



Revista
NÓMADE

Pacha Puriq

La Poesía Quechua
de Carlos Huamán



Mauro Mamani Macedo



Pacha puriq
La poesía quechua de Carlos Huamán

Mauro Mamani Macedo

Este libro es resultado del proyecto de investigación: “Concepción andina de Pacha (tierra-espacio-tiempo) en la poesía quechua y en la poesía andina escrita en español: José María Arguedas, Kilku Warak’a, Carlos Huamán, Gamaliel Churata y Efraín Miranda” Resolución Rectoral: 03556-R-19. Código: E1903098. Proyecto financiado por el Vicerrectora de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Pacha Puriq. La poesía quechua de Carlos Huamán

© Mauro Mamani Macedo

© Universidad de Nariño - Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Departamento de Humanidades y Filosofía.

© Revista Nómade
Primera edición digital: noviembre 2024.

ISBN: 978-628-01-5891-4

Esta obra fue arbitrada por doble par ciego para validar la calidad académica, respaldada por el Comité Editorial de la Revista Nómade.

La presente edición es gratuita y su uso es de libre circulación.
Queda prohibida su comercialización.



Índice

Introducción

1. La poesía de Carlos Huamán en el contexto nacional e internacional
2. *Llipyaykunapa qillqanampi / Donde escriben los relámpagos*
 - 2.1. *Simikuna k'anchay*: palabras que alumbran
 - 2.2. *Pacha puriq runa*: el que anda el mundo
 - 2.3. *Pacha chaka*: puente entre pueblos y tiempos
 - 2.4. *Chaka mayu*: ríos puentes en el tiempo
 - 2.5. *Nanay pacha*: tiempo del dolor
3. *Rumi llaqta/ Ciudad de Piedra*
 - 3.1. *Rumi yuyay*: memoria de piedra
 - 3.2. Oficios simbólicos: el panadero y el zapatero
 - 3.3. Búsqueda en tiempos antiguos y modernos
 - 3.4. *Ayllu*: el niño y la familia
 - 3.5. *Sachakuna*: los árboles
 - 3.6. *Sapi*: Enraizar en esta tierra en otra tierra
 - 3.7. Crítica a la modernidad



PUNKU

Carlos Huamán, *runa* multifacético: poeta, compositor, intérprete, crítico literario. En su severa formación académica ha recibido una doble especialización como antropólogo y literato. Esa formación interdisciplinaria potencia su conocimiento de la producción literaria y la cultura que tienen como referente al mundo andino. Su saber se evidencia en sus estudios sobre literatura, cultura andina, tradición oral y música quechua. Además, tiene como lengua materna el quechua, lo que le otorga mayor proximidad y competencia cultural en las interpretaciones de los productos estéticos andinos.

De su extensa producción en el campo de la crítica literaria destacan sus dos libros dedicados a José María Arguedas. *Pachachaka, Puentes sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (2004) analiza transversalmente, desde una visión andina, la obra narrativa del mayor escritor peruano. Sigue el eje texto-contexto, dicho esquema le permite explicar la simbología andina presente en la composición literaria, donde la palabra y la tierra tienen un vínculo sensible. Estudia los elementos que componen la obra —los animales, las plantas, los cantos— dentro de los marcos de la cosmovisión y la cosmovivencia andina. De esta forma, nos presenta la religiosidad quechua a partir del estudio de la obra de Arguedas, donde están presentes *apus* y *wak'as*. *Los ríos profundos. Entre el mito y la memoria* (2022) trata temas articuladores. Analiza el diálogo entre la vida y la historia mediante la propuesta de la biografía cultural de Arguedas y los símbolos, mitos y memoria. Además, estudia la música andina. Para ello elige un conjunto de huaynos que analiza desde la clave andina. Su *corpus* fundamental lo constituyen los huaynos incorporados en la obra narrativa de Arguedas.

Un trabajo entre literario y antropológico es *Urpischallay. Trasfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno* (2015). El libro está dedicado al género musical andino por antonomasia: el huayno. Es el primer libro donde se analiza, en forma sistemática, cada una de sus variedades. Expone las diversas versiones de huaynos a lo largo del tiempo, las adecuaciones realizadas por los pueblos, los temas que los compositores consideran para su creación y el diálogo con el tiempo de la migrancia y la violencia. En su análisis no sólo historia el tránsito de las versiones; se ocupa de explicar las formas en que las asimilaciones y mutilaciones musicales se modulan en el tiempo.

