



Poéticas en lenguas originarias escritas por mujeres en Perú

Carolina Gloria Ortiz Fernández

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Av. Carlos Germán Amezaga, n. 375, Lima, Perú. E-mail: cortizf@unmsm.edu.pe

RESUMEN. En este artículo se explora y reflexiona en torno a la creación poética de cuatro poetisas del sur y dos del oriente peruano con el objeto de explicar su decisión de escribir en la lengua originaria de su lugar de nacimiento. En segundo lugar, comprender su arte poético y las particularidades que evidencian los sujetos poéticos configurados en diálogo con la perspectiva de género y la decolonialidad del poder. La pesquisa se aborda a partir de entrevistas y el análisis de los textos más representativos en los que se configuran su arte poético. Ya no es la mirada del gamonal o misti que escribe en quechua ni la mirada indigenista, sino la autorepresentación runa, sobretudo de las *warmikuna* y las *nuwa-aina*. Mediante ella, las mujeres agrietan el canon literario y la cultura dominante, rompen con los estereotipos sexistas de feminidad y masculinidad tejidos de racismo que atraviesan el conjunto de instituciones que niegan aún a numerosas mujeres la educación intercultural y una vida digna. Por consiguiente, hienden el canon patriarcal, eurocentrado y racializado. Cada *ñoqa/yo* poético parte de la tradición cantada de su región y reafirma su auto representación desde un paradigma propio que se abre al mundo en diálogo con otros códigos transculturales facilitados por las tecnologías de la información, la comunicación y el activismo digital.

Palabras claves: poética quechua; poética shipibo-konibo; poética wampis; género; colonialidad; activismo digital.

Poéticas em línguas nativas escritas por mulheres no Peru

RESUMO. Este artigo explora e discute a criação poética de quatro poetisas do sul e duas do leste do Peru para explicar sua decisão de escrever na língua nativa de seu local de nascimento. Em segundo lugar, compreender sua arte poética e as particularidades que mostram os sujeitos poéticos configurados em diálogo com a perspectiva de gênero e a decolonialidade do poder. A pesquisa é abordada a partir de entrevistas e análise dos textos mais representativos em que se configuram sua arte poética. Não é mais o olhar do gamonal ou misti que escreve em quíchua nem do olhar indígena, mas da auto-representação runa, especialmente do *warmikuna* e do *nuwa-aina*. Por meio dele, as mulheres quebram o cânone literário e a cultura dominante, rompem com os estereótipos sexistas de feminilidade e masculinidade tecidas de racismo que atravessam o conjunto de instituições que ainda negam a muitas mulheres uma educação intercultural e uma vida digna. Por consequência, eles quebram o cânone patriarcal, eurocêntrico e racializado. Cada *ñoqa/ eu* poético faz parte da tradição cantada de sua região e reafirma sua autorrepresentação a partir de seu próprio paradigma que se abre ao mundo em diálogo com outros códigos transculturais facilitados pela tecnologia da informação, comunicação e ativismo digital.

Palavras-chave: poética quéchua; poética shipibo-konibo; poética wampis; gênero; colonialidade; ativismo digital.

Received on July 29, 2022.

Accepted on April 11, 2023.

Introducción

En los últimos años es muy significativa la presencia de las voces poéticas de mujeres que escriben en lenguas originarias en Perú, de manera especial en quechua, aymara, wampis y shipibo-konibo. Este acontecer tiene un hondo significado, pues a las mujeres, sobre todo de los sectores populares y de los pueblos originarios, les fue negada la educación formal. Las políticas e instituciones educativas, modeladoras de los estereotipos sexistas de feminidad y masculinidad dominante tejidos de racismo y clasismo, concebían que las mujeres no requerían asistir a la escuela, porque por naturaleza estaban y están confinadas al mandato de la maternidad, a la agricultura y el cuidado de la familia que eran y son concebidas aún actividades sin valor y carentes de conocimiento, por lo que madres y padres preferían esforzarse por enviar a los niños a la escuela y no a las niñas. Este era el imaginario racializado y patriarcal institucionalizado que de cierto modo se reafirma hoy en los movimientos neoconservadores emergentes. En las últimas décadas, después de una larga lucha de las mujeres y el movimiento feminista viene logrando la incorporación de las niñas del ámbito rural a la escuela. Sin embargo, la educación

continúa siendo exclusivamente en español, con excepción de algunas regiones en las que se ha incorporado la educación intercultural. Por eso, este trabajo tiene por objeto explorar, analizar y comprender la creación poética de seis poetisas del sur y del oriente peruano que han decidido escribir en sus respectivas lenguas maternas.

Entre los estudios dedicados a la poesía y a la cultura quechua en Perú, tenemos *Literatura quechua* (Bendezú, 1980). En este libro se afirma que la literatura producida en la ciudad se encuentra en permanente tensión con las propuestas que provienen de creadores bilingües quechuas y castellanos. Se ubica la poesía quechua al lado de la maya, náhuatl y guaraní. Por su parte, Alejandro Romualdo publicó *Poesía aborigen y tradicional popular* (1984); Eduardo Ninamango (1982) exploró la poética quechua de Arguedas en *Katatay*. Julio Noriega publicó *Poesía quechua escrita en el Perú* (1993), una antología bilingüe quechua-español que reúne más de cuarenta autores peruanos. En *Caminan los apus: escritura andina de migración*, (Noriega, 2012) se anticipa la irrupción del tecnotexto y del texto transandino producido por un sujeto transandino multilingüe, cuyo lugar de enunciación es múltiple y cambiante. Espino (2007) explora, a partir de la noción de conflicto, el sentido de las prácticas discursivas quechuas en los andes del siglo XIX e inicios del XX; pone en cuestión el listado que el canon concibe como lo representativo e interroga si representa los diversos segmentos sociales de los países andinos e incorpora las nociones de literatura ilustrada/ literatura vernácula, entre otras.

Juan Zevallos (2009) explora las alternativas literarias elaboradas al interior del país. Precisa que centralismo, regionalismo y anticentralismo son algunos de los términos mediante los cuales se reflexiona sobre la gestión indígena en el siglo XX, cuyo objeto fue reclamar que los derechos ciudadanos que las constituciones republicanas les otorgaban se hiciesen realidad. Reconstruye el itinerario intelectual de la gestión indígena desde las propuestas indigenistas, explora los vínculos de la danza de tijeras en la obra de Arguedas; añade los manifiestos del movimiento poético Kloaka en los años 80 del siglo XX y, por último, el surgimiento de escritores bilingües quechuas que al migrar al extranjero han publicado en ediciones trilingües: quechua, inglés y castellano.

