

Llakiq songokuna (Corazones que sufren).
**Afinidades y distancias entre Kilku Warak'a y
Arguedas en torno al *harawi* en la poética de
Yawar Para (Lluvia de sangre)**

Llakiq songokuna (Suffering hearts). Affinities and
distances between Kilku Warak'a and Arguedas
related to the *harawi* in the poetics of *Yawar Para*
(Rain of blood)

Roxana Quispe Collantes¹
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

Andrés Alencastre Gutiérrez (1909-1984), escritor bilingüe conocido como Kilku Warak'a, es considerado uno de los poetas más importantes del quechua. Me aproximo a su biografía, su producción escrita y su obra poética escrita en quechua. Reviso la noción de *harawi* para el análisis del poemario *Yawar Para* (Lluvia de sangre). Arguedas señaló que la

287

1 Docente e investigadora. Candidata al doctorado en literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Contacto: roxquiscoll@hotmail.com

poesía de Alencastre expresa una sensibilidad mediada por el “dolor indio” y la “angustia mestiza”, pero su interpretación omite datos que conocía, como su posición de hacendado y promotor de un quechua erudito (*Qhapaq Simi*). Concluyo que el *harawi* de Alencastre puede definirse como singular, distanciado de las necesidades y experiencias reales del *runa*.

Palabras clave: *Harawi* (poesía), quechua puro del Cusco, Kilku Warak'a, Andrés Alencastre Gutiérrez, José María Arguedas

Abstract

Andrés Alencastre Gutiérrez (1909-1984), a bilingual writer known as Kilku Warak'a, is considered one of the most important poets of the Quechua language. I approach his biography, his written production, and his poetry written in Quechua. I review the notion of *harawi* for the analysis of the poem collection *Yawar Para* (Rain of blood). Arguedas pointed out that the poetry of Alencastre expresses a sensitivity mediated by the “Indian pain” and the “Mestizo anguish”, but his interpretation omits data he knew, such as his position as landowner and promoter of a learned Quechua (*Qhapaq Simi*). I conclude that the *harawi* of Alencastre can be defined as singular, distanced from the real needs and experiences of the *runa*.

Key words: *Harawi* (poetry), *Qhapaq Simi* (pure Quechua from Cusco), Kilku Warak'a, Andrés Alencastre Gutiérrez, José María Arguedas.

“No sé cómo entiendan mis palabras en Lima, dije yo, lo cierto es que mi expresión es clara como el agua que baja de los Andes”

Andrés Alencastre, 1961

“Lo que quería Arguedas era eso, que haga correr a Alencastre. ‘Se cree la divina pomada en quechua’, comentó el escritor”.

Jaime Guardia, 2010

1. Introducción

Andrés Alencastre Gutiérrez fue un inspirado creador y poeta quechua, en varios aspectos similar a Arguedas. Como él, experimentó de manera dolorosa el contacto con el mundo rural andino y buscó expresar de manera literaria dicha experiencia singular. Sin embargo, ambos tuvieron procedencias sociales, trayectorias vitales y destinos divergentes. En este artículo resalto algunos aspectos comunes de estos autores, que los hicieron afines, pero que quizás también los distanciaron. Parto del hecho de que ambos se conocieron en la juventud, con la salvedad de que solo se cuenta con las apreciaciones antropológicas y literarias de Arguedas sobre Alencastre,² así como de testimonios indirectos que abordan esta relación.

Andrés Alencastre fue un escritor bilingüe, natural del Cusco y descendiente de una familia de hacendados, que cultivó diversas facetas durante su vida (cantante popular, catedrático universitario, poeta quechua, simpatizante comunista, autoidad local) y tuvo un trágico final, acaecido en 1984 debido

2 La mayoría de mis referencias a los escritos de Arguedas proceden de su *Obra antropológica* (Lima, Editorial Horizonte, 2012). La bibliografía sigue la cronología establecida en esta edición.

a disputas por tierras; es decir, mucho después del suicidio de Arguedas (1969) y en circunstancias similares a las que, décadas atrás, conllevaron a la muerte de su padre.³ En su faceta artística se hizo conocido como Kilku Warak'a, seudónimo que alude a la honda andina, un arma para lanzar piedras. Es considerado por varios estudiosos de la poesía quechua, y principalmente por Arguedas, como uno de los poetas más importantes de este idioma, debido a su logrado dominio formal, así como por su expresión poética en la variedad más erudita del quechua, con temas en apariencia más ligados al mundo del *runa* de lo que se había expresado hasta entonces en la literatura republicana (incluida, al parecer, la indigenista).⁴

Este artículo se divide en dos partes. En la primera parte, hago un breve recuento de la trayectoria biográfica de Alencastre para precisar sus encuentros con Arguedas, desde un enfoque que considera la identidad narrativa como un género plural, tensionado entre lo deseable y lo existente (Arfuch, 2002); es decir, tomo una variedad de fuentes para establecer una identidad narrativa relacional común, construida en torno a las vinculaciones entre Arguedas y Alencastre. En la segunda parte, reviso la noción de *harawi* para el análisis de la obra poética de Alencastre, escrita mayormente en quechua y consistente en cuatro poemarios, publicados entre 1955 y 1980. Arguedas comentó dos de estos poemarios el mismo

3 Andrés Alencastre Gutiérrez fue victimado en medio de un litigio por una propiedad. Su padre, Leopoldo Alencastre, falleció en medio de un conflicto más amplio, que también involucraba la cuestión de la tierra.

4 Esta fue la primera apreciación de Arguedas sobre la poesía de Alencastre (Arguedas, 1955), pero escribió sobre sus facetas de dramaturgo y músico popular desde mucho antes (Arguedas, 1940).

año en que fueron publicados, por lo que reviso sus apreciaciones y a partir de ellas ofrezco una interpretación del *harawi* en su tercer poemario, *Yawar Para*. El artículo concluye con algunas apreciaciones finales y la bibliografía. Las traducciones del quechua al castellano en este artículo, salvo que se indique otro traductor, son de mi autoría.

El análisis narrativo de la relación entre Alencastre y Arguedas parte del reconocimiento de las brechas entre la capital y la provincia, así como de las desigualdades dentro de una generación de intelectuales provincianos que comenzaban a reivindicar su identidad como mestiza y quechua. En este proceso, considero que una persona polifacética como Alencastre influyó en la percepción de Arguedas sobre la escritura del quechua, principalmente como medio para la producción literaria y la representación poética; mientras que Arguedas también influyó con su prestigio como escritor al afirmar la necesidad expresiva de Alencastre, así como su búsqueda de una consagración nacional, que terminó truncada por la distancia construida entre ambos por diferencias probablemente personales.

El análisis literario parte de la noción de *harawi* como género musical y literario para establecer, a partir de su sentido específico como poesía amorosa o dolorosa, el modo en que Alencastre desarrolla en su poética diferentes recursos expresivos para exteriorizar y dar sentido a sus sentimientos. Reconsidero, para la interpretación del *harawi* en el poemario *Yawar Para*, las impresiones de Arguedas sobre la actividad musical y poética de Kilku Warak'a en el marco de los profundos cambios que experimentó la sociedad rural entre los años cuarenta y sesenta.

Para Arguedas, Kilku Warak'a expresa en su actividad artística una sensibilidad mediada por el dolor cósmico del indio y la angustia del mestizo; sin embargo, no considera e incluso omite en su lectura la posición de poder que tenía Andrés Alencastre en la sierra sur, como hacendado y catedrático promotor de un quechua erudito (usualmente identificado como *Qhapaq Simi*). Sostengo por ello, articulando el análisis narrativo y literario, que su *harawi* puede definirse como singular⁵ y tiene como principal característica el distanciarse, en forma y contenido, de las necesidades y experiencias reales del *runa*, aunque contradictoriamente el autor afirme lo contrario en castellano.

2. La huella quechua de Andrés Alencastre y su relación con Arguedas

Leonor Arfuch considera que en la literatura (principalmente en la novela), así como en las ciencias sociales y las comunicaciones (especialmente en la entrevista) se han establecido diferentes géneros para abordar la narrativa del yo. Lo común de las diferentes perspectivas que revisa es la pluralidad de formas de narrarse y de ser narrado, que evidenciaría un trabajo o construcción social de la identidad, donde el “yo”

5 Para Derek Attridge, la cualidad que hace que una obra sea singular, lo que la hace diferente y especial, es el encuentro de su singularidad como creación con la experiencia singular de su lectura: “La experiencia de la singularidad conlleva una aprehensión de la otredad, que se registra en el acontecimiento de su aprehensión, esto es, en la apertura mental y emocional que produce. La singularidad también es (...) inseparable de la inventividad: la experiencia que estoy describiendo implica apreciar y experimentar la invención que convierte a la obra, no sólo en diferente, sino además en una re-imaginación creativa de los materiales culturales” (2011, p. 128).

requiere de “otro” para constituirse en alguien igual (como semejante) o para ser reconocido en su singularidad (como diferente). En todos los casos, se podría interpretar que la noción de “yo” no es necesariamente un mito, una construcción artificial, pero puede ser algo “incomunicable”:

Pese a la imposibilidad de comunicar la existencia, cada yo tiene sin embargo algo que comunicar de sí mismo, como afirmaba Benveniste, un lugar de enunciación único, donde ‘da testimonio’ de su identidad. Testimonio de sí que es también un lugar de absoluta soledad: un testimonio, para ser tal, no puede ser ‘confirmado, seguro y cierto en el orden del conocimiento’ afirma Derrida; no corresponde al estatuto de la *prueba* sino que remite a una mirada –a una verdad– irreductible: ‘no hay testigo para el testigo’ (Arfuch, 2002, p. 101).

