en las formas andinas y las recrea oportunamente para hacerlas más potentes, sin embargo estas formas no alcanzaron continuidad en su escritura. Como Mauro Mamani ha mostrado en su tesis doctoral, Churata asume las formas ancestrales, las traspone y las utiliza en su poesía hasta retorcerlas (2011: cap. IV); sostiene que esta poesía «expresa la plena identificación con el mundo andino; no solamente en la temática, sino en sus formas de expresión» (384). Gamaliel Churata incursiona en todas las formas altoandinas del Collao, que han sido identificadas por Mamani como *Haylly*, *Harawi*, *Eyrari*, *Tokaña*, *Amaya-Tokaña*, *Hararuña*, *Khirkhiliyas*, *Wayñusiña*, *Wipbala*, *Harawi-Hiwa*. *Wayñusina* es una feria de sensaciones y es la forma elegida. Gamaliel Churata define a este término como «Kh.Tiempo de Wayñu»; aparece en *El pez de oro* (1957: 209) y la tesis de Mamani reproduce el poema completo. Hay que definirla como canción que llega a la letra, la voz poética se comprime al tener que recrear un espacio cómplice («y ya se siente arder el soma») donde el amor florece:

Su ansiedad deslíe mieles,
mascotea piojo el ñuñu.
10 Y en el ñuñu la paloma
se abandona, y agoniza
con suspiros que aletean
en el belfo del hañachu.

Movimientos y sensaciones se combinan para dar esa «*kbawra* y fuego» y todas las emociones se asocian para crear esa primera forma de amor. Un homenaje al encuentro sensual, al cuerpo.

Mario Florián (Contumazá, 1919-Lima, 1999) pertenece a otra área andina, de la zona de los andes norteños, Cajamarca. Su poesía aún no ha sido trabajada con suficiente atención como para establecer cuáles son las relaciones entre una especie de transac-

ción entre una voz lírica inquietante (que asoma en otro momento básicamente como una memoria épica) y su condición de sujeto andino. En 1944 fue reconocido por un libro que llamó la atención porque delata su apego a la poesía andina, me refiero a *Urpi*. En su poesía se observa cómo la palabra andina quiere ganar el espacio en blanco, por eso hay evocaciones quechuas en la lengua que escribe, pero al mismo tiempo hay un imaginario campesino que ha invadido al poema. Esto se caracteriza principalmente por la ternura —que va acompañada por la pérdida de la amada—. Asume la canción tradicional andina del norte peruano, por ello recrea el *taki* para su expresión poética:

¿Qué labio de cuculí es más dulce,
qué lágrima de quena más mielada
que tu canto que cae como lluvia
pequeña —pequeñita— sobre flores?

20 Pastoral.
 Pastoral.

4. Hildebrando Pérez Grande

Las formas tradicionales utilizadas por Hildebrando Pérez Grande (Lima, 1941) adquieren otros matices, las recrea o las innova; las dimensiona hasta incluirlas en la tradición letrada. Y esta, hay que decirlo, constituye una de sus vertientes renovadoras de poesía contemporánea. Las marcas aparecen como nominaciones de ancestros andinos, epígrafes o como realizaciones formales. Su obra poética se concentra en un libro único, *Aguardiente* (1978), que a lo largo del tiempo ha ido adicionando nuevos poemas; la última entrega corresponde a la edición de 2007. *Aguardiente, forever* trae cuatro libros. Me voy a detener en el primer libro, *Aguardiente* (1978, 2007). Los títulos de los poemas tienen esas

resonancias soldadas a la voz. «Quipus» va acompañado de un epígrafe que se notifica como «Canción popular», en realidad la letra de un viejo huayno. El poema «0» de «Quipus» nos invita a situarnos y a recrear en la memoria un punto que evoca un antes y un después, ligado a los ancestros: «el pasado es cosa seria, manantial que aún perdura» (15), que a la par recuerda otra característica: su adhesión social. Las formas que aparecen tienen que ver con el huayno («Huayno»), la muliza («Cerreña»), el yaraví («A Silvia, de nuevo») y la hualina que la voz poética asume como formas legítimas y legibles para la poesía en el espacio de la letra autorizada; formas tradicionales que reinventa; modalidades que esconden otro propósito: su aliento oral, una palabra que se canta, que se dice, de allí que recuerda un intenso trabajo poético por convertir la poesía en canción. Versos sencillos, transparentes, musicales.