Entre los 80 y los 90, ante una escasa bibliografía referente a la producción intelectual de las mujeres de origen andino en Perú, prosperaron las indagaciones dedicadas a la vida y la obra de la escritora cusqueña Clorinda Matto. Entre ellas, Ortiz (1993) encontró que las condiciones sociales de las mujeres y de la población indígena, a fines del siglo XIX, estaban asociadas porque ambos grupos sociales eran considerados inferiores por naturaleza. Las mujeres en razón de su sexo-género y la población indígena por la clasificación étnico racializada articuladas por del orden social patriarcal y la lógica de acumulación de capital; por lo que las mujeres indígenas sufrieron una doble opresión. Su estancia en Quito, entre 1995 y 1997, le permitió conocer el movimiento cultural y político indígena que la ayudó a situar, explorar e intentar responder lo que venía ocurriendo aproximadamente cien años después. Las y los creadores kichwas incursionaron en la vida pública apropiándose de la palabra escrita en lenguas originarias, revalorando las prácticas culturales y la defensa del territorio. En un subsiguiente trabajo, exploró las creaciones que fluctúan entre la ficción y el testimonio, dialogó con la poética de Ariruma Kowii, poeta kichwa de Ecuador; con Arguedas, Asunta Quispe y Gregorio Condori de Perú (Ortiz, 2004). A la poética de Kowii sumó la poesía mapuche y en lengua camënsá (Ortiz, 2008). En ellos reafirmó que las y los poetisas e intelectuales indígenas, ajenos al canon, se venían apropiando de la escritura teniendo como punto de partida la tradición oral, la reconstrucción de la memoria desde la visión indígena y abrían nuevos espacios como la gestión cultural y la defensa del territorio.

Agustina Valera, ex dirigente y experta ceramista del pueblo shipibo y coautora junto a Valenzuela (Valenzuela & Valera, 2005), precisa que mediante su testimonio busca contribuir a que los jóvenes conozcan la cultura y no pierdan la memoria de su pueblo; que la gente blanca aprenda a valorar las formas de convivencia del sentir de su pueblo. En ellas, la ayuda mutua es un factor fundamental. El conocimiento intercultural podría contribuir a crear un clima de mayor entendimiento. Por su parte, Belaunde (2009; 2012) sostiene que las maestras diseñadoras enseñan a las niñas el arte del kené. Los diseños hechos a mano sobre los cuerpos y los objetos, sean estos de cerámica, tejidos o incluso armas, son tan importantes como los diseños que solo se ven en visiones gracias a la ingestión ritualizada de plantas con poder que llevan el nombre de rao.

Para Espino y Apaza (2021), las literaturas indígenas amazónicas están asociadas a la memoria y la tradición oral, la creación autónoma serían aún un proceso lento, sus narrativas estarían ligadas a lo que oyen en sus malocas o casas modernas. En un texto anterior, Espino (2019) sostuvo que la narradora indígena Lastenia Canayo rapta la escritura para comunicar la cultura propia mediante el diseño kené de la palabra y las imágenes de color, que anuncia la creación de una nueva situación narrativa, que va del tránsito de recopilador indígena a narrador indígena. Para Chavarría (2011) se tratarían de nuevas expresiones que emergen por influencia de los contextos socioculturales y los movimientos sociales, en la que la escritura cobra sentido a fin de transmitir sus mensajes a un colectivo mayor.

Para Rocha (2018), los autores indígenas de Colombia son creadores de literaturas y de múltiples textualidades que generan puentes de comunicación, de autorreflexión y de interpelación entre culturas a través de la palabra, el textilgrama o lenguajes visuales como lo hace Anastasia Candre, quien conecta la pintura sobre tela con los cantos y la escritura poética. Ortiz (2014) precisa que la cosmovisión /episteme de los pueblos subyugados por los procesos coloniales han estado y están presentes en una diversidad de lenguajes. Cuando estos lenguajes que estaban y están aún constreñidos en cada uno de nosotras/os mismos se desprende, se libera de los saberes y epistemes dominantes, se amplía el horizonte, surge el pensamiento emancipado y la decolonialidad. Al abrírnos logramos visualizar toda esa riqueza que estaba oculta y es lo que viene ocurriendo en la producción intelectual de las mujeres y hombres de los pueblos indígenas. En referencia a la poética de Hugo Jamioy, Ortiz (2013) precisa que el yo poético hombre camëntsá, en su pluralidad, no es violento como el estereotipo de masculinidad dominante, sino más bien sereno, enérgico, amable, curioso, apasionado, amante y generoso. Es yagé, lluvia, taita, padre, hombre migrante, danzante del viento y quisiera ser soberano como lo fueron sus ancestros. En su obra, poesía, música y naturaleza constituyen la unidad perdida de la vida en las metrópolis occidentales. Para el mantenimiento de esa armónica relación, el desempeño de las mujeres es fundamental, pues son ellas las principales reproductoras de la cultura y la lengua camëntsá.

En las últimas décadas, la revitalización de poesía en lenguas originarias en Perú, tiene un hondo significado, pues son los runas los que toman la palabra, ya no es la mirada del gamonal que escribe en quechua ni la mirada indigenista, sino la auto representación runa y shuaraipji, sobretodo de las warmikuna y las nuwa-aina. Mediante ella las mujeres rompen con los estereotipos sexistas de feminidad y masculinidad dominante tejidas de racismo y clasismo que no solo atraviesan el conjunto de instituciones que les negaba la escolarización oficial y una vida digna, sino también el canon literario y cultural dominantes. La apropiación de la palabra escrita en las lenguas maternas contribuye a agrietar el canon patriarcal, eurocentrado y racializado desde una perspectiva de género. Por eso, en esta pesquisa se propone analizar y comprender la creación poética de cuatro poetisas del sur y dos del oriente peruano, que siendo bilingües o plurilingües han incursionado en la vida pública haciendo suya y efectiva la decisión de escribir en la lengua originaria de su región. ¿Por qué deciden escribir en lengua originaria? ¿Qué plantean en su arte poética? ¿Qué particularidades evidencian desde su enunciación de género? La pesquisa se aborda a partir de entrevistas y el análisis de los textos en los que las poetisas introducen su arte poética. Esta aproximación constará de un doble proceso, por un lado la comprensión de algunos recursos propios del lenguaje artístico y, del otro, del imaginario, la cultura y los referentes sociohistóricos a fin de entender la riqueza verbal, la configuración de los sujetos poéticos y la decisión de escribir en la lengua originaria. Considero que la poesía escrita por mujeres en las lenguas maternas, revelan las imágenes de la información y la memoria de las enunciantes como de la población andina y amazónica; que partiendo de la tradición cantada de sus comunidades defienden su derecho a escribir, sentir y pensar en la lengua originaria desde un paradigma propio, abriéndose al mundo en diálogo con otros códigos transculturales y mediante el activismo digital.

El corpus propuesto comprende la poesía de Qorich'aska Quispe Puma de Cusco, Olivia Reginaldo de Huancavelica, Irma Alvarez Ccosco de Apurímac, Nora Alarcón de Ayacucho. Las dos últimas suelen interpretar musicalmente sus propias creaciones, todas son activistas y gestoras culturales en defensa del quechua. La quinta creadora es la artista plástica y poeta Chonon Bensho del pueblo shipiblo-konibo quien también canta sus composiciones y la sexta es Dina Ananco de la comunidad wampis. En sus textos, se aprecia una desbordante energía creativa que cuestiona el poder en el ámbito de lo simbólico. La cultura no se puede pensar sin el poder, porque la cultura y sus fronteras, constituyen campos de fuerza, pueden ser absorbidas, destruidas, subalternizadas, seducidas desde vertientes autoritarias. La perspectiva de la de/colonialidad del poder (Quijano, 1992; 1997) en diálogo con la perspectiva de género aclara este acontecer, ya que explica el carácter del poder, la clasificación racializada tejida con el patriarcado como discurso dominante, junto al capitalismo y el mundo de las emociones.