Quiero partir de estas reflexiones para hacer un esbozo narrativo del encuentro entre Andrés Alencastre Gutiérrez y José María Arguedas Altamirano, ambos intelectuales provincianos, bilingües, escritores, y cada uno mitificado de diferentes maneras y por diferentes públicos como grandes poetas quechuas fundadores de una renovada tradición poética quechua escrita (Huamán Manrique, 2018). A partir del recuento de las fuentes escritas sobre su relación (primero de amistad y admiración, luego de apoyo y, finalmente, de distanciamiento al parecer mutuo), busco aproximarme a la experiencia de una generación de intelectuales que, en su apuesta por construirse una identidad común de defensa de la tradición y de búsqueda de un cambio social, terminaron entrampados en contradicciones derivadas de sus distintas trayectorias personales con respecto al destino del *runa*.

La vida de Andrés Alencastre y principalmente su muerte se confunden con la leyenda. No hay una fuente precisa que

nos indique la fecha de su nacimiento ni de su muerte. Se suele ubicar el 9 y 18 de abril de 1909 como el día de su nacimiento en el distrito de Layo, provincia de Canas, departamento del Cusco. Los familiares que pude entrevistar me confirmaron que la fecha exacta es el 18 de abril. Andrés era uno de los hijos menores de la quinta generación de un linaje de terratenientes. Como tal, podría haber recibido un trato similar al de Arguedas en su niñez. Al parecer, no fue así. En su relato autobiográfico sobre la creación de *El Descanso* (Alencastre, 1961), rememora una estrecha cercanía con su padre, el terrateniente Leopoldo Alencastre. Este sentimiento se vería terriblemente cercenado ante un hecho dramático: la muerte de su progenitor a manos de una cruenta revuelta indígena, en 1921, en un contexto de efervescencia rural.⁶

Luego de este hecho traumático, Alencastre terminó tardíamente sus estudios escolares y se dedicó en su juventud a recorrer diversos pueblos de Cusco, Arequipa y Puno, haciéndose conocer con el seudónimo Kilku Warak'a, que utilizó luego en sus poemarios. Destacó como compositor de *waynos*, así como de dramas y comedias que representaba con un grupo teatral. Llegó a representar su obra *El pongo Kilkito* en *Sacsayhuamán*, en 1934, e interpretó él mismo el papel de Kilkito (Nieto Degregori, Vargas e Itier, 2011). Alencastre tenía entonces 25 años y Arguedas, 23. Aunque la diferencia entre sus edades no era mucha, sí comenzaban a serlo sus posiciones como intelectuales ante el mundo académico limeño. Arguedas se encontraba estudiando en Lima desde los 18 años e ingresó a la Universidad de San Marcos en 1931.

6 Diferentes fuentes y estudios sobre las movilizaciones indígenas de ese periodo dan cuenta de ese hecho, como Deustua y Rénique (1984), Flores Galindo (2010) y Glave (1992).

La muerte de su padre, el doctor Víctor Manuel Arguedas, el año siguiente, no interrumpió este proceso, pero sí la cárcel que padeció por razones políticas, lo que hizo que perdiera su trabajo y verse forzado a salir de Lima. Para entonces, ya había publicado *Agua*, en 1935 y *Canto kechwa*, una recopilación de canciones folclóricas, en 1938.

Según el testimonio del ahijado de Andrés Alencastre, del mismo nombre (Alencastre, 2013), el primer encuentro entre ambos ocurrió en 1939, por intermediación de Antonio Alencastre, hermano mayor de Andrés y compañero de Arguedas en San Marcos. Ellos cultivaron una amistad, manifestada por el hecho de que Alencastre fue padrino de la boda de Arguedas con Celia Bustamante, efectuada el 30 de junio de 1939 en Sicuani. En agosto, Arguedas escribió dos artículos sobre música quechua, teniendo como centro a Alencastre (Arguedas, 1940), y en octubre tuvo lista su tesis de bachiller en humanidades, titulada de manera similar a uno de dichos artículos, *La canción popular mestiza, su valor poético y sus posibilidades* (Merino, 1991). Arguedas permaneció en Cusco hasta 1941, donde ejerció la docencia en el colegio Mateo Pumacahua, en Sicuani, como profesor de castellano y geografía.

Por su parte, Alencastre continuaba presentando sus obras de teatro y sus canciones en giras, en las que solía ser acompañado por Arguedas (Alencastre, 2013). Es significativo que en 1940 optase por ingresar a la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, cuando ya tenía 30 años. Dejó encargadas sus actividades en El Descanso, localidad en donde instaló una posada y restaurante (Alencastre, 1961). En 1942, en una monografía que elaboró para la Universidad Nacional del Cusco mencionó que los indígenas que asesinaron a su padre “toma-

ron a sorbos su sangre”. Planteó, siendo estudiante universitario, su interés académico en Canas, como efecto de la muerte de su padre: “siendo el hecho trágico para mí un poderoso acicate para estudiar y comprender los hondos problemas socio-económicos que pendientes de solución se encuentran en el Perú” (Alencastre, 1942, citado por Glave, 1992).

En 1945, Alencastre egresó de la Facultad de Letras y Pedagogía. Su tesis se tituló *La alfabetización en el Perú*. Por su parte, Arguedas ya había comenzado en 1941 su carrera como funcionario estatal y publicó *Yawar Fiesta* como el inicio de una prometedora carrera literaria, sin dejar de ejercer la docencia, aunque manifestó a la vez en esos años “dolencias psíquicas” (Merino, 1991). Alencastre, igualmente se dedicó a la docencia en el Colegio Mateo Pumacahua, donde enseñó castellano y literatura; ejerció además desde 1949 una cátedra universitaria de quechua.

En 1951, con el poema *Canto al Illimani*, Alencastre fue declarado uno de los ganadores del Premio de Poesía Quechua, otorgado en Bolivia por la Asociación de Escritores y Artistas de Cochabamba. Arguedas presidió el jurado. Luego, en mayo de 1952, Arguedas viajó al Cusco y formó parte de la comisión que elaboró el guion del *Inti Raymi*. En 1953, la Sociedad Americanista de París publicó una traducción de dos dramas de Alencastre: *Ch'allakuy* y *El pongo Killkito*, probablemente gracias a la amistad que tuvo con Georges Dumézil, experto francés en el estudio de lenguas y mitos, y llegó a ser coautor con dicho investigador de un artículo sobre las costumbres de Canas (Dumézil y Alencastre, 1953).

En 1955 ganó prestigio como poeta quechua, con la publicación de *Taki Parwa*. En 1964 publicó *Taki Ruru* y, poco

tiempo después, *Yawar Para*, en 1967.⁷ En 1980 apareció un cuarto poemario, que a diferencia de los anteriores es completamente bilingüe: *Qori Hamanq'ay*. Sus dos primeros poemarios recibieron sendos elogios de Arguedas, principalmente *Taki Parwa* (Arguedas, 1955 y 1964). Alencastre también tuvo participación como cofundador en 1953 de la Academia de la Lengua Quechua (Howard, 2007), la cual presidió en dos ocasiones (Cerrón Palomino, 1992). Dirigió la revista *Inka Rima*, órgano de dicha institución (Gutiérrez, 2009) y fue miembro del Cine Club Cusco, conjuntamente con Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama. Arguedas se suicidó en 1969 y dejó una vasta obra literaria y antropológica. Por su parte, Alencastre fue impactado por la reforma agraria de Velasco. El retorno de Alencastre a su hacienda en El Descanso, pueblo que contribuyó a fundar, enmarcó su vejez, que tuvo como sangriento desenlace su muerte, ocurrida en 1984, en circunstancias análogas a las de su padre.⁸

7 Hay desacuerdos con la fecha de este poemario, cuya publicación se atribuye entre 1967 y 1972. Puedo determinar que la fecha más probable es 1967, porque la reforma agraria afectó a los Alencastre. Además, la temática de *Yawar Para* es completamente ajena al golpe militar de 1968.

8 La muerte de Leopoldo Alencastre es mencionada como un epílogo “inesperado” de las movilizaciones campesinas de los años veinte (Flores Galindo, Glave, entre otros). Respecto a la muerte de Andrés Alencastre, se especula que tuvo un componente ritual, en relación con litigios por tierras. Lo cierto es que el poeta fue asesinado y la mayoría de los involucrados fueron condenados por homicidio calificado e incendio. No es objetivo de este artículo detallar las circunstancias lamentables de su desaparición. Solo quiero resaltar la analogía entre las muertes de ambos Alencastre (padre e hijo), marcadas por conflictos irresueltos de larga duración en las relaciones entre “indígenas” y mestizos, en las denominadas “provincias altas” cusqueñas.