La palabra de Hildebrando Pérez en *Aguardiente* no es silenciosa. Es vehemente, testaruda por su apego al testimonio, al legado del tiempo. La forma interesa en tanto que traduce también lo que está sucediendo en la «realidad real»: muliza sí, pero Cerro de Pasco aparece: «[...] Calabozo / me das tú, libertad / me da mi pueblo» (30, «Cerreña»). El yo que aparece aquí se desplaza a la representación colectiva, asume su condición de testor de su tiempo, testigo militante. Si el enunciado tiene de ternura, el poema se ve envuelto por la irresoluta realidad que apremia y abate. Escribe la historia de «el labriego» —título también del poema— que relata las ofensas a los trabajadores y de la continuidad de la explotación, por eso, el último verso de este poema no solo es sarcástico, sino cáustico: «Los hijos heredaron el trabajo» (16). En el poema «2» la militancia que tiene de ternura se transforma en denuncia dolorosa: «[...] Andahuaylas es leña ardiente / en una cocina de barro, en cada

recuperación de tierras» (17). O la penosa desaparición de los compañeros en el poema «6»: «[...] Y sabemos que la historia no / puede dejar de registrar el paso fulgurante de un sicuri, / ni deshilar la memoria de Abraham Choque Chaina: / apresado, torturado, muerto y fondeado como el sol / calcinado de una tarde de verano en el Titicaca» (21). La recreación o reinención de los poemas tradicionales andinos tiene en Hildebrando Pérez a su mejor cultor. Se trata de una palabra poética que, asumiendo los tópicos propios de la tradición, se ve desbordada por una palabra que la lleva a sus límites. En «A Silvia, de nuevo» (31) la hipérbole se vuelve liminal y superlativa: «No le arranques a mis labios / el cuchillo de tus besos, / ay, Silvia».

Huayno: amor y épica social

Haré una cala en el poema 7 del primer cuaderno, *Quipus*, que el poeta titula «Huayno» (22). La estructura del poema evoca un modo tradicional y popular, que se trasgrede para otorgarle un estilo propio, en su contemporaneidad. Así, el poema confronta la instancia individual y de la historia colectiva, esta se ve afectada porque el amor aparece como «imposible» dadas las condiciones en que se tendría que realizar. Todo en virtud de un campo semántico que el poema instala demandando una lectura del contexto.

El sentido tradicional de «huayno» se amplía a otro que es social:

huayno

- 1 Manzanita señoritay
mañana nos fugaremos
mañana nos fugaremos
burlando la autoridad.

- 5 Mi pueblo será tu pueblo
 tus ojos serán mi luz
 tus ojos serán mi luz
 como la lluvia de enero.
- Lunita señoritay
- 10 solo los dos nos amaremos
 solo los dos nos queremos
 como retamas ardiendo.
- Ay, china, ay negra,
- 15 tu pueblo será mi pueblo
 no de ningún gamonal

Hay en «Huayno» una historia que no se cuenta, pero se percibe en el poema. La amada es definida como «manzanita» y «lunita», que califican aquella pertenencia en «señoritay», la que se desea, pero los objetos elegidos a su vez hablan de la sensualidad (el rojo de la manzana y la blancura de la luna). Luego en los versos 14 y 16 hay un cambio, se utiliza un verso popular que viene de los *ñuqanchispa takikuna*, «Ay, china, ay negra» y en castellano se ha hecho explícito para decir lo mismo que se ha estado indicando: «señoritay», «mi señorita». Instalado el objeto de deseo: ella que aparece bajo la noción de tú (*qan*). El yo poético, *ñuqa*, se pronuncia por ella. Pero llegar a la amada, alcanzarla, no es factible, porque el suyo sería un amor fragmentado, imposible, si continúa «encerrada» en la «hacienda». De esta forma es posible reparar en dos lexemas espaciales «pueblo» y «hacienda» y la idea de fuga que estructuran los campos semánticos del poema.

¿Cómo es que el poema lo deja ver? Hay una estructura polar. Así la «autoridad» y el «gamonal» nos advierten de la elisión de la situación social consistente en un espacio poco grato para la libertad, como consecuencia de ello, para el amor. La «hacienda»

como lexema ausente aparece signado por el rastro de «autoridad» y «gamonal» que es el poseedor de las tierras y que en los Andes fue —lo sigue siendo— el que despojó de sus tierras a los indígenas y los convirtió en colonos, peones y pongos. Lo que se contrapone a hacienda es pueblo. En el pueblo sí es posible la realización de ese amor. Por eso, *ñuqa*, la voz poética, imagina una solución, referida a un espacio colectivo, esta vez nominado «pueblo». Por eso, el poema alude a una suerte de cambio, que no acepta la «autoridad» ni la presencia del «gamonal», solo así será posible el amor. Esa es la razón por la cual la voz poética asume al «pueblo» de ella como suyo, v. 15: «tu pueblo será mi pueblo»; mientras que el suyo pide ser asumido como propio por ella, v. 5: «Mi pueblo será tu pueblo». Pertenencia mutua y excluyente, en sentido quechua de un colectivo que involucra solo a nosotros, pero no a otros (*ñuqayku*) y al mismo tiempo imaginado como un nuevo tiempo (v. 8: «lluvia de enero»).