Las creadoras - Qorich'aska Inés Quispe Puma, 'Las letras de las canciones me han inspirado'

Qorich'aska, Inés Adelaida Quispe Puma, (Acomayo, Cusco) es poeta quechua, artista de la danza, gestora cultural, maestra, licenciada en educación por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, traductora e intérprete oficial del Quechua Collao. Sus textos han sido publicados en la memoria antológica

del Festival Enero en la palabra. Tiene once años trabajando en la revalorización de la lengua materna mediante varias modalidades, entre ellas el programa ‘Vive el quechua’ en la plataforma YouTube, que nos permite aprender una de nuestras lenguas originarias de manera amena y gratuita. También contribuye a su revalorización y aprendizaje a través de programas radiales, el doblaje de películas y escribiendo poemas. Las tecnologías de la información y la comunicación le permiten promocionar la lengua materna.

‘Escribo en quechua, pensando en quechua y desde un paradigma quechua’

Para la poeta, la poesía quechua tiene sus propios parámetros, que provienen de la tradición cantada de los abuelos. Estas canciones son poemas dichos con melodía y están presentes en toda actividad ya sea de celebración, un cumpleaños o un aniversario o durante el trabajo, por ejemplo en las labores de pastoreo, que suele realizarse hoy día acompañadas de un celular o una radio¹. Las canciones han sido el estímulo para que tome la decisión de escribir en el idioma materno.

La poeta articula poesía, canto y danza. Es amante de las composiciones de Máximo Apaza, cantadas por su hijo Gualberto. Admira también a Acomayta Acomayo. Ambos interpretan canciones referentes a la migración runa. Afirmo que los poemas de su creación están pensados en quechua y que no es lo mismo un poema quechua que un poema en quechua, ‘[...] yo puedo escribir en castellano porque pienso en castellano y después lo traduces al quechua, pero no es lo mismo [...] por más que seas la mejor, no se llega al 100% de la interpretación [...]’ (Q. Quispe, comunicación personal, 18 de enero de 2022), sostuvo en mi clase. La visión de Quispe coincide con la de Arguedas (2014), para él las canciones quechuas eran los mejores poemas que había escuchado. Para la poeta, las canciones son el mejor ejemplo de los poemas escritos por quechuas en quechua, pensado en quechua y desde un paradigma quechua.

El poema Analfabeta y el arte de tejer palabras

Es desde esta perspectiva que analizaremos el poema titulado ‘Analfabeta’ (Quispe, 2014), texto quechua traducido al español por la propia autora y que está configurado en sentido dialógico. En quechua y en español se compone de catorce versos en los que predominan la rima consonante siguiendo las pautas de la estructura de las canciones. El *ñoqa/yo* lírico es una mujer quechua que se dirige a una segunda persona que la menosprecia e increpa en el presente por su origen y su analfabetismo. Ella le interpela: “*Escuelallachu, yachayniyuqri, / A, B, C llapichu, yuyayri. / Acaso solo la escuela tiene conocimiento, / Acaso solo en el A, B, C hay pensamiento*” (Quispe, 2014, traducción de la autora).

La visión monocultural y racializada en la relación escuela conocimiento/ Escuelallachu, yachayniyuqri es cuestionada. La enunciante replica que el hecho de no saber escribir en español no supone que no piense y que no produzca conocimiento. Todo lo contrario, por cuanto revela que tiene otras maneras de comunicarse y de vincularse con la naturaleza, puede hablar con ella, como lo hace con el agua; sabe cultivar la tierra y darle el cuidado adecuado y necesario que requiere para que las semillas fructifiquen, conoce muy bien el arte de tejer las palabras y el tiempo. Todas estas actividades constituyen creación, imaginación, investigación, reflexión y producción de conocimiento: “*Ñuqachá yacharichiykiman / Takispa, mayuwan rimayta / Tususpa, muhu ruruchiya, / Awayniypi amaru mayu q’ipiyta. / Yo, te enseñaría, / Hablar con el agua, cantando / Cultivar la semilla, danzando / Cargar el Amazonas en mi tejido*” (Quispe, 2014, traducción de la autora).

Este conjunto de saberes aprendidos mediante la relación respetuosa con la naturaleza / Pachamama es cultivada con goce por las warmikuna / mujeres, en un sentido colectivo. No se efectúa de manera automatizada y aislada. Así, por ejemplo, el acto de sembrar en la comunidad suele ejecutarse cantando y danzando. Por lo que canto/poesía/danza /proceso productivo están articulados en las relaciones comunitarias. Esta estrecha relación entre las actividades productivas, las reproductivas y la producción de conocimientos que, por cierto, corresponde a un episteme que desde la visión de la enunciante quechua, parte del disfrute y cuidado o de lo que podemos llamar cultura khuyay practicada por las mujeres; este episteme supone respeto, amor, imaginación y goce, a diferencia de la racionalidad instrumental que busca el incremento de la productividad mediante el trabajo estresante que afecta la salud mental. En segundo lugar, la enunciante, percibe que cada comunidad posee conocimientos que no tienen otras; por lo que todo sujeto social es analfabeto en su relación con individuos con perspectivas culturales distintas a la suya. Estas diferencias pueden tornarse conflictivas cuando subsisten con grandes desigualdades socioeconómicas, culturales y los principios de valoración e interpretación racializados y eurocéntricos. En ese sentido, lo que

¹ Según afirmó en una conversación que sostuvimos, de manera virtual, en una de mis clases en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

urge es crear relaciones sociales interculturales de mutuo respeto e interaprendizaje. El acto de reunirse, juntarse y aprender mutuamente contribuye a contrarrestar el menosprecio que incentiva el racismo, el sexismo y las abismales desigualdades que conducen a ‘ríos de sangre’. La visión de la enunciante bilingüe coincide con la de Hugo Jamioy (2010), poeta camëntsá de Colombia. En un poema suyo, que lleva el mismo título, el yo poético afirma que las mujeres camëntsá no son analfabetas, ellas saben leer la naturaleza, saben leer los rostros y acciones de sus hijos y son ellas quienes reproducen la cultura no oficial (Ortiz, 2013). Cuando sus hijos vuelven a sus pueblos hablando en español, ellas responden en camëntsá a fin de preservar los valores y principios de su comunidad. Los verdaderos analfabetos son aquellos que reciben la formación racista y patriarcal institucionalizada, porque ignoran el conocimiento y episteme quechua preservada por las warmikuna.

Olivia Reginaldo: ‘Mis palabras no pueden contener lo que eres’

Olivia Reginaldo, poeta nacida en Huancavelica, estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es editora y colaboradora de la revista *Atuqpa Chupan*, escrita íntegramente en quechua. Ha sido docente en centros educativos y en la Universidad Antonio Ruíz de Montoya. Ha publicado poesía en varias revistas y estudia una maestría en Plurilinguismo e interculturalidad en la Universidad de Estrasburgo, Francia. En esta ocasión abordaré el poema ‘Simi’, escrito en quechua por la autora y traducido al español por el poeta Pablo Landeo Muñoz (2022).