Es el momento adecuado para explicar los epígrafes escogidos para este artículo. Respecto al primero, en su libro *Kunturkanki, un pueblo del Ande*, Andrés Alencastre (1961) narra en primera persona la gesta personal que efectuó para la fundación de este distrito. Su narración aparece acompañada de impresiones personales, así como de documentos transcritos, especialmente cartas a las autoridades. En el último tramo del proceso de creación del distrito, cuando las gestiones finales dependían de la firma del entonces presidente Prado, Alencastre se encargó personalmente de conseguir dicha firma, que ratificaría la promulgación de la ley que oficializó la creación del distrito de Kunturkanki (Condorcanqui).

Era el lunes 2 de enero de 1961, verano en Lima, cuando Alencastre llegó por avión a la capital. Hasta el sábado 7, experimentó en Palacio de Gobierno todo tipo de dilaciones por parte de diferentes funcionarios, que contrastaban con su estilo directo de conseguir lo que quería. Así, dispuesto a contactar personalmente con el presidente, se comunicó con el secretario, quien le aseguró ese sábado que la firma estaba hecha, pero debía ser refrendada por el ministro de Gobierno. Fue entonces que experimentó el peso de la discriminación, por parte de “criollos limeños” que le trataron altivamente. Nuevamente, el autor debió prolongar 20 días su estadía. Su relato registra su amargura. En su desesperación, apeló a algunos de sus amigos en Lima, como Arguedas, quien le recomendó contactar con un intermediario clave: el director general de Gobierno Hernán Guerinoni. Este funcionario sería el que presentaría el asunto al ministro. Sin embargo, tampoco lograba acceder a él. Según Andrés Alencastre: “porque yo estaba en la tierra y él estaba en el cielo”.

Finalmente, con el apoyo e influencia del diputado de Canas, logró comunicarse en persona con Guerinoni. En su relato del encuentro sale a relucir el siguiente diálogo:

Yo le pedí que me escuchara cinco minutos, y le dije que había pasado toda una vía crucis, al desear tener una entrevista con él (...) En reacción rápida me dijo: ‘lo raro hubiera sido que su vía crucis hubiera terminado en calvario’. A lo que le repuse: ‘no le preocupe mi calvario, más bien sí la vida de este pueblo que es Kunturkanki’ y le mostré una hermosa fotografía que llevaba en la mano. Este pueblo, le dije, se ha construido por acción popular. Y él replicó: ‘por acción cívica dirá Ud., porque acción popular es el partido de Belaúnde’. No sé cómo entiendan mis palabras en Lima, dije yo, lo cierto es que mi expresión es clara como el agua que baja de los Andes (Alencastre, 1961, pp. 95-96).

Su “calvario” continuó hasta el 31 de enero, fecha en que regresó al Cusco en avión. En los siguientes días se promulgó la ley 13484, que creó el distrito de Kunturkanki, y Alencastre se propuso y logró la alcaldía del inaugurado distrito. Me he extendido en este proceso, porque precede significativamente a una anécdota ocurrida dos años después, también en Lima, registrada en el segundo epígrafe de este artículo, e involucró a dos reconocidos intérpretes de la cultura quechua: Jaime Guardia y José María Arguedas. Por entonces, Alencastre era catedrático en el Cusco y se hallaba culminando sus cargos como alcalde de Kunturkanki y como presidente de la Academia Peruana de la Lengua Quechua. En una entrevista del año 2010, Jaime Guardia relata que fue invitado por Arguedas a grabar su repertorio musical en el Museo de la Cultura Peruana.⁹ Allí encontró a Alencastre, a quien no conocía.

9 Arguedas trabajaba desde 1953 en el Museo de la Cultura Peruana, donde efectuó grabaciones musicales hasta 1963 (Ñiquen, 2014).

Arguedas también lo había invitado a tocar y cantar. Cuando empezaron a grabar, el músico se incomodó por lo que denominó la “bulla” de Alencastre, e incitado por Arguedas, le increpó. Alencastre le respondió “con palabras gruesas” y ambos terminaron insultándose en quechua. Finalmente, Alencastre se retiró del escenario.¹⁰ Relata Guardia que entonces:

Arguedas se rió y me dijo: ‘Lo has hecho correr, él es doctor en la U. del Cusco’. Haberlo dicho, doctor. ‘Si te aviso no le decías nada’. Lo que quería Arguedas era eso, que haga correr a Alencastre. ‘Se cree la divina pomada en quechua’, comentó el escritor (Guardia, 2010).

Arguedas fue el primer intelectual peruano en comentar la poesía de Kilku Warak'a. Fue el primero en considerarlo como el poeta quechua más importante del periodo republicano. Consideró que estaba infundido “hasta la médula” (Arguedas, 1955) por el mundo quechua. Sus análisis de *Taki Parwa* y *Taki Ruru* evidencian un conocimiento profundo de la cultura andina y una cercanía con el autor y su familia, a quienes llegó a consultar respecto al sentido de algunas palabras quechuas que no entendía (Arguedas, 1955; Calero, 2004). Arguedas resaltaba en la poesía de Alencastre su dominio del “quechua inca colonial”, así como la potencia de su lirismo.

300 Aunque inicialmente Arguedas no dejó de señalar en 1940 que se trataba de un “hombre del pueblo”, “mestizo de aldea”, omitió resaltar que no se trataba de cualquier mestizo.

10 Arguedas menciona este incidente en un artículo publicado ese mismo año y en su estudio sobre los insultos en quechua (Arguedas 1965). En este último, no se refiere a Alencastre por su nombre, solo alude a él como “un famosísimo caballero ‘insultador’ cuzqueño”.

Incidentes como el ocurrido con Guardia evidencian algo no dicho, las tensiones en los espacios que se estaban desarrollando con respecto a la defensa del quechua. En ese campo, como señala Martín Lienhard, Alencastre: “(...) no fue un ‘mestizo de aldea’ común y corriente. Apoyándose en tradiciones orales y mestizas de procedencia muy diversa, creó un lenguaje poético complejo y a menudo hermético, sólo accesible de hecho a un puñado de eruditos” (Lienhard, 2014, p. 85).

Pero Lienhard también pierde de vista que Alencastre era un personaje poderoso en Layo y El Descanso y, como hacendado, dueño de las vidas y destinos de quienes decía representar en su lenguaje. Por ello, para analizar su poética conviene que se entienda primero la especificidad de su escritura del quechua, desde una mirada general a los significados culturales del *harawi*.

3. El *harawi* como género musical y literario. Su empleo en la poética de Alencastre

En el diccionario de González Holguín (1608) se define con el término *harawi* o *yuyaycucunao huaynaricunattaqui*, a los “cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes o de amor y afición y agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales”. Esta definición parece englobar toda forma de expresión de sentimientos, especialmente asociados con un sufrimiento insoportable, derivado de la ausencia o la pérdida simbólica o física de alguien amado. Sin embargo, dado el carácter colonial del documento, optaré por complementar esta definición con la ofrecida por Jean-Philippe Husson (2002) en su estudio sobre la literatura quechua.

Husson plantea que es difícil clasificar la producción literaria escrita en quechua, tenga o no tenga influencias coloniales. Para una aproximación literaria, importa establecer un criterio por género antes que por época. Así, la denominación de prehispánica para la literatura anterior al arribo de los españoles al continente es cuestionable, ya que las culturas previas a la escritura occidental no dependen de dicho instrumento para expresar su sentir. En ese sentido, desde una clasificación por géneros, Husson señala que la existencia de literatura quechua es mencionada por escritores como Guamán Poma, para aludir a una heterogeneidad de formas expresivas. Heterogeneidad que también se evidencia en estudios recientes sobre la canción quechua popular. En ambos casos, el término común es *harawi*.

Husson señala que la raíz verbal *harawi* permite dos sentidos diferenciados en su uso común. Un primer sentido alude a toda creación lírica, sin dejar de señalar el alto grado de elaboración que alcanza en su manifestación como poesía de creación.

El término *harawi*, en su sentido prehispánico, no era la designación de una categoría lírica particular, como la es actualmente, sino un nombre genérico evocador de una poesía cuyas reglas se limitaban al uso del paralelismo semántico, y en la que se expresaba ante todo la sensibilidad del poeta. Creemos que la mayor parte de la canción andina actual es la heredera de esta poesía «de creación», para la cual proponemos la designación general de *harawi* (Husson, 2002, p. 402).

Un segundo sentido se relaciona con los temas que se expresan en el *harawi*, que generalmente se asocian al dolor provocado por prohibiciones. En una sociedad estamental y rígida como la incaica, estos temas aluden a amores

imposibles y al dolor derivado del castigo asociado a la transgresión de las normas relativas a la formación de parejas maritales. En este punto, hay continuidad en la canción popular actual, aunque predomina el tema amoroso.

Si el tema de la transgresión y del castigo sólo aparece excepcionalmente en la canción actual, en cambio el del amor es omnipresente. Como en los *harawi* de Guaman Poma abundan las metáforas fundadas en la identificación del objeto del amor con los más diversos seres de la naturaleza, especialmente pájaros y flores, pero también otras clases de animales, o árboles, o incluso nubes (Husson, 2002, p. 406).