Lo que junta no solo será el gesto amoroso sino la gesta del pueblo, como pertenencia, pero sin esa autoridad, sin ese gamonal. Como estado deseado para la realización del amor, del tierno romance. En esta línea, la nominación del sujeto masculino yo (*ñuqa*) se dirige al sujeto de deseo (*qam*), bajo el patrón indígena («manzanita» y «luna»). Luego, ya en el tópico popular, el lugar de la memoria popular, por eso, tú, será «china» y «negra» (v. 14), en términos populares, la mujer tiernamente amada. Pero en el juego poético demanda reparar en algunos elementos: «fugar» y «luz». Ambos, suponen, en primer lugar, desde la perspectiva del amante, el rapto; pero, al mismo tiempo, desde el ámbito de la hacienda evoca a cárcel. Como representación nos recuerda la metáfora de la paloma prisionera del yaraví tradicional, que Hildebrando Pérez recupera sutilmente, así entonces, podemos imaginar a la amada

prisionera, por eso hay que raptarla, en el sentido también de desobediencia a la autoridad. En segundo lugar, a la inversa, el amado, se inventa como sujeto que vive en la «oscuridad» —nuevamente cercado por la autoridad, por el gamonal—, que necesita «luz» para mirar y cuyo artificio poético nos recuerda el concepto *ñausa* ya introducido por José María Arguedas (ojos-luz para caminar), en el que se reitera la idea colectiva, la de pueblo.

Si se sigue mi lectura, se ha producido una alternancia en la forma como se plantean los pares semánticos,⁵ por lo que se produce un cambio de los términos, a querer le sucede amar, no se sigue la ampliación semántica planteada en sucesión de *munay*>*walluy* como en quechua, se ha invertido la fórmula: amar>querer. Asunto que afecta el sentido, pues se habría acotado el campo semántico. Frente a este problema, cuya elección lexical está acompañada por la musicalidad, Pérez provee de una solución poética en la que conjura ambos sentidos en un nuevo campo semántico. Querer y amar, en su posición recíproca, con conjunción ilativa, tienen realización de una manera especial, lo que hace que el sentido se intensifique por el símil que las emparenta, v. 12: «como retamas ardiendo», de sensualidad innegable, que erotiza el gesto poético. Si el deseo y la ternura invaden todo el poema, este no puede exonerarse de la presión social. Por eso en la fuga, los v. 14-16 recuperan un sentido más tradicional, pero al mismo tiempo el trazo épico, un amor solo posible sin la «autoridad», en el pueblo sin «ningún gamonal» (v. 16).

Así entonces, el poema será un canto lírico pero al mismo tiempo una épica social; y en el artificio poético, los dísticos semánticos se

5 En la Celebración Poética, *Aguardiente, forever* de Hildebrando Pérez (setiembre de 2011) confluyamos con otros trabajos, como la lectura que realizara Eduardo Lino <http://www.unmsm.edu.pe/archivos/eduardo_lino.pdf>.

encontrarán invertidos. Se invierte y se resuelve en una imagen intensamente apasionada como las flores amarillas de la retama, mientras que en el contexto de las lecturas de inicio del siglo XXI estas se conciertan con la herencia de la guerra interna en uno de los símbolos que tanto la rabia deshumanizadora de Sendero Luminoso como la furia odiosa de las fuerzas del orden (sinchis) convirtieron en un himno. Me estoy refiriendo a «Flor de retama» de Ricardo Dolorier. Social, entonces, en sentido de un pueblo es condición amorosa.