Kay simiy/ Mis palabras

Simi es un poema quechua que se compone de tres tercetos, escritos en presente y en primera persona. En la versión quechua prevalece la anáfora y la rima consonante que se reproduce en cada terceto. Los primeros versos de cada terceto introducen el meollo del poema correspondiente a las limitaciones de ‘Kay simiy / mis palabras’, es decir las limitaciones del lenguaje. El yo poético invita a la reflexión, a una introspección dialógica sobre las restricciones del lenguaje: “*Kay simiy ruwasqaykita atipanchu / qilla qalluy/ qulluyapaq qillqan* / Mis palabras no pueden superar las cosas que haces/ mi ociosa lengua/ escribe para la extinción” (Reginaldo, 2022, traducción de Landeo, 2022). El *ñoqa/yo* poético se dirige a una segunda persona en singular, reconociendo la incapacidad de las palabras para expresar y comprender lo real, debido a la distancia entre la palabra y las cosas, de manera específica en la relación con el prójimo: “*Kay simiy kasqaykita kamarikunchu / chukchu kichka / chikan kanchu* / Mis palabras no pueden contener lo que eres / temblor de espinas / lo absoluto no existe” (Reginaldo, 2022, traducción de Landeo). Si mediante el lenguaje se objetiva el mundo, las palabras nombran y construyen los estilos de vida en un tiempo y espacio sin llegar a ser una representación de lo real.

Entendiendo, además, que las palabras constituyen una visión del mundo porque pertenecen a un código lingüístico situado en un tiempo y espacio, son insuficientes para dar cuenta de un referente y un ser siempre en movimiento y mucho menos para expresar lo que se siente cuando se experimenta el dolor que produce la partida de un ser que amamos: “*Kay simiy kasqaykita kamarikunchu / chukchu kichka / chikan kanchu* / Mis palabras son incapaces de alcanzar tu partida / convocar mi dolencia / decir fuego” (Reginaldo, 2022, traducción de Landeo). Si bien las palabras y, por consiguiente, el poema no pueden captar al ser ahora, como totalidad porque siempre está en movimiento, situación que se acentúa cuando el lenguaje entra en crisis; la búsqueda de la poesía no es captar la realidad, sino intentar su comprensión que abre la posibilidad de un cambio de vida que exige un nuevo lenguaje. Uno de los escollos de nuestra realidad lingüística está marcada por la colonialidad, que ha impedido su propio desarrollo. Es allí cuando la/el poeta juega y arriesga con las palabras, crea en las fronteras del lenguaje y ensaya contrarrestar las barreras que ocultan lo real e impiden una convivencia saludable.

Irma Alvarez-Ccoscco. ‘Que las letras, / no sé leerlas ni escribirlas, dicen’

Irma Alvarez-Ccoscco, poeta y activista en defensa del quechua, nació en el distrito de Haquira, Cotabambas, en Apurímac. Ha sido becaria del Programa de Liderazgo de Artistas del Museo Nacional del Indígena Americano del Smithsonian. El 2018, presentó su primer cortometraje *Runasimpi qillqaspa*, a fin de promover la alfabetización entre los hablantes nativos de quechua. Se interesa por propiciar el aprendizaje del quechua mediante la radio, el software y la red de programadores en Perú y Estados Unidos porque considera que facilitan el fortalecimiento de la lengua madre mediante diferentes iniciativas de co-enseñanza aprendizaje en las redes sociales y diversas publicaciones que permiten familiarizarse con las variantes del

quechua. Su activismo digital busca contribuir a la democratización lingüística. Sus poemas/canción están publicados en varios espacios digitales y ha participado en recitales en diversas partes del mundo cantando sus propias creaciones.

‘T’uruwan qillqaq’. Subvirtiendo el episteme moderno y la opresión de género

En *T’uruwan qillqaq* (Alvarez, 2020), el ñoqa poético interpela a aquellos que califican de analfabetos e ignorantes a los quechua hablantes que no leen ni escriben en español, que por eso vivirían en la más absoluta oscuridad. Para el ñoqa/yo poético esa oscuridad es resplandeciente, es iluminadora como la noche estrellada y con luna inmensa:

Qillqakunataqa, / manas ñawinchayta nitaq qillqaytapas yachanichu, / laqhallapis tantiyaspa tantiyaspa purini. / Kikin limp’upi kaq tiyani; / ichaqa kay limp’upiq, / ch’askakunapas hatun quyllurkunapas, / aswantam musquykunataqa k’ancharayawanku.

Que las letras, / no sé leerlas ni escribirlas, dicen. / Que sólo en la oscuridad lóbrega a tientas ando. / Vivo en la oscuridad más pura, / pero, en esta oscuridad, / las estrellas y la luna alumbran mejor aún mis sueños (Alvarez, 2020, p. 297-299, traducción de la autora).

Su postura contraviene la dicotomía luz/oscuridad, enarbolada por el episteme moderno. Para el sujeto poético, no existe tal dicotomía y lo sabemos porque la luz cuando es muy intensa puede cegar y la más absoluta oscuridad puede ser refulgente y vital. Y si bien no lee qillqaq, puede aprender a leer las hojas de coca, como lo aprendió su madre, puede leer los tejidos y todo aquello que se escribe en diversos códigos, tales como las edificaciones de barro y adobe; porque el lenguaje no se reduce al código lingüístico español, el lenguaje es propio de todos los pueblos. Y siendo así, el ñoqa poético se dirige a una segunda persona para quien trabaja, que comprende y habla quechua, pero que mantiene con ella una relación de dominación por ser su patrona. Le recuerda en primera persona y en presente que en tanto trabajadora sabe cómo generar arcilla y fogones, sabe cultivar y preparar los alimentos para saciarle el hambre, sabe edificar paredes para abrigo, sabe cómo aliviarle las penas y el dolor con la hierba medicina y lo más importante, que todas estas actividades se alimentan de ternura. La patrona que habla quechua y usufructúa su trabajo es sostenida por estas tareas cotidianas vinculadas al proceso productivo y la reproducción de la especie:

Lliw llimphikunata qhituni; / llink’iman tukuchinaypaq. / Qunchata laq’ani, qulla papakunata waykuni; / yarqayniykita saksachinaypaq. / T’uruta ichhuwan saruni; / takyaq tikaman tukuchinaypaq. / Pirqakunata hatarichini; / llampu wasaykita, chiri wayra ama suq’ayananpaq.

Fricciono todos los colores para generar la arcilla, / moldeo el fogón, / sancocho las tiernas papas / para saciar tu hambre. / Piso el barro con la paja / para convertirla en adobe firme, / levanto paredes para que el frío y el viento / no flagelen tu tierna espalda (Alvarez, 2020, p. 297-299, traducción de la autora).