Waynos

Carlos Huamán compositor ha escrito varios huaynos, los cuales han merecido reconocimientos. El carnaval *Qué linda es mi tierra* ganó un concurso en 2019. También tenemos a las canciones populares *Mamá victoria*, *Pedernal*, *Maíz*, *Qué importa*, *Elegía*, donde el tema central es el dolor y la reivindicación de los pueblos. En la década de los ochenta, el Perú vivió un Conflicto Armado Interno, el cual tuvo como resultado miles de muertos de las comunidades quechuas. Esta realidad está representada en los cantos quechuas. La mayoría de ellos se refieren a pueblos ayacuchanos como Puracuti y Muyurina, lugares utilizados como botaderos de cadáveres. Precisamente, en el huayno *El pedernal* se hace referencia a esos pueblos. Entonces, el lugar y el tiempo representados en estos cantos establecen un anclaje o intencionalidad entre el referente y el mundo representado.

En varios de sus huaynos, Carlos Huamán toma este tiempo y espacio de tragedia, donde asimila la idea del Inkari como motivo de creación. En *Maíz* encontramos encarnado al pueblo andino en el maíz hermano, un ser que no se puede matar por más que lo despedacen: “Aunque el tirano te muerda / siempre serás maíz / Aunque te arranquen los ojos / siempre serás maíz, maíz”. Estos versos, que nos recuerdan la muerte de Túpac Amaru —descuartizado pero no muerto—, dialogan con el *Canto Coral de Túpac Amaru* de Alejandro Romualdo: “Lo pondrán de Cabeza. Arrancarán / sus deseos, sus dientes y sus gritos. / Lo patearán a toda furia. / Luego lo sangrarán.



¡Y no podrán matarlo!” (1957: 886). La desintegración no es suficiente para matarlo, porque se puede recomponer.

Precisamente, la idea del retorno está representada en la imagen del siguiente verso: “Remando en nuestro ataúd / Volveremos, volveremos [...] Despertará ya el cadáver / mi amor / no sangrarán las florecitas”. Vemos acá una especie de viaje de la muerte a la vida, una reincorporación del hombre y el tiempo. Viven y vuelven, porque están durmiendo —no están muertos—. Esto se representa en otro de sus huaynos, titulado *Mamá Victoria*: “Dicen que en grutas lo ven / hecho pedazos duerme qantucha”, como la imagen de Inkari que vive entre sus pedazos, los cuales crecen para juntarse y reincorporarse. Como el propio Carlos Huamán comenta: “Desgarrado por las manos sangrientas duerme Qantu (como el Inkari) que algún día despertará” (2015: 189).

La resistencia contra la muerte también está presente en su huayno *Elegía*: “Cuando el trigo florezca desde la tumba, / calmará sunquchallayki kay wiqinmanta, / imposible es morir / tejedor de ternura”. Aquí de nuevo vemos la imagen de florecer desde la muerte, idea de retorno que sigue la concepción andina de que no se muere, sino que se parte para volver. Se siembra —entierra— para crecer y se duerme para despertar. Todo ello empalma plenamente con el argumento del mito de Inkari, quien se completa bajo tierra para volver.

Esta imagen de Inkari es más simbólica en *Pedernal*. Consideramos que este huayno está compuesto con la idea subyacente de Inkari porque plantea la idea del retorno del tiempo esperado. El huayno tiene dos partes: el cuerpo y la fuga. En la primera se representa la masacre: “Warangu sacha yantañachum kanki / raprallay hina allqupa chutasqan / Muyurinapi waytallay retama / pitaq chiptimun ñawichallaykita (Árbol de guarango en leña te han convertido / como mis alas mordidas por los perros / Florecita de retama de Muyurina / quien pellizca a tus capullos)”. En este caso, el árbol despedazado —representación del pueblo— es vuelto leña con crueldad. Por ello la alusión a las mordidas de los perros, quienes representan a los *ñakaq* (los degolladores), nombre dado a los que masacran al pueblo. Así, el árbol, derrumbado y destruido, simboliza al pueblo quechua, quien es dispersado por sus verdugos.

También se representa la fragilidad del pueblo. En este caso, se da un referente: Muyurina, el pueblo donde se produjo una masacre en el contexto del Conflicto Armado Interno. En este espacio se convoca a la flor de la retama, que también es simbólica porque representa al pueblo. Sus pétalos arrancados son cada uno de los habitantes, los cuales son desgajados de su territorio. Entonces, en dicho canto, el árbol y la flor representan al pueblo y en ambos existe la acción del desmembramiento. Se plantea, por tanto, la correlación entre el inca descuartizado y el pueblo desmembrado: árbol hecho leña, flor desflorada. En los siguientes versos es más evidente la presencia cruel de la muerte: “Aquí la muerte con sus mil cabezas / corta la centella de los corazones”. De esta manera, la anulación del brillo de los corazones es acompañada por la presencia negativa de la *chiririnka* (mosca azul), pregonadora de la muerte, la cual se hace presente en el pueblo de Puracuti: “Cementeriuipi apu chiririnka / Gran moscardón del cementerio”. Todo esto representa el momento de desmembración del pueblo quechua.