Husson establece algunas diferencias entre el *harawi* y otros géneros poéticos como el *taki* (canto y danza), el *haylli* (alegría, triunfo) y el *huayno*, entre otros, que comparten imágenes típicas, como la descripción del llanto como torrente o lluvia. Destaca además el surgimiento del *harawi* como poesía de autor, compuesta para ser leída o declamada, por autores que, desde un origen “híbrido”, cultivan una poesía arraigada en las tradiciones autóctona y española.¹¹ Menciona como ejemplos de este tipo de poeta a Andrés Alencastre Gutiérrez, “por nombre de pluma Kilku Warak’a”, y al boliviano Israel Zegarra Paniagua, así como el poemario *Katatay* de Arguedas. Señala una opinión breve sobre dos poemarios de Alencastre (*Taki Parwa* y *Yawar Para*), mezclada con su apreciación de la antología de Zegarra:

En estas tres obras, encontramos poemas de apreciable valía y notable variedad, adscribiéndose los unos a una temática tradicional, intimista o sentimental, mientras los

11 Una excepción sería César Guardia Mayorga, con su uso del “paralelismo semántico de los *harawikuy* prehispánicos” (Husson, 2002, p. 420).

otros exploran temas que hasta entonces no conocieron el favor de los poetas, como las ciudades andinas, los acontecimientos históricos, o sencillamente las escenas de la vida cotidiana (Husson, 2002, p. 420).

Cabe destacar que hay consenso en considerar el paralelismo semántico como una marca específica y representativa del arte lírico tradicional y moderno en los Andes. Se trata de un “procedimiento constitutivo” (Husson, 1993) por el cual se forman palabras o términos homólogos en secuencias contiguas. Estos pares son “particularmente numerosos” (1993) en el *harawi*. Partiendo de esta idea, se analizan los “dícticos semánticos quechuas” (un recurso poético específico del paralelismo semántico) en las composiciones populares (Mannheim, 2003) y los huaynos tradicionales (Lienhard, 2005), como una forma de acceder al sistema cognitivo y a la cosmología poética andina, en el que destaca el efecto de la repetición semántica para dar mayor énfasis significativo y emotivo a la expresión lírica.

Los siguientes ejemplos son tomados de los autores citados, acompañados por sus traducciones. El primer ejemplo es interpretado como: “La desventura, Reina, nos separa / El infortunio, Princesa, nos separa”.¹² En quechua *chanka* aparece como:

304

Aqyurakichu, Quya, rakiriwanchik
tiyuyrakichu, Nusta, rakiriwanchik

12 Poema transcrito por Guamán Poma, citado y traducido en Husson (1993, p. 67).

El siguiente ejemplo es traducido como: “Mi agua, sólo lágrimas, me llevan / Mi agua, sólo lluvia, me acompañan”.¹³ En quechua *chanka* se escribe:

*Unuy wiqillam apariwan
yakuy parallam pusariwan*

Finalmente, el tercer ejemplo es el inicio de un huayno, que se traduce: “No hallando que tomar / ahí mismo llorarás / no hallando que beber / ahí mismo sufrirás”.¹⁴ En quechua *chanka*:

*Tumanaykipaq / mana tarispa / chaypi waqanki
Upyanaykipaq / mana tarispa / chaypi llakinki*

En diferentes estudios sobre la poesía de Kilku Warak’a aparecen breves referencias a su dominio del quechua, se resalta el hecho de haber sido elogiado por Arguedas e incluso se comenta la (supuesta, a mi entender) contradicción de ser un *misti* que revaloriza el quechua (Acurio, 1976; Gonzales, 1999; Noriega, 2011). Pero se carece de análisis que profundicen en los aspectos formales y de contenido, e incluso en la particularidad de la escritura o del formato físico de sus poemarios. En esta parte del artículo reviso primero la interpretación realizada por Arguedas de *Taki Parwa* y *Taki Ruru*, teniendo en cuenta su apreciación general de la canción y el arte quechua, y seguidamente profundizo en el análisis del *harawi* de Kilku Warak’a en el poemario *Yawar Para* (Lluvia de sangre).

13 Canto ritual transcrito por Guamán Poma, citado y traducido en Mannheim (1997, p. 23).

14 Huayno de Lucanas grabado, transcrito y traducido por Lienhard (2005, p. 491).

Arguedas: admirador acrítico o crítico admirado de Kilku Warak'a

Arguedas estableció un vínculo amical y se mostró tempranamente interesado en la carrera de Kilku Warak'a, y lo menciona en una serie de artículos periodísticos que daban cuenta de la creación popular mestiza en el Perú, en los que destacaba el surgimiento de una generación de compositores musicales con nombre propio, como Moisés Vivanco, Francisco Gómez Negrón, Gabriel Aragón y Kilku Warak'a (Arguedas, 1940). En esos artículos, describe a Alencastre como un “mestizo de aldea” peculiar. No obstante, omite mencionar su relación de parentesco e incluso su amistad con la familia Alencastre.¹⁵

Alencastre volvió a ser mencionado por Arguedas, tanto en su nota dedicada a los ganadores del concurso de poesía quechua, en el que presidió como jurado en 1951, como en tres trabajos importantes, efectuados luego de publicarse *Taki Parwa*: su estudio sobre los himnos quechuas católicos cusqueños de 1955, un ensayo sobre el Cusco de 1957 y su trabajo sobre la cultura mestiza en Huamanga. En este último artículo, establece un breve paralelo entre la producción artística en la cultura mestiza ayacuchana y cusqueña, y llegó

15 Es probable que Arguedas consiguiera trabajar en Sicuani gracias a este vínculo, ya que tras estar preso no encontraba trabajo en Lima. No obstante, en la correspondencia publicada que he podido revisar sobre este año no se menciona a los Alencastre (cartas con Celia Bustamante, cartas con Alejandro Ortiz), a pesar de que Andrés Alencastre fue, como ya se mencionó, su padrino de bodas en 1939. El único que resalta adecuadamente este hecho es su sobrino y ahijado, también llamado Andrés (Alencastre, 2013).

a equivaler a Alencastre con el retablista Joaquín López (Arguedas, 1958).

Taki Parwa y *Taki Ruru* recibieron críticas favorables de Arguedas en los años en que salieron publicados, 1955 y 1964. Llama la atención que no comentara *Yawar Para*. Inicialmente, estimé que ello se debería a que el poemario se publicó luego de su suicidio, acaecido en 1969. El original de *Yawar Para* no está fechado, por lo que es discutible establecer un año preciso. Si bien dos conocedores de su obra (Avendaño, 1993; Gonzales, 1999) le atribuyen fechas muy distintas (1967 y 1972), estimo que la fecha más probable es 1967, ya que en un poema se menciona un dato relevante hasta ese año: la explotación petrolera en manos extranjeras. Sin embargo, en 1968, Velasco ocupó militarmente las instalaciones de la *International Petroleum Company* (IPC), la expulsó del país y creó Petroperú. Además, la reforma agraria repercutió en la familia y en el mismo Alencastre, al punto que no volvió a publicar otro poemario hasta 1980, siendo su presentación estética mucho menor, comparada con la lujosa edición de sus libros anteriores. En ese sentido, si *Yawar Para* se publicó en 1967, lo más probable es que Arguedas no lo hubiera considerado una prioridad, lo que evidenciaría una profundización del distanciamiento entre ellos.

Lo que sí es cierto es que Arguedas elogió profusamente el poemario *Taki Parwa*. Llegó a calificarlo como la contribución más importante a la literatura quechua desde el siglo XVIII, con un “dominio del quechua comparable al *Ollantay*”, y destacó de Killku Warak’a el hecho de ser un compositor popular, alejado de la erudición académica, lo que constituye “una mezcla muy representativa” del mestizo de aldea (Arguedas, 1955).

Estas apreciaciones sobre *Taki Parwa* y su autor las vuelve a recalcar Arguedas al comentar, casi una década después, el poemario *Taki Ruru*, y califica esta vez al primer poemario como el “primer fruto de una lengua agudizada para la interpretación del dolor y las calamidades” (Arguedas, 1964), y al poeta como un mestizo “formado en una aldea de indios, de la cual era señor” (Arguedas, 1964), un poeta dulce, desgarrado, patético, solo a instantes retórico, y fundamentalmente “un compositor cuidadoso empeñado en demostrar su admirable dominio del idioma” (Arguedas, 1964).

No obstante, según Arguedas, el alejamiento de Alencastre del mundo de la aldea y su acercamiento al mundo académico no le permitieron alcanzar en *Taki Ruru* la expresividad, intensidad y hondura logradas en las manifestaciones líricas de *Taki Parwa*. De este modo, aunque en comparación Arguedas lo estima menos valioso, califica a *Taki Ruru* como “una semilla de canción quechua”, donde el idioma quechua muestra su capacidad para expresar “cuanto ocurre en el espíritu y en el corazón humano”; sin dejar de constatar, en referencia a Alencastre, que “el gran poeta se desmedula en la cátedra y en la ciudad” (Arguedas, 1964).

Es decir, Arguedas elabora en ese momento una crítica desapasionada de la poesía de Alencastre, que va de la mano con la lectura que Arguedas elabora en ese tiempo sobre la pervivencia del idioma y la cultura quechua. Dentro de esta crítica, se evidencia en Arguedas la urgencia de definir el papel de los intelectuales como él, conocedores profundos del mundo andino, así como de los recursos que ofrece la literatura para representarlo e inclusive contribuir a su restauración.