La enunciante, heredera de una poderosa cultura que es resguardada por las warmikuna que mantienen el principio de laboriosidad siempre presta a la comunicación respetuosa con el ecosistema, pone sobre el tapete la complejidad de las relaciones sociales. No es suficiente hablar quechua y ser del mismo género, en este caso mujer como la patrona; es imprescindible el respeto al prójimo, la protección del territorio y de los principios runa: “Aún me abrazo a todos los árboles vivos. / Aún escribo con la arcilla, el barro y la tierra” (Alvarez, 2020, p. 300). Esa es su fortaleza. De esta manera cuestiona el episteme moderno racializado y patriarcal, las relaciones de dominación socioeconómica que privilegia la razón instrumental genocida. Por cierto, las actividades y saberes encarnados en el yo poético no corresponden a la visión estereotipada de lo que es femenino y masculino. Las actividades de construir, edificar habitaciones, de preparar los alimentos, del cuidado de la salud, forman parte del principio khuyay, ejercido prioritariamente por las mujeres, semillas que florecen.

Nora Alarcón (Ayacucho, 1967): ‘Estoy en contra de la extinción del quechua’

Nora Alarcón es compositora, poeta y agricultora orgánica, defensora del patrimonio cultural quechua. ‘Estoy en contra de la extinción del quechua’, afirmó en una conversación que sostuvimos. Tiene varias publicaciones, entre ellas *Ninata Rawrarichisun / Revivamos el fuego* (Alarcón, 2015) y *Pacha achikllaq / Aurora del tiempo* (Alarcón, 2018) escritos en quechua. Ha obtenido varios premios como compositora y poeta. El primer puesto en el 8vo Festival de Compositores JM. Arguedas el 2011; la primera mención en el Concurso de poesía Grito de Mujer en Trujillo. Premio a la excelencia Literaria en Puerto Rico, el 2015. La presencia de

la música es crucial en su obra poética. Afirma que la comunicación con su madre usualmente es en quechua y que para expresar los sentimientos no hay nada mejor que hacerlo en la lengua materna.

Takiy/ Canto

Su libro *Pacha achikllaq / Aurora del tiempo* (Alarcón, 2018) ha sido publicado en edición bilingüe, quechua y español. La obra está dedicada a numerosos artistas de la música que la poeta y compositora admira, entre ellos a Alex Mendoza, Ernesto Camassi, Arturo Tineo, Gabriel Quispe, Elsa Vega, Otoniel Ccayanchira, gran maestro del arpa y a quien identifica como padre y a Inés Acosta, su madre artística, “Por compartir la belleza del quechua, la música y la poesía” (Alarcón, 2018, p. 9). Esta dedicatoria permite conocer la influencia musical en la estructuración del libro. Se ha elegido el poema “Takiy”/Canto (Alarcón, 2018) porque desde el título expresa su arte poética. El texto se compone de veinticuatro versos en quechua, traducidos al castellano por la autora. Los versos guardan rima consonante en quechua, pero no ocurre lo mismo en la traducción al español. El poema tiene tres momentos. En la primera parte, en primera persona y en presente, el ñoqa poético se autoidentifica como semilla quechua trovadora que se pronuncia contra la muerte de la lengua madre:

Soy el canto floreciendo / En el corazón de una guitarra, / Alguien que canta contra la muerte de un idioma. / Fui semilla quechua plantada en la tierra.

Waytariq takim kani / Guitarrapa sonqunpi, / Wakiqnin runapa siminkuna mana wañunan rayku takiq / Runasimipa mohunmi karqani, pachapa qasqunqi (Alarcón, 2018, p. 84-85, traducción de la autora).

En su performance, el sujeto de la enunciación, canta y recorre diversos caminos para ser escuchada, descubre que no está sola. En su andar encuentra a alguien como ella cantando poemas de su pueblo y más tarde a hermanos aimaras y ashánincas, que aspiran contribuir a salvar sus idiomas maternos de la extinción. La enunciante reivindica la tradición oral. Vale recordar que Ayacucho, lugar donde nació la autora, es cuna de cantantes y guitarras. Y que es allí donde bebió el canto quechua. Lo trascendente es que no se siente sola en la defensa de la vitalidad de la lengua materna, conforma un ‘ñocanchiq / nosotros’ con otros poetas y can tautores quechuas, aimaras y ashánicas. En la última parte del poema, se aprecia que el yo poético vence la soledad, la desesperación y el vacío que produce el temor a perder la lengua, perderla se asemeja a perder la vida. Afronta esta situación en su condición migrante, sin llevar nada material con ella sino tan solo la riqueza de su lengua:

Pachapa raprachasqan takimkani, / Tukuy purisqaypim / Upallalla chin qepanta rerqani, / Hinallataq chawqasqa riymapa qepantapas. / Muspay rimayniypim / Sapallay mana ima aparisqa, / Chaskapa yupiynillan / Ankapa hina qasquyki ukupi saqeykunaypaq.

Soy el canto a quien el tiempo le dio alas, / Toda mi vida he caminado / Detrás del silencio, / Y de las bulliciosas palabras. / En mi lengua desesperada / Caminante y sin equipaje, / Sólo para dejarte la huella de una estrella / En tu corazón de águila (Alarcón, 2018, p. 84-85, traducción de la autora).

Chonon Bensho: ‘Tu alma he bordado con la belleza del kené’

Chonon Bensho (Astrith Gonzales Agustín), artista plástica y poeta del pueblo shipibo-konibo, nació en la Comunidad Nativa de Santa Clara de Yarinacocha, en Ucayali. Es descendiente de sabios médicos tradicionales y de mujeres sabias que han conservado las tradiciones artesanales y artísticas de sus ancestros. Como la mayor parte de niñas en la sociedad shipibo-konibo, Bensho aprendió el arte del diseño kené a temprana edad imitando a las mujeres de su familia. Fue educada en su comunidad con su propia lengua y tratada con las plantas con poderes a fin de despertar el shinan, es decir el pensamiento que estimula la imaginación y la inspiración que facilitase visualizar los kené y le otorgase la pericia para realizarlos. Según referencias de Valenzuela y Valera (2005), Belaúnde (2009) y Bensho (2021), las mujeres cumplían un rol destacado en la sociedad shipibo-konibo. Las abuelas transmitían los saberes y costumbres, referentes a la medicina, la cerámica y el tejido. El kené es un diseño compuesto de patrones geométricos que expresan la cosmovisión y la espiritualidad indígena que tiende a la búsqueda de la belleza y del equilibrio del ser en su relación con el entorno. El arte del kené da cuenta de la profunda relación de los seres humanos con el territorio ancestral y con los mundos espirituales.

Chonon Bensho estudió en la Escuela de Formación Artística Eduardo Meza Saravia, en Yarinacocha, se graduó de artista profesional en artes plásticas. En su obra concurren las técnicas y saberes del arte shipibo-konibo del kené con los saberes académicos. Su propuesta constituye un arte indígena moderno e intercultural. Sin rechazar los aportes occidentales, la pintura de Bensho se enraíza en los relatos ancestrales

de su pueblo, se nutre de las prácticas culturales de los médicos tradicionales y del mundo aromatizado de las poderosas plantas. Como bien afirma Favaron (2020), su arte se eleva a lo trascendente mediante un lenguaje simbólico que forma parte de lo que, recordando a Jung, denomina inconsciente colectivo. Bensho es autora de un libro inédito que ha sido traducido al español por Favaron. Algunos poemas de este libro inédito han sido publicados en revistas digitales. En esta ocasión se ha elegido el poema titulado: ‘Kewe Nete / El mundo de los diseños kené’ (Bensho, 2021) porque en este texto se configura su arte poética.