Se trata, como se puede apreciar, de una filiación andina expresa, de milite, pero situada en la diáspora de estar en la ciudad y volver al campo, sin nostalgia, lejano a la idea del migrante, por ello disputando el espacio como propio en el mundo letrado y apegados e insistentes en la cultura andina como realidad que nos alcanza. *Aguardiente* nos recuerda su inserción en los hilos de un tejido que tiene sus orígenes en la poesía quechua ancestral y contemporánea (más atrás de la tradición letrada de yaraví melgariano, en la *pakarina* de la poesía andina), y, simultáneamente, en la mejor tradición en la que Hildebrando Pérez aparece como una de las voces más representativas y como palabra a la par universal, la andina que desde el siglo XX, evoca a los Orkopata (Alejandro Peralta, Gamaliel Churata), a Mario Florián y Efraín Miranda.

5. Conclusiones

Los acercamientos a la cultura andina están vinculados con estrategias discursivas que se advierten en este trabajo como elementos identitarios de raíz ancestral. Las formas de la canción-poema aparecen evocadas, resemantizadas y formalmente recreadas y se asocian a las poéticas andinas. Las estrategias poéticas de los *ñuqanchispa takikuna* se pueden apreciar como un recurso o como formas

que vienen advirtiéndonos de un tejido textual, que en general, podríamos identificar como andino. Creadores como Hildebrando Pérez, Gamaliel Churata, Mario Florián y José María Arguedas acusan formas tradicionales del cancionero quechua; estas formas parten de sus estrategias poéticas y narrativas y se convierten en elementos necesarios de sus escrituras.

Bibliografía

ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Selección y prólogo de Ángel Rama. 4.^a edición. México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.

———. *Obras completas*. Tomo IV: *Todas las sangres*. Lima, Editorial Horizonte, 1983.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima, Editorial Horizonte, 1997.

ECHEVERRI, Juan Álvaro. *Tabaco frío, coca dulce*. Bogotá, Colcultura, 1993 (Premio Nacional de Literatura Oral Indígena).

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. *Todas las sangres en debate*. Científicos sociales versus críticos literarios. Lima, Magreb, 2011.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. «Etnopoética: La poesía bicultural de José María Arguedas» en *Katatay*, revista crítica de literatura latinoamericana. Año VII, N.º 9. Buenos Aires, noviembre 2011, pp. 36-40.

———. «Dístico semántico una característica de *ñuqanchispa takikuna*, nuestros cantos» en *La alforja de Chuque* <<http://gonzaloespino.blogspot.com/2011/08/distico-semantico-una-caracteristica-de.html>>.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. «Etnopoética andina» en *Lhymen*, Revista de cultura y literatura. Año VI, N.º 4. Lima, junio 2007, pp. 155-165.

_____. «Poéticas andinas: Peralta, Florián, Miranda» en *Letras*. N.º 99-100. Lima, 2000.

FLORIÁN, Mario. *Antología poética*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969.

_____. (*Urpi: canciones neo-kechuas*). 2.ª edición. Lima, Impresiones y Publicidad Enrique Bustamante y Ballivián, 1949.

_____. *Gamaliel Churata. El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*. La Paz, Editorial Canata, 1957.

HUAMÁN, Carlos. *Atuqkunapapachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*. Lima, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Altazor, 2006.

MAMANI MACEDO, Mauro Félix. *El proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Tesis para optar el grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

_____. «José María Arguedas: tránsito y solidaridad de los sentimientos en el universo andino» en *Con-texto*, Revista de crítica literaria del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Año II, N.º 2. Lima, pp. 37-41.

_____. *Poéticas andinas. Puno*. Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas-Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM / Pájaro de Fuego/ Guaraguao, 2009.

MANNHEIM, Bruce. «Paralelismo quechua, sentidos de la palabra y análisis cultural» en *Lhymen* N.º 2. Lima, 2003, pp. 11-58 (Ante del título: «Ritmo y no la sílaba debe ser tomado en cuenta»).

_____. 1986: «Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage» en *Word*. Vol. 37, N.º 1-2: pp. 45-75. (April-August, 1986).

NIÑO, Hugo. *El etnotexto: las voces del asombro*. Cinco siglos de búsqueda y evitación. La Habana, Casa de las Américas, 2008 (Premio Ensayo Histórico-Social de la Casa de las Américas, 2008).

NORIEGA BERNUY, Julio. *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima, Pakarina Ediciones, Knox College, 2012.

PÉREZ GRANDE, Hildebrando. *Aguardiente, forever*. Lima, Hipocampo Editores, 2010.

RODRÍGUEZ MONARCA, Claudia. «Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú» en *Estudios filológicos*, septiembre 2009, N.º 44, pp. 181-194. <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_issues&pid=0071-1713&lng=es&nrm=iso>

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

Correspondencia

Gonzalo Espino Relucé

Docente del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

Correo electrónico: gspino@unmsm.edu.pe