Es interesante constatar por ello la grata impresión de Arguedas al analizar la poética de Kilku Warak'a y su evidente interés en traducir los poemas que más le gustaron de ambos poemarios, principalmente de *Taki Parwa*. No es casual que en las distintas antologías de Arguedas sobre la música o la poesía quechua en el Perú figure por lo menos un poema de Kilku Warak'a. Lo particular del juicio de Arguedas sobre Kilku Warak'a es que, como también lo destaca Lienhard (2012), parece encontrar en él una suerte de espejo, una imagen desde la cual vislumbra la posibilidad de una poesía quechua escrita en quechua, que contribuya a superar el dolor cósmico que dejó la conquista en la representación del indio, y la angustia de los mestizos desarraigados para asimilarse a la cultura occidental y conquistar el paisaje andino, como temas que Arguedas desarrolló explícitamente al menos en dos artículos (Arguedas, 1939 y 1961). Aunque *Katatay*, una selección de poemas en quechua de Arguedas, se publicó póstumamente, algunas de sus poesías ya se hallaban en circulación desde 1962 (Harrison, 1983). Es probable por ello que la obra poética de Kilku Warak'a haya influenciado de alguna manera en Arguedas, para que escribiera poemas en un tipo de quechua totalmente distinto, "actual"; es decir, alejado de la erudición y traducido al castellano, sin dejar de mencionar además su preferencia por la fonética chanca (Arguedas, 1962).

En este sentido, al margen de la probable rivalidad regional (o quizás personal) que se evidencia en el recuerdo narrado por Jaime Guardia (2010), desde una posición de inocultable preocupación por el destino de la cultura quechua, Arguedas interpreta la poética de Kilku Warak'a como la tensión dramática entre el dolor cósmico del indio expresado en el quechua colonial y la angustia del mestizo para expresarse ante

una naturaleza percibida como telúrica y desafiante. Desde este marco interpretativo, Arguedas llegó a situar al Alencastre más folklórico (cantante de Layo) dentro de las nuevas formas de expresión de la soledad andina, donde se manifiesta una soledad “que deja de ser cósmica”, o más precisamente, que ha dejado de significar únicamente la aflicción por un destino colectivo, como “mundo quechua”, y pasa a constituir “la posibilidad de un mundo nuevo”, con nuevas formas de afiliación y en donde “el llamado dolor cósmico sigue creciendo y también transformándose” (Arguedas, 1961).

Sin embargo, con su persistencia en un quechua difícil de traducir y purista, *Yawar Para* expresa el retorno a la valencia negativa atribuida al “otro” en su versión más endogámica, alejada de la experiencia de un sentir *runa* y marcada por la apropiación de sus tradiciones y formas expresivas, pero también capaz de darle nuevos sentidos singulares a la dominación de los “señores”, que en el espectro de denominaciones en los Andes corresponde a los mestizos letrados con acceso y en ejercicio del poder.

El señor y el *runa* (*simi*). Una mirada a la poética de *Yawar Para*¹⁶

310

Yawar Para, cuya traducción literal es *Lluvia de sangre*, es un poemario sin traducción al castellano, con la probablemente única excepción de dos poemas publicados de manera bilingüe en la *Antología quechua del Cusco* (Nieto Degregori, Vargas e Itier, 2011). Contiene un total de 42 poemas, ilus-

16 He efectuado una aproximación detallada a *Yawar Para* en Quispe Collantes (2018).

trados como es usual en los poemarios de Kilku Warak'a, con dibujos originales de Mariano Fuentes Lira (ilustre pintor cusqueño y amigo del poeta), que aparecen en la portada e intercalando algunos poemas. Además, cuenta con una breve presentación en castellano, dirigida por el autor a sus "dilectos amigos, lectores de mis poemas quechuas" (Alencastre, c. 1967). Sus otros poemarios cuentan también con presentaciones dirigidas a un público erudito, siempre firmadas por Alencastre con su propio nombre, en castellano y sin su seudónimo quechua.

Según Odi Gonzales, *Yawar Para* constituye el anuncio del final de una vida contradictoria, pues fue escrito en el periodo en que el autor se encontraba viajando constantemente a su hacienda, donde terminaría sus últimos años "ejerciendo el poder y la impunidad". En esas circunstancias, su publicación constituyó un "profético y desgarrador libro, una mazorca lírica del que se desgranar la muerte, el pesimismo y el fantasma de su padre muerto que lo atormenta" (Gonzales, 1999, pp. 15-16).

En *Yawar Para*, el dolor es una fuerza que posibilita la transfiguración del ser humano en elementos de la naturaleza; y en donde se manifiesta la invocación a la ausencia de personajes desde la filiación. Profundizaré en aquellos *harawi* que permitan adentrarme en la singularidad de su poética, particularmente dolorida por el pesar y la sensación de pérdida, pero también fortalecida en la constante identificación del poeta con diferentes fuerzas y manifestaciones de la naturaleza. Todas las traducciones efectuadas del quechua al castellano son de mi autoría, respetando en la transcripción la grafía quechua original de Alencastre.

Escenario de dolor y transfiguración

En la cosmovisión andina, las divinidades encarnan de manera constante y diversa en múltiples seres con poder (Sánchez Garrafa, 2014). En sus poemas, Killku Warak'a toma el valor de los personajes naturales que lo acompañan para protegerse cuando se siente vulnerable y triste, desea dejar de ser hombre con sentimientos y emociones. Expresan esta temática especialmente los poemas XV *Llakiq sonqo* (Corazón sufriente), XVII *Wañusaq cayka* (Si es que yo muero), XVIII *P'atakishka* (Espina que muere) y XXXIX *Sapallaykitan munayki* (Te quiero solamente a ti). De este modo, el yo poético elabora su transfiguración en seres de la naturaleza. Estrategia que utiliza como arma contra el dolor y sufrimiento que acompañan su vida, mientras contradictoriamente demuestra su sentir proporcionando sentimientos humanos a seres que naturalmente no los poseen. La estrofa inicial del poema que interpreto como *Espina que muere* puede ejemplificar esto.

<i>P'atakishkamari</i>	Entonces yo había sido
<i>nuqaqa kasqani,</i>	una espina que muere,
<i>mana yacaspaymi,</i>	sin saberlo,
<i>liwta r'urpusqanil.</i>	a todos yo había punzado.

El poeta recurre a la deshumanización de su existencia como una metamorfosis con la naturaleza para descender en la escala sensitiva y emocional. En ese proceso, invoca armarse de valor para poder confrontar a sus contendores, asimilando aspectos como la insensibilidad de la piedra, la agresividad de las espinas, o adquiriendo armas para luchar contra la erosión, el paso del agua, la presión del viento, caídas, golpes, lluvia, fuego, frío, calor, soledad, desprecio,

lágrimas, etc. El vate renace entonces en la forma de un ser nuevo, fuerte e inmovible.

Sin embargo, toda esta transformación y empoderamiento no sería en beneficio de los *runakuna*, aunque así lo haya declarado al iniciar su poemario en español. Continuando el análisis del poema *P'atakishka*, se observa que el yo lírico se identifica con una planta salvaje de la puna, caracterizada por mantenerse siempre verde. Cuando crece en las alturas, cuenta con un pelaje blanco que la protege de las temperaturas extremas. Sus espinas son muy agudas, con garfios casi microscópicos, que una vez que se enganchan en cualquier piel o superficie blanda son muy difíciles de extraer, porque se incrustan fuertemente. Jalarlas solo refuerza la reacción de la espina, que se aferra aún más, como una mordida.

<i>Sapan p'atakishka</i> <i>qaqapi saphiyuq,</i> <i>qasapi cikcipi</i> <i>mana alawniyuq.</i>	Solitaria espina que muerde en el peñasco enraizada, en helada y en granizada nadie por ella siente pena.
--	--

Evidencia en metáforas un continuo y persistente alegato de autodefensa, en donde el poeta admite sentirse naturalmente dañino, indigno de vivir; pero en los versos finales remonta esta condición, compensando con su floración la tristeza predominante en la puna.

<i>Hinakishkallapas</i> <i>t'ikanin icaqa,</i> <i>kusicinitaqmi</i> <i>pacapi kawsayta.</i>	Así pues espina como soy florezco también y alegre también a la vida en la tierra.
--	---

En otro poema, *Rumiyapunin* (Me petrifico), la alegoría empieza siendo colectiva. El yo poético recorre un sendero dolo-

roso, por el que los hombres caminan llorando y sangrando, divididos y tristes, hacia un destino que aparentemente no han podido elegir y que corresponde al camino marcado por la estirpe o procedencia de cada uno.

Nótese los dísticos empleados para establecer el paralelismo poético entre *kawsay pacha* (el mundo de aquí, de los vivos) y *tayta mama* (la referencia a ambos padres).

<i>kay kawsay pacapi</i>		por el sendero de este mundo de vivos
<i>ñanta purishani,</i>		estoy caminando,
<i>kay tayta mamaypa</i>		por este camino al cual me pusieron
<i>curawaskan ñanta.</i>		mi madre y mi padre.

En este destino incierto, la voz poética toma la fuerza del río que, en su recorrido, llega a cortar y abrir la piedra. Su transformación evoca un pórtico pétreo, en el que desembocan las lágrimas y su corazón recibe el dolor, intensificado desde que se hizo *waqcha* (pobre). En este caso, el dístico quechua reitera la agudización del dolor, del *wiki unu* (llanto de agua) al *llaki wayra* (viento de tristeza).