La poesía y el mundo de los diseños kené. Luminosidad, oscuridad y conocimiento

Si nos preguntamos: ¿Cuál es la relación entre la poesía y el mundo de los diseños kené? Entendemos que ambos configuran espacios en los cuales el destello en la poesía viene de la palabra interior y el destello del kené de la espiritualidad de las plantas que trascienden lo humano; sin olvidar que están interconectados a espacios y tiempos y sin ignorar que los destellos de luz coexisten con las sombras y que ambas, luz y sombra pueden abrir posibilidades u ocultarlas.

El actante poético es un yo plural que enuncia en tiempo presente como si se dirigiera a un auditorio a modo de ritual. Las palabras evocadas son: mundo geométrico, resplandor, plantas del kené; mediante las cuales da a conocer que el mundo geométrico de los diseños kené constituye un cosmos que desde la más profunda oscuridad irradia resplandores de conocimiento que surgen de la vital relación del ser humano con las poderosas plantas que son concebidas como savias de conocimiento: “*Non kewe nete/ Natoriki non biri nete / Kewe rao keneya / Biri biri shamani.* / Nuestro mundo geométrico /es un espacio brillante/ en el resplandor profundo/de las plantas del kené” (Bensho, 2021, traducción de Favaron). En la segunda parte, el yo colectivo se dirige a sus interlocutores, les canta a su mirar e inyecta en ese mirar la sabiduría de las plantas, que a su vez despiertan la hondura de sus ojos. Es así que se preparan y disponen a leer, a comprenderse a sí mismos y su entorno. Las plantas del kené donan su savia de conocimiento, con ellas el yo poético y sus interlocutores aprenden a elaborar su propia creación, que emerge de su propia energía, es decir de su propia visión. Entre las plantas donantes de saber están el yagé o ayahuasca:

Mia bechesbobano / En mia ishonbano bewakin / Min bero shaman nasenen.

Tsaimayontana / Min shinamanbi / Oinyaketanshon / Min kene piko piko bainkin.

[Para que conozcas este mundo] / yo echo en tus ojos / la savia de las plantas / cantando a lo más hondo de tu mirada.
/ [Las hojas del conocimiento] / penetran en tu pensamiento/ para que puedas tener una visión/ que te permita hacer tus propios diseños (Bensho, 2021, traducción de Favaron).

La creación y las mujeres

Valenzuela y Valera (2005), Belaunde (2009) y Bensho (2021) coinciden en afirmar que el arte del kené lo hacen las mujeres. Belaunde (2009) siguiendo a Valera precisa que las plantas del kené pueden ser alucinógenas, tóxicas, anticonceptivas y que pueden ser usadas para calmar el estado de ánimo o para enamorar. Agrega que el kené de los shipibo-konibo sobresale por su vistosidad y diversificación en la producción de artesanías para el mercado turístico.

Para la enunciante del poema citado, el kené es otra manera de comunicar a través de un cuerpo, un telar o la arcilla. Constituye un lenguaje muy desarrollado. Las hojas/savias de conocimiento le permiten cubrirse el cuerpo y el alma con cautivantes diseños bordados que alborozan el corazón y la estimulan a desarrollar la habilidad de soñar e imaginar con y en su propio lenguaje. La creación surge de la relación entre el pensamiento y el hacer, hilvana, borda cosas y palabras:

Min yora kewe aboi / Kewekan rakotana / Mia raro raro maboi. / Min meken rebonbi / Yasan ketana/ Biri biri imaboi. / Min kaya kewe abano / Min shinamanbi / Kene piko piko shamanon.

Estoy cubriendo tu cuerpo / con hermosos diseños bordados / que alegran tu corazón. / Cuando te sientes a diseñar / tus dedos brillarán/ [por tu gran habilidad]. / Tu alma he bordado/ con la belleza del kené / para que puedas imaginar / / los más hermosos diseños (Bensho, 2021, traducción de Favaron).

Dina Ananco Ahuananchi (Amazonas, 1985). ‘No sé ustedes...’

Dina Ananco, poeta, intérprete y traductora oficial de la lengua wampis, nació en la comunidad Awajún de Wachapea, en el distrito de Imaza, en Bagua, Amazonas. Cuando cumplió algo más de un año, la familia se mudó a Huabal, comunidad wampis de origen materno en la que creció. Estudió literatura en la Universidad

Nacional Mayor de San Marcos y una maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en esta misma casa de estudios. Ha publicado cuentos y poesía en varias revistas. Ha participado en numerosos festivales de poesía, entre ellos el Club de Poetas Jóvenes Originarios del Perú. *Sanchiu* (Ananco, 2021) es su primer poemario publicado en edición bilingüe, wampis / castellano. La decisión de escribir y publicar en la lengua materna es una actitud poética y política que forma parte de la irrupción del movimiento indígena amazónico y de mujeres en la escena sociocultural y política.

Si bien, como señala el poeta y maestro Marco Martos (2021), en conjunto, la obra azota al castellano; habría que agregar que agrieta el racismo, el eurocentrismo y el patriarcado en el campo simbólico y la cultura. En primer lugar, al revalorar la lengua materna y las pautas culturales de la comunidad wampis, en segundo, al cuestionar las relaciones opresivas del estado y las políticas globales sobre las comunidades y territorios de la Amazonía, y al dar cuenta de las relaciones opresivas al interior de la propia comunidad, entre ellas las relaciones de género. Algunos de los núcleos del poemario son: la lucha cotidiana, la memoria encarnada en la abuela Sanchiu, la heterogeneidad identitaria de cada sujeto. Se trata de una voz poética y política mujer que toma decisiones sobre su cuerpo y sus actos. En una entrevista, la poeta sostuvo que las nuevas generaciones de las comunidades awajún y wampis cuestionan todo lo que limita el ejercicio de sus derechos. Las mujeres se pronuncian en defensa de su derecho a la educación al interior de la propia comunidad, ya que ésta, entendemos, al seguir las pautas del sexismo institucionalizado priorizó la formación escolar de los varones. Con todo avisora nuevos tiempos: “Actualmente nuestros sabios y sabias son más abiertos y sacan adelante sus pueblos con nuestra ayuda y aporte” (Arte e Cultura, 2021) La portada del libro lleva la foto de su abuela en reconocimiento a la labor de las ancestras, pues son ellas las poseedoras de la cultura oral y las que conservan y transmiten la memoria y sus saberes a las nuevas generaciones. “Mi abuelita me contaba sobre los grandes mitos de nuestros ancestros y también sus historias personales [...]. Me alimenté de todos sus relatos” (Arte e Cultura, 2021). Esta vasta cultura oral constituye la fuente principal del poemario.