Asimismo, se configura el escenario de las desapariciones: “Ñam qaqataraq tapullachkani / maypiraq waway, tayta, mamachallay (A los peñascos estoy preguntando / dónde estará mi hijo mi padre mi madre)”. La pérdida de todo el *ayllu* es el descuartizamiento de este. La familia, la comunidad —como un cuerpo— no encuentra sus partes. Este es el escenario de la muerte y la desaparición. Esta parte conecta con la historia de dolor establecida en el mundo andino, el cual ha soportado masacres sucesivas desde la llegada de los españoles hasta los tiempos contemporáneos. Se continúa en un tiempo oscuro de desgobierno y opresión, pero también se espera un cambio del que se está seguro. A este cambio drástico es a lo que se le denomina *pachakutiy*, el cual se proyecta al final de la canción.



En la segunda parte, denominada “Fuga” —el remate del huayno—, se representa la reintegración y el retorno. Además, este se produce desde la muerte y, con la muerte ahora aliada, se da vida al Sol: “Fuga Mayus hamunki Ñuqa challawachayuq, Mayus hamunki Ñuqa challaqachayuq (Aunque tiendan crueles redes) Intitas kausayman kutisichun, (Aunque el puñal nos desangre) Qampas ñuqallaypas hukllam kasun, Intitas kausayman kutisichun”. Esta parte final del huayno es como una respuesta a todo el escenario de dolor representado en la primera parte. En estos versos encontramos todo el imaginario del proceso de retorno del Inca, quien vuelve convertido en un río. La muerte aparece como un río de vida en el que vuelve la voz poética —*ñuqa* (yo)—, encarnado en un pecesito. No es un hombre; es un ser que vive en el río, el cual representa el alma de este. Así, río y pez formarán una colectividad —“Qampas ñuqallaypas hukllam kasun”— y una unidad. Esto es lo que busca Inkarrí, que no se viva dispersos, sino que las partes se junten. La fortaleza de esta unidad hará que vuelva a brillar el sol. Si le regresan su vida, si él vive, vive la comunidad.

El interlocutor del canto es la *chiririnka* (la mosca de la muerte), a quien se le hace saber que el sol volverá a vivir. El Tata Inti (padre Sol) se completa cuando Inkarrí se completa y retorna. El pueblo se unifica, esto hace que el sol brille. El retorno a la vida de este representa el retorno del pueblo indio a su tiempo de compresión, porque el sol es su dios mayor. Apu Inti volverá a impartir normas como la reciprocidad y el *ayni* —todos necesitamos de todos para existir— para reencontrar el *allin kawsay* —la vida feliz—. Todos los símbolos utilizados en el canto muestran esta posibilidad. Pero a esta convocatoria no sólo asiste el río, también lo hace la muerte. Al final se le presenta como una aliada que ayuda en la recomposición de la luz del sol, que es la vida del pueblo indio.

El canto presenta varios símbolos alrededor de la imagen de Inkarrí. Uno de ellos es el *mayu* (río), concebido como una divinidad que vive en las profundidades. Incluso, existe una representación de Inkarrí como un río subterráneo al final de *Todas las sangres* de Arguedas. Después de que masacran a la comunidad, las personas sienten que hay un río subterráneo: “—¿No lo siente? Atienda. Es como un río subterráneo empezará su creciente” (Arguedas, 1983: 456). De esta forma, el río representa la vida no acabada del pueblo, el cual ha sido relegado al *ukhu pacha*. En este caso, es un río que retorna, que se dirige a la vida. No es el río que va a dar a la mar que es el morir; es el río Inkarrí.

Se puede correlacionar tres escenarios. En el primero se muestra al pueblo indio masacrado por los españoles; en el segundo, el fusilamiento de los hombres de la comunidad quechua —representado en *Todas las sangres*— durante el sistema del gamonalismo; finalmente, en el tercero, la masacre de los pueblos de Purakuti y Muyurina durante el Conflicto Armado Interno. En los tres casos hay un ser que retorna; sin embargo, en los dos últimos