<i>Chaynatan sunquyta</i>		Así a mi corazón
<i>wiqi unu kayan,</i>		muchas lágrimas desagan,
<i>chaynatan sunquyta</i>		así a mi corazón
<i>llaki wayra llaqwan</i>		lame un viento triste
<i>wakca kasqaymanta</i>		desde que soy pobre
<i>kunan p'uncay kama.</i>		hasta el día de hoy.

El yo poético culmina, sin embargo, con un giro que, nuevamente, se contrapone a toda la negatividad que lo rodea, emergiendo fortalecido (en y) por el dolor; sin miedo a una muerte que, no obstante, no termina de llegar.

Se evidencia así una complementariedad entre los vocablos *lla-ki* (tristeza) y *wiki* (lágrima); *kallpa* (fuerza) y *kawsay* (vida); así como una oposición entre *wañuy* (muerte) y *suyay* (esperanza).

<p><i>Llakitan mikhuni</i> <i>wiqitan ukyani</i> <i>caywan kallpacasqan</i> <i>aswanta kawsani,</i> <i>kikin wañuytapas</i> <i>c'inllan suyashani.</i></p>	<p>Mi alimento es la tristeza mi bebida son las lágrimas fortalecido con eso vivo más, hasta a la misma muerte estoy esperando en silencio.</p>
---	--

Al tiempo que el yo poético construido por el autor adquiere fortaleza y de alguna forma se mitifica en sus poemas, evidencia la necesidad de adaptarse al dolor, transformando las partes más sensitivas de su cuerpo, para despojarse de sentimientos que lo atormentan, rechazando a quienes lo sumen en ese dolor profundo. Su lucha por superar la angustia se expresa líricamente en el profundo anhelo de realizarse, que lo conducirá hacia una vida nueva y justa –según él–, desde los precipicios y lluvias de sangre, donde casi siempre se encuentra, para irrumpir con supremo esfuerzo y ser el *runa* que no es. De este modo, la transfiguración sugerida en este poema, de *waqcha* (pobre) en *rumi* (piedra), puede entenderse como un desdén hacia la soledad que le embargó en su experiencia de vida, expresada con un clamor intenso, que suena como el lamento de un *runa* desdichado que intenta saber la causa de sus pesares. Pesares que se relacionan con la temática de la pérdida filial y, especialmente, con la temática de la paternidad.

Pérdida filial y paternidad del poeta

La gran evocación y lamento por la pérdida aparece literal y simbólicamente en diversos poemas de *Yawar Para* en el

simbolismo de la sangre que lo une al destino de su padre, pero también en las menciones de su relación con su familia cercana, con quienes aparece distanciado o conflictuado en sus poemas.

Dentro de esta temática, el poeta dedica a su madre los poemas VII *Mamalláy* (*Madre mía*) y XIV *Mamatawanpas saqespa* (*Dejando hasta a su mamá*). Dos poemas los dedica a su padre: XXII *Mashkashaykin taytalláy* (*Te estoy buscando padre mío*) y XXV *Mana tukukuq llaki* (*Tristeza que no termina*). Asimismo, otros poemas tratan sobre un hermano ausente, mencionado en XXXIV *Maypin kanki wawqi* (*Dónde estás hermano*), a quien la voz poética llega a suplicar en XXVIII *Quipakapullay* (*Solo quédate*) que no le maltrate en nombre de sus padres fallecidos.

El yo poético hace una especial reiteración a la hija que abandonó el nido paterno para nunca regresar, en los poemas VIII *Sapan wawaypaq* (*Para mi única hija*), XIII *Warmi wawalla* (*Solo hija mujer*), XXI *Kutikanpullay* (*Solo regresa*), XXVIII *Quipakapullay* (*Solo quédate*) y XXXVIII *Suyaykuy* (*Espérate*). Si bien la sangre es la sustancia que titula al poemario, no deja de evocar con su alusión a quienes fueron como sus segundos padres; en III *Hamawt'aq wañuynin* (*La muerte de un maestro*), XXIII *Hamawt'a* (*Maestro*) y XXXI *Eustaquio K'allata* (seudónimo de Román Saavedra); así como a un amigo (Carlos Valer) que terminó en el penal del Sepa, en V *Qollanan cinkarin* (*Pérdida del mentor*).¹⁷

¹⁷ Saavedra y Valer fueron miembros destacados de la denominada generación del 27 e impulsores con Julio G. Gutiérrez del partido comunista en el Cusco, como testimonia este último en *Así nació el Cusco Rojo* (1986).

La ausencia del padre es la nota dominante en *Te estoy buscando padre mío*, que comienza con una llorosa imploración, expresada en dísticos que representan el anhelo profundo de un reencuentro.

<p><i>Maypitaq kanki taytalláy, phuyumancu, llanthumancu iphumancu, wayramancu qunqaylla tukurqapunki.</i></p>	<p>Donde estás padre mío, a nube, a sombra a garúa, a viento de un momento a otro te convertiste.</p>
--	---

<p><i>Sunquymi watukusunki yawar wiqita su'uspa, ñawuitaq mashkashasunki rikurquyllata munaspa.</i></p>	<p>Goteando lágrimas de sangre mi corazón te presagia, y mis ojos te buscan deseando solo verte.</p>
---	--

En las siguientes estrofas, el hijo expresa una identificación plena con el padre, al punto que se mimetiza con él y lo transfigura, prefigurando el destino (de ambos) como victorioso, renaciendo el padre en el hijo (con su nombre inserto hasta la médula) y el hijo en el padre (con su virilidad renacida en su corazón).

<p><i>Wayraq samayllanpipas samayniyta caskiyman, cay samaywan q'uñirispay lliw awqayta atipayman.</i></p>	<p>Aunque sea en el aliento del viento, mi aliento recibiría, calentándome con este aliento a todos mis enemigos vencería.</p>
--	--

<p><i>Sutiykin taytalláy aswan kikin chilinaypi kashan, qhari sunquykiq kallpantaq sunkuyta kawsaricintaq.</i></p>	<p>Más tu nombre padre mío se encuentra en mi misma médula espinal, y la fuerza de tu corazón de varón hace revivir mi corazón.</p>
--	---

El llanto del hijo que busca un padre inalcanzable, convertido en viento o llovizna, puede interpretarse como un anhe-

lo de continuidad genealógica, imposible de realizar, por la preponderancia de un dolor que no cesa y que amenaza con esterilizar la progenie.

<p><i>Tayta wañuyka wañuymi mallkin kunpakun wiñaypaq, rurunkunataq t'akakun mana puquyta atispa.</i></p>	<p>La muerte de un padre es morir árbol que se tumba para siempre, sus frutos se desparraman sin poder madurar.</p>
---	---

Estas duras imágenes evidencian que la paternidad termina representando el límite de la transfiguración telúrica de los poemas analizados: así, la muerte del padre es el dolor que no se puede soportar, pero al que tampoco se renuncia, y se le termina invocando para *ser como él*, viril como el padre, convertido poéticamente en una fuerza de la naturaleza, pero muerto en realidad en el *Apu Rumi Taque*, victimado por los “indios” y desaparecido sin dejar rastro. Según narró el mismo poeta en una monografía de su época universitaria:

Don Manuel quedó cojido por los indios, los demás mistis no regresaron a rescatarlo; los indígenas ebrios de alcohol y furia, lo torturaron brutalmente (...) cada palabra que pronunciaba era contestada con actos horripilantes, y así le cortaron la lengua, le saltaron los ojos, le arrancaron los cabellos y le machucaron los dedos. La sangre que manaba tomaron a sorbos y una vez cadáver, lo botaron a un profundo barranco (Alencastre, 1942, citado por Glave, 1992).

318

Considero que el elogio de Arguedas a *Taki Parwa*, atribuyendo a Kilku Warak'a la capacidad de representar fielmente al hombre andino y a su idiosincrasia, ha influido en reforzar su prestigio como quechuista con raigambre popular. Autores como Ángel Avendaño reseñan en quechua a Alencastre como: *Paymi llaqtaq nunan, mana tukukuy sonqo takichiq*

arawiku; aqopanpakunapi aqomantapas mana tukukuqku llaqtaq songon (Avendaño, 1993, p. 444). La traducción sería: “Él es el alma del pueblo, un corazón interminable que canta poesía; y así como en los campos de arena, y como la arena interminable es el corazón del pueblo”.

En general, las apreciaciones de la poesía quechua de Alencastre son de similar tenor y se le atribuye en ocasiones matices como ser una “unidad contradictoria” (Gonzales, 2008) y un “sujeto transcultural” (Noriega, 2011). No obstante, y reiteradamente en el caso de *Yawar Para*, los problemas y cuestionamientos de su *harawi* se formulan a nivel personal *nuqa* o familiar *nuqayku*, distante del *nuqanchis*, que alude al sentido colectivo del *runa*.

En el poema XXI *Kutinkampullay (Solo regresa)*, la autoridad masculina es puesta en suspenso por el rechazo de una mujer muy joven (*warma*), a quien el sujeto poético imagina como una *kukuli*, pequeña paloma de los andes, mientras retoma para sí la imagen romántica de un árbol protector, que cobija y abriga, y que llora desconsolado por su partida. Se reitera la identificación del árbol con una masculinidad patriarcal.