‘No sé ustedes’

Uno de los poemas que registra su arte poética es ‘No sé ustedes’, que está compuesto de sesenta y tres versos con rima consonante escritos en wampis y traducidos al castellano. En la primera parte, la enunciante, en primera persona del singular y en tiempo presente, se reconoce mujer en su heterogeneidad identitaria étnica y social, porque puede ser estudiante, amante, madre wampis o simplemente ser wampis sin género:

Atumsha urukarmetsu / Atumsha urukarmetsu / Wika wampis enentaimta wakeruta jajai / Wampis nuwajai metek / Wampis, papin universidad aujsaujai metek / Wampis nuwa uchirtinjai metek / Wampis nuwa aishrinñujai metek.

No sé si ustedes / No sé si ustedes / A mí a veces me da la gana de pensar como wampis / Otras veces como mujer wampis, / Como universitaria wampis / Como mamá wampis. / Como la amante wampis (Ananco, 2021, p. 28-29, traducción de la autora).

Este pensar y sentir se manifiesta a nivel del lenguaje corporal. El cuerpo y las prendas que usa hablan, puede arreglarse y pintarse el rostro con atuendos wampis y verse bella, “[...] es una verdadera fiesta / ¡Namperaiti!” (Ananco, 2021, p. 28-29). Sin embargo, a pesar del jolgorio, siente que no es propiamente ella, cambia de atuendo, se viste con trajes y accesorios a la usanza occidental. Se pone un vestido y tacones altos, pero en su interior su pensamiento es en wampis. Se siente bella y lo disfruta. Los aprendizajes occidentales pueden enriquecer la visión del mundo sin menospreciar su postura wampis. Es más, la lengua y la cultura materna donan a la cultura occidental categorías que no pueden ser traducidas o que ella prefiere no traducir. La enunciante performa su identidad heterogénea con fluidez:

Nukap atsuk, ataksha wiyaitjai, / Yaunchuk uunnaka yajá ukukin nekapeajai, ijusan pujayaitkun. / Yapirun nijaran, tarachin awikan / Zapat tacortin aiña auna weamajai / Turan vestido kapamñun nunkuajai, tarachjai metekmamtin ati, tusan / Peetai kurijai najanamun nunkuran, akiitaincha winchan akian wajajai / Shiram wantiniajai / Wampis enentaijai enentaimsan, tajai, / ¡Shirmaitjai!

De pronto no soy yo, / me siento lejana a mis ancestros, pero me veo tan cerca / Me lavo la cara, me desvisto / Me pongo tacones / y el vestido rojo para mantener el color / Me pongo mi collar de oro y unos pendientes preciosos se cuelgan en mis orejas / Me veo hermosa / Pienso en wampis y me digo / ¡Shirmaitjai! (Ananco, 2021, p. 28-31, traducción de la autora).

En la segunda parte del poema, hay un detalle que nos permite comprender la situación enunciativa, se trata de su performance ante la cámara y la prensa. Se coloca los hermosos collares y aretes de pluma a la

usanza de su comunidad y se los quita apenas concluye la conferencia de prensa y se retira en un taxi. Sabe del exotismo que despierta su imagen, percibe que necesita el reconocimiento de la belleza negada, belleza que no se oculta más, pero tampoco desea depender de ese reconocimiento. En la última parte del poema, la agencia de la enunciante radica en experimentar una identidad múltiple. Por un lado, performa su identificación con el pueblo wampis y, por el otro, la posibilidad de ser de todas partes sin perder el sentir y el horizonte wampis:

Ahí estoy, con mi 'tarach' / Con las líneas de mis ancestros en el rostro / Allí estoy, buscando mi identidad múltiple / Que me sirve actuar en cada circunstancia / Con el color y la sonrisa de mi pueblo en el alma y sangre

No sé ustedes, / Pero yo no me conozco / Y me prefiero así / Ser de todas partes / Con una raíz interminable / Como *Suwa* en *Kuankus* (Ananco, 2021, p. 32-33, traducción de la autora).

Consideraciones finales

La notable producción escrita en lenguas originarias por mujeres en el sur del Perú y en la Amazonía peruana en los últimos años tiene como punto de partida la tradición cantada quechua y en lenguas originarias, que tiende a fortalecerse con el uso de las tecnologías audiovisuales y digitales. Tres de las poetisas quechuas tiene sus propios canales o software mediante los cuales difunden la lengua, la poesía y la cultura quechua. La tradición cantada guarda la espiritualidad de las comunidades, las emociones, el goce y las relaciones sociales en torno a la cotidianidad de la vida; las actividades productivas y reproductivas suelen estar acompañadas de canto, danza y música, sobre todo entre las poetisas que se han formado en la vida comunitaria. Son las abuelas las que conservan la memoria y el acervo cultural. Este reconocimiento del lenguaje, de cuerpos y trabajo considerados sin valor, constituyen algunos de los factores por los cuales han decidido escribir en las lenguas indígenas. Las poetisas se identifican con lo negado, con el lenguaje de las abuelas sabias de quienes han bebido la cultura materna del Khuyay. Sienten que para expresar los sentimientos y alternativas de vida no hay nada mejor que hacerlo en la lengua materna. La decisión de escribir con ella, es un acto de decolonialidad del poder porque agrieta el racismo y el eurocentrismo institucionalizado que ha marginalizado a las culturas y pueblos indígenas del país. Se trata de una actitud poética y política que forma parte de la irrupción de los movimientos indígenas, en particular de las mujeres en la escena sociocultural y política. Todas las poetisas son activistas en defensa de las lenguas originarias. Lo que demuestra que la sociedad organizada de manera autogestionaria en diversos espacios y tiempos ha velado y vela por la defensa y la democratización de los derechos culturales. Junto a las desigualdades socioeconómicas y al racismo, las relaciones de género ocurren de manera sutil y compleja ya que en sociedades como la nuestra están influenciadas por las pautas dadas históricamente por el orden social patriarcal y el neoliberalismo extractivista, que afectan a las comunidades, pueblos y familias y con un peso mayor a las mujeres y territorios.

Las enunciantes quechuas expresan la autorepresentación de las warmikuna. Perciben que cada comunidad cuenta con saberes que no poseen otras, por lo que cada sujeto social puede ser considerado analfabeto en comunidades distintas a la suya. Las diferencias culturales pueden tornarse conflictivas cuando subsisten con grandes desigualdades socioeconómicas y culturales. Por eso, urge crear relaciones sociales interculturales de mutuo respeto e interaprendizaje. Las enunciantes quechuas defienden el derecho a escribir en quechua, pensar en quechua y con un paradigma quechua en diálogo abierto con otras lenguas y códigos transculturales fomentados por el uso de las tecnologías de la información y la comunicación y el activismo digital; lo cual da cuenta de la importancia de la alfabetización digital entendiendo sus potencialidades y riesgos. La enunciación quechua vislumbra a su vez, que si bien las palabras nombran y construyen el mundo, siempre son una aproximación a lo real.

La poesía en shipibo-konibo nos induce a preguntar la relación entre la poesía y el mundo de los diseños kené. En ambos casos, la creación surge de los destellos de luz, el ritmo y la energía que emanan de los claroscuros del mundo interior en comunión con la espiritualidad del mundo no humano que emerge de las poderosas plantas; canto, poesía y las plantas medicina se retroalimentan.