*Kukulilla, kukuli urpilla
manañas q'isaykipicu kanki,
mallkillaykiñas waqashan
wayrawan maywiykukuspa.*

Palomita, paloma solo avecilla,
dice que en tu nido ya no estás,
llorando está solamente tu árbol
batiéndose con el viento.

El yo poético remarca la adhesión a la filiación e implora el retorno de la persona amada, como un ave desprotegida que deja su nido y se expone voluntariamente a ser una presa, pero no menciona las razones de tal partida, erigiéndose en

cambio como único protector de una *warma* (joven adolescente) repentinamente arisca, a quien finalmente amenaza maldecir si no vuelve.

<i>Maytataq phalaripunki tuya piwantaq q'utucikunki qanqa kutimpuy kutikanpullay warma waqaqmi ñakasunkiman wiñay.</i>	A dónde te has volado Calandria con quién te has hecho engañar regresa, sólo regresa joven quien llora podría maldecirte eternamente.
--	--

Kilku Warak'a, autodefinido como *Harawiq*, transmite en *Yawar Para* un amor profundo por sus seres queridos, pero a la vez un vacío rotundo difícil de cerrar, para mostrarnos con un clamor insustituible las intimidades de su alma, donde yace el dolor de la ausencia, como si se tratase de pedazos arrancados de su cuerpo, frutos arrancados de un árbol solitario, que espera el retorno de su prole (o de sus equivalentes amorosos) a su nido, lugar del cual nunca debieron partir.

4. **Apreciaciones finales. El *harawi* escrito en perspectiva comparada**

El filólogo e historiador Georges Dumézil escribió de Alencastre: “él es originario de la región de Langui, provincia de Canas, Cusco, donde tiene siempre su chacra” (1953). Por su parte, el etnohistoriador John Murra resaltó que, en Arguedas, “no hay una separación entre su etnología y su obra literaria” (Murra, 1992, p. 12). De modo análogo, en Alencastre no se puede separar el difícil pasado de su apellido de las justificaciones morales que antepone en sus trabajos académicos y poéticos. Además, nunca pudo separar su condición mestiza de una posición de poder que lo ponía por encima del *runa*.

A diferencia de Arguedas, en su poesía no encontramos una identificación predominante con un yo colectivo, ni con un problema social gravitante, lo que se evidencia especialmente en *Yawar Para*, donde el poeta inicia haciendo una declaración de intenciones, escrita en castellano, retratándose como atento receptor y paternal denunciador del sufrimiento cósmico de los indios.

El *Ausangati* y el *Salqantay* son mis antenas receptoras. Yo escucho en sus cimas, la queja de los hombres que sufren y que piden, pero esta petición justa y tenaz, recibe en respuesta, solamente, lluvia de sangre y ríos de lágrimas. Esta cruenta realidad canta *YAWAR PARA*, en treno rotundo y viril, a fin de ser escuchado por todos los hombres llamados a forjar la anunciada Justicia Social (Alencastre, c. 1967).

Kilku Warak'a parece conciliar con su poesía la respuesta que la vida otorga de forma adversa a los *runakuna* y dice identificarse con el dolor del verdadero *runa*, manifestando su protesta ante los *Apus*. Sin embargo, en sus poemas predomina una temática filial, donde el dolor, sentimientos de pérdida de seres queridos y la adversidad nacen de la experiencia individual, más no del pueblo quechua,¹⁸ lo cual se refuerza por su elección de un tipo de quechua, que Arguedas calificó como “quechua inca colonial” (Arguedas, 1964), y que corresponde al denominado *Qhapaq Simi*, pero más exactamente al “quechua fonético” propuesto por el autor de *Yawar Para*.

18 *Yawar Para* contiene poemas de temática social y colectiva, pero no son el tono predominante del poemario. Entre esos poemas, destaca *Yawar parallan cayashan* (Solo cae lluvia de sangre).

Interpretar a cabalidad la poesía de Kilku Warak'a en relación con su propuesta del “quechua fonético trivocálico”, fundamentada en su tesis doctoral y en algunos artículos publicados entre 1950 y 1972, requiere un estudio aparte.¹⁹ Por su singular estilo de graficar el quechua, solo una lectura atenta permite captar al conocedor del quechua aquello que quiere expresar su yo poético. Se requiere para ello tener en cuenta que el *Qhapaq simi* es una elaboración ideológica sobre el “quechua puro”, asociado a la emergencia del cusqueñismo como un proyecto heterogéneo de reivindicación regional, con contradicciones y disputas. El cusqueñismo, entendido como un sentimiento de profunda identificación con el Cusco, ha cambiado con el tiempo (Nieto Degregori, 1995), pero la reivindicación del *Qhapaq simi* es más reciente, se asocia a la necesidad de establecer una lengua normalizada, en donde la propuesta pentavocálica de la Academia Peruana de la Lengua Quechua es discutible (Howard, 2007).

Puede discutirse la centralidad o marginalidad de Andrés Alencastre en la formulación del *Qhapaq simi*, pero no fue periférico en su formulación original, como lo demuestra su temprana vinculación con intelectuales cusqueñistas claves y por el hecho de ser uno de los fundadores de la Academia de la Lengua Quechua, que defendió paradójicamente su propuesta trivocálica de quechua fonético, científico, académico, “puro”; en contraste con el quechua pentavocálico de uso común, impuesto por la conquista, híbrido, “contaminado” (Alencastre, 1963).

19 Estudio que estoy desarrollando en mi tesis doctoral sobre la producción poética escrita por Kilku Warak'a.

Cabe añadir que, si bien es cierto que la traducción literal no expresa completamente todo el significado, intención, manifestación o sentir del autor, puede brindar una aproximación a su lenguaje poético, que debe ser leído cuidadosamente para poder apreciar tanto las contradicciones como los recursos empleados para manifestar la esencia de su sentir. Sin embargo, a diferencia del “idioma peruano” usado en sus comedias y dramas (Alencastre, 1955), sus poemas difícilmente serían comprendidos en las comunidades, por su obstinada imposición de una escritura que se contradice con el habla cotidiano del quechua hablante; recién en 1980 se publicó su único libro de poesía bilingüe pensada para un público más amplio (Alencastre, 1980). Para leer la poesía que nos presenta Alencastre en su estilo de escritura del quechua, incluso el lector versado en quechua tiene que tomarse su tiempo, tener cuidado especial y paciencia para reemplazar grafías, aumentar y acomodar consonantes y metáforas, e interpretar primero en la mente las posibles palabras que nos quiere transmitir.

En el plano del lugar de enunciación del *harawi* en Alencastre, discrepo en calificar como indigenista su discurso, pero coincido parcialmente con Noriega (2011) en considerar que Kilku Warak’a evidencia un lenguaje literario “señorial” (prefiero denominarlo “singular”), que se distingue por giros metafóricos que contribuyen a la belleza de sus *harawis*. Inventividad que muestra también un genio creador de palabras fusionadas para expresar su lenguaje poético. Cabe mencionar que a pesar de su singular estilo de graficar el idioma quechua, su sencillez nos permite captar más o menos el pensamiento que quiere expresar.

No puedo dejar de advertir que en *Yawar Para* se evidencia un ensimismamiento del poeta, pese a su supuesto rol

de “mentor y padre espiritual” (Gonzales, 1999) del *runa*. Resalto la función que tiene la transfiguración en su poética para afrontar la pérdida de la paternidad y la angustia ante la soledad. Así, mientras su filiación familiar aparece interrumpida, la filiación con la comunidad y la cultura local se dificulta por su reiterado uso de un “quechua fonético” que no es el del habla local en las comunidades, sino inventado por el autor, y que se orienta a un público erudito en el manejo del quechua. Resalta la lengua oral como medio para entender con claridad lo que escribe, restándole crédito a las grafías en el quechua, tomando la importancia de fonetización de la palabra hablada para un mejor entendimiento y su expresión desde el uso del signo o figuras expresivas que producen sentido a su discurso. Por ello, reitero que la escritura utilizada por Alencastre en sus poemas dista del quechua de uso común en los *ayllus* y comunidades andinas y para quienes la escritura se halla ligada históricamente a un prestigio y un poder percibidos como casi inalcanzables (Cornejo Polar, 1994; Godenzzi, 2005; Lienhard, 1992, p. 30).

Finalmente, retomando la relación de afinidad y distanciamiento que identifiqué en las narrativas de Alencastre y Arguedas, y sobre ellos, he resaltado que Alencastre fue coetáneo y compadre de Arguedas; ambos compartieron similitudes en sus trayectorias vitales, pero terminaron produciendo dos modos distintos de entender (y usar) el idioma y la cultura quechua. Alencastre construyó una identidad narrativa escindida, a través de la escritura bilingüe, y manifestó en castellano su identidad como *runa*, mientras que en quechua resaltó su identidad como “mediador” e incluso como héroe trágico e incomprendido. Arguedas le atribuyó la condición tanto de indio como de mestizo en los años 40, para luego criticarle en los años 60 estar perdiendo la médula

india de su expresividad. Es interesante señalar que el mismo Arguedas estableció su propia identidad narrativa mestiza de manera trágica, “redentora” (Harrison, 1989). La solución al tema identitario no la encontró Arguedas en la literatura, pues terminó suicidándose, y manifestó en la novela su propio drama en paralelo al drama de la construcción nacional. Por su parte, Alencastre solucionó su crisis de identidad en la afirmación de la identidad narrativa que construyó en su poesía, afirmándose como un elegido, un mediador, alguien poderoso entre el mundo de los *runa* y el mundo mestizo-nacional. Se autoerige como una figura mítica y es constante en su autodenominación quechua (que alude a la honda andina y seguramente también al *Chiaraje*, del que fue partícipe) así como en su prosa (como fundador de un pueblo y señor local intermediario entre indios y mestizos). Por ello, para apreciar su *harawi* en su singularidad, prefiero considerar la especificidad de su experiencia cultural, que tiñó y moldeó su expresión literaria como contradictoria y a la vez coherente con su vivencia en los Andes. En suma, ambos autores ejemplificarían la crisis de una generación de intelectuales de provincias, ante los cambios que alteraron el rostro de la sociedad rural sureña, en donde Arguedas brindó en su obra una mirada transcultural al país, y Alencastre una mirada bicultural, sin puntos en común y a la vez conectados ambos de maneras misteriosas, entre la amistad, el rumor, el mito y la novela. Se trataría entonces de dos singularidades literarias, dos *llakiq songqokuna*, con diferentes perspectivas de un país cambiante y, en cierto sentido, agonizante: el país de *Todas las sangres* y el país de la *Lluvia de sangre*.

325

Recibido: 26 de mayo del 2017.

Aprobado: 03 de junio del 2018.

Bibliografía

- Acurio, N.
(1976) *Literatura peruana, literatura quechua*. Lima: INC.
- Alencastre, A.
(1955) *Dramas y comedias del Ande*. Cusco: Editorial Garcilaso.
- Alencastre, A.
(1955) *Taki Parwa*. Cusco: Editorial Garcilaso.
- Alencastre, A.
(1961) *Kunturkanki, un pueblo del Ande*. Cusco: Editorial Garcilaso.
- Alencastre, A.
(1963) Escritura fonética del quechua. *Inka Rimay* (1).
- Alencastre, A.
(1964) *Taki Ruru*. Cusco: Editorial H. G. Rozas.
- Alencastre, A.
(c.1967) *Yawar Para*. Cusco: Editorial Garcilaso.
- Alencastre, A.
(1980) *Qori Hamanq'ay*. Cusco: INC, Región Cusco.
- Alencastre, A.
(2013) Testimonio del encuentro de José María Arguedas y Andrés Alencastre Gutiérrez, "Kilku Warak'a". En C. Esparza, M. Giusti, G. Núñez, C. M. Pinilla, G. Portocarrero, C. Rivera, et al., *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales* (t. III). Lima: Fondo Editorial PUCP.
-
- Arfuch, L.
(2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arguedas, J. M.
(1939) Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo. *La Prensa*, 24 de setiembre.

- Arguedas, J. M.
(1940) La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético. *Kilko Warak'a*. Gabriel Aragón. Cantos populares. *La Prensa*, 25 de agosto.
- Arguedas, J. M.
(1955) *Taki Parwa* y la poesía quechua de la República. *Revista Letras Peruanas*, 4(12).
- Arguedas, J. M.
(1958) Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. En Á. Rama (Comp.), *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Arguedas, J. M.
(1961) La soledad cósmica en la poesía quechua. *Idea*, 12 (48-49).
- Arguedas, J. M.
(1962) *Tupac Amaru Kamaq Tartanchisman; haylli-taki A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru; himno-canción*. Lima: Ediciones Salqantay.
- Arguedas, J. M.
(1964) De Taki Parwa a Taki Ruru. *Revista Peruana de Cultura* (3).
- Arguedas, J. M.
(1965) Breves selecciones de insultos quechuas. *Folklore Americano*, 13(13).
- Arguedas, J. M.
(2012) *Obra antropológica*. Lima: Editorial Horizonte.
- Attridge, D.
(2011) *La singularidad de la literatura*. Madrid: Arada Editores.
- Avendaño, Á.
(1993) *Historia de la literatura del Qosqo. Del tiempo mítico al siglo XX* (t. II). Qosqo: Municipalidad del Qosqo.

- Calero, E.
(2004) *Los arquetipos germinantes del canto Illimani, de Andrés Alencastre, en la obra etnológica y ficcional arguedianas: un caso de genética antetextual*. Ponencia.
- Cerrón-Palomino, R.
(1992) Sobre el uso del alfabeto oficial quechua-aimara. En J. C. Godenzzi (Ed. y comp.), *El quechua en debate. Ideología, normalización y enseñanza* (pp. 121-156). Cusco: CBC.
- Cornejo Polar, A.
(1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Deustua, J. y Rénique, J. L.
(1984) *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cusco: CBC.
- Dumézil, G.
(1954) Deux pièces “costumbristas” qhishwa de *Killku Warak'a* (Andrés Alencastre G.). *Journal de la Société des Américanistes*, 43(1). Recuperado de <http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1954_num_43_1_2415>
- Dumézil, G. y Alencastre, A.
(1953) Fêtes et usages des Indiens de Langui (province de Canas, département du Cuzco). *Journal de la Société des Américanistes*, 42(1), 1-118. Recuperado de <http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1953_num_42_1_2402>
-
- 328 Flores Galindo, A.
(2010 [1986, 1988]) *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Empresa Editora El Comercio.
- Glave, L. M.
(1992) *Vida, símbolos y batallas. Creación y recreación de la comunidad indígena. Cusco, siglos XVI-XX*. México: FCE.

- Godenzzi, J. C.
 (2005) *En las redes del lenguaje. Cognición, discurso y sociedad en los Andes*. Lima: CIUP, Colegio de las Américas, Organización Universitaria Interamericana.
- Gonzales, O.
 (1999) *Los dos lenguajes de Kilku Warak'a. En Kilku Warak'a. Taki Parwa/22 Poemas*. Cusco: Biblioteca Municipal del Cusco.
- González Holguín, D.
 (1608) (2007) *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua, o del inca*. Digitalizado por Runasimipi Qespisqa Software. Recuperado de <www.illa-a.org/cd/diccionarios/VocabularioQqichuaDeHolguin.pdf>
- Guardia, J.
 (2010) Mi charango se llama 'Quitasueño. Entrevista de Pedro Escribano. *La República*, 26 de mayo.
- Gutiérrez Loayza, J.
 (1986) *Así nació el Cusco Rojo. Contribución a su historia política: 1924-1934*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.
- Gutiérrez Samanez, J.
 (2009) *Andrés Alencastre Gutiérrez, Killku Warak'a*. Recuperado de <<http://cusquenos-ilustres.blogspot.com/2009/08/andres-alencastre-gutierrez-killku.html>>
- Harrison, R.
 (1983) José María Arguedas: el substrato quechua. *Revista Iberoamericana*, 49(122).
- Howard, R.
 (2007) *Por los linderos de la lengua. Ideologías lingüísticas en los Andes*. Lima: IEP, IFEA, PUCP.
- Huamán Manrique, I.
 (2018) *La poesía quechua escrita en Huancavelica. Reconstrucción de una identidad. Con un estudio sobre la poe-*

sía quechua escrita en el Perú. Lima: La Escuelita de América.

Husson, J. P.
(1993) Literatura quechua. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* (29).

Husson, J. P.
(2002) La poesía quechua prehispánica: Sus reglas, sus categorías, sus temas a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (37).

Lienhard, M.
(1992) *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte.

Lienhard, M.
(2005) La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(37).

Lienhard, M.
(2014) ¿Cuál es el lugar de las lenguas amerindias en la producción literaria escrita de América Latina? *Revista de Literaturas Populares*, 44(1).

Mannheim, B.
(2003) El ritmo y no las sílabas deben ser tomadas en cuenta: Paralelismo quechua, sentidos de la palabra y análisis cultural. *Lhymen. Cultura y Literatura*, 2 (2).

330

Merino, M.
(1991) Vida y obra de José María Arguedas. En Montoya, R. (comp.) *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*. Lima: UNMSM / IKONO Ediciones.

Murra, J.
(1992) José María Arguedas: dos imágenes. En J. M. Arguedas, *Las comunidades de España y del Perú* (2ª. ed.). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de

Cooperación Iberoamericana y Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

- Nieto Degregori, L., Vargas, J. e Itier, C.
(2011) *Qosqo Qhechwasimipi Akllasqa Rimaykuna. Antología quechua del Cusco*. Cusco: Municipalidad Provincial del Cusco.
- Nieto Degregori, L.
(1995) Tres momentos en la evolución del cusqueñismo. *Márgenes. Encuentro y Debate* (13/14).
- Noriega, J.
(2011) *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Ñiquen, A.
(2014) *El legado musical de Arguedas*. Recuperado de <<https://redaccion.lamula.pe/2014/02/16/el-legado-musical-de-arguedas/albertoniquen/>>
- Quispe Collantes, R.
(2018) El señor, el lirismo y la sangre. Una aproximación literaria y lingüística al *harawi* quechua de *Kilku Warak'a* en la poética de *Yawar Para*. *Letras* 89 (129).
- Sánchez Garrafa, R.
(2014) *Apus de los cuatro suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Lima: CBC, IEP.