La configuración y performance de identidades desde una perspectiva de género y de decolonialidad del poder no es unívoca. Esto que ocurre de manera relevante, en todos los casos, es sobresaliente en la postura de Ananco, cuando la enunciante de su propuesta poética cambia su atuendo, porque si bien se siente wampis, también se siente otra; decide entonces ponerse un traje a la usanza occidental. Las identidades son móviles

y múltiples en una misma actante social. Las performa según las circunstancias, porque aprender de otras culturas pueden enriquecer la visión del mundo sin menospreciar ni abandonar la propia. Los recursos semióticos en los que se apoya la enunciante no son fijos. La lengua y la cultura wampis deja impregnada sus huellas en la cultura occidental con categorías propias. *Sanchiu* (Ananco, 2021), además de transgredir la morfosintaxis y semántica del castellano, contribuye a agrietar el racismo, el eurocentrismo y el patriarcado en el campo simbólico al revalorar la lengua y la cultura materna, cuando cuestiona las relaciones opresivas del estado y las políticas globales sobre las comunidades y territorios amazónicos, y al dar cuenta de algunas relaciones opresivas de género al interior de la propia comunidad como de su posible transformación.

Siguiendo a Wittgenstein (2008), entendemos que las limitaciones del lenguaje corresponden a los límites de nuestro propio mundo y los límites de nuestra realidad. Pero estos límites, en países como el Perú, no pueden entenderse sin la comprensión histórica de los procesos coloniales y el orden sociosimbólico patriarcal, pues al oprimir históricamente los lenguajes y cuerpos considerados sin valor, impiden su propio desarrollo. Es aquí cuando la/el poeta juega y arriesga con las palabras, crea en las fronteras del lenguaje y mediante el juego y el riesgo ensaya eliminar los linderos. Las poéticas quechuas y las escritas en wampis y shipibo konibo mencionadas están inmersas en ese proceso.

Referencias

- Alarcón, N. (2015). *Ninata Rawrarichisun / Revivamos el fuego*. Lima, PE: Corporación Obsidiana.
- Alarcón, N. (2018). *Pacha achikllaq*. Lima, PE: Hipocampo editores.
- Alvarez, I. (2020). T'uruwan quillqaq. In P. Favaron (Ed.), *Voces de limo: Muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y con la vida* (p. 286-304). Tsukuba, JP: Cactus del viento.
- Ananco, D. (2021). *Sanchiu*. Lima, PE: Pakarina Ediciones.
- Arguedas, J. M. (2014). Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. In J. M. Arguedas, *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima, PE: Editorial Horizonte.
- Arte e Cultura. (2021). *Ananco: escribir en lenguas originarias es hacer justicia por nuestra cultura*. Recuperado de <https://ojovisor.lamula.pe/2021/10/23/dina-ananco-escribir-en-lenguas-originarias-es-hacer-justicia-por-nuestra-cultura/rosanalopezcubas/>
- Belaunde, L. (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima, PE: INC.
- Belaunde, L. (2012). Diseños materiales e inmateriales. La patrimonialización del kené Shipibo-Konibo y de la ayahuasca en el Perú, *Mundo Amazónico*, 1(3), 123-146. DOI: <http://dx.doi.org/10.5113/ma.3.28715>
- Bensho, Ch. (2021). *Chonon Bensho, de Metsa bewabo (La belleza de los cantos)* [Blog]. (Traducción literaria al español por Pedro Favaron). Recuperado de <https://lacomparenciainfinita.blogspot.com/2021/11/chonon-bensho-de-metsa-bewabo-la.html>
- Bendezú, E. (1980). *Literatura quechua*. Caracas, VE: Biblioteca Ayacucho.
- Chavarría, M. (2011). De la oralidad a la literacidad: aproximaciones recientes en la Amazonía. In J. Chaumeil, O. Espinosa, & M. Cornejo (Eds.), *Por donde hay soplo: estudios amazónicos en los países andinos* (p. 443-464). Lima, PE: IFEA, CAAAP.
- Espino, G. (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua* (Disertación de Doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Espino, G. (2019). Literatura indígena amazónica Shipibo-conibo y el kené de la palabra de Lastenia Canayo. *Estudios filológicos*, 1(62), 247-267. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132018000200247>
- Espino, G., & Apaza, S. (2021). La literatura asháninka: narrativa de los seres espirituales. *Amazonía Peruana*, 1(34), 233-252. DOI: <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi34.279>
- Favaron, P. (2020). *Voces de limo: Muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y con la vida*. Tsukuba, JA: Cactus del Viento.
- Jamioy, J. (2010). *Bínýbe Oboyejuayëng / Danzantes del viento* (Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, T. 6). Bogotá, CO: Ministerio de la Cultura.
- Ninamango, E. (1982). *Katatay y la poética quechua de José María Arguedas* (Disertación de Maestría en Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

- Martos, M. (2021). Dos territorios verbales (Pról.). In D. Ananco, *Sanchiu*. Lima, PE: Pakarina
- Noriega, J. (1993). *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima, PE: CEP.
- Noriega, J. (2012). *Caminan los apus: escritura andina en migración*. Lima, PE: Pakarina
- Ortiz, C. (1993). *Clorinda Matto. La censura y la fe. Modernidad, etnicidad y género* (Disertación de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Ortiz, C. (1997). Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas. (Disertación de Maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Recuperado de <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2563>
- Ortiz, C. (2004). *Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina*. Lima, PE: Fondo Editorial Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM.
- Ortiz, C. (2008). Poesía 'indígena' contemporánea y gestión cultural (a propósito del encuentro internacional de poesía intercultural). *Hueso Húmero*, 1(51), 100-124.
- Ortiz, C. (2013). *La poética de Hugo Jamiyo Juagibioy en danzantes del viento / binybeoboyequayeng: poesía indígena contemporánea*. Quito, EC: Universidade Andina Simón Bolívar. Disponible em: <http://hdl.handle.net/10644/4072>
- Ortiz, C. (2014). *Poéticas afroindoamericanas. Episteme, cuerpo y territorio*. Lima, PE: Pakarina Ediciones.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-razionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Quijano, A. (1997). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano*, 9(9), 122-131.
- Quispe, Q. (2014). Poemas. *Antología enero en la palabra 2014. XVIII Festival de Poesía Sur Andino*. Cusco, PE: Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.
- Rocha, M. (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralidades y literaturas indígenas contemporáneas*. Bogotá, CO: Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana.
- Reginaldo, O. (2022). Cantando fúnebre danzando muerte (Traducción del quechua de Pablo Landeo Muñoz), *OJOxOJO*, 1. Recuperado de <https://ojoxojo.xyz/?p=911>
- Romualdo, A. (1984). *Poesía aborigen y tradicional popular*. Lima, PE: Edubanco.
- Valenzuela, P., & Valera, A. (2005). *Koshi shinanya ainbo. El testimonio de una mujer shipiba*. Lima, PE: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vive el quechua. (28 de abril de 2020). *Sufijo "RI"*. <https://www.youtube.com/watch?v=SmCoAEWaWJU>
- Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, ES: Ediciones Crítica.
- Zevallos, J. (2009). *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anticolonialismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima, PE: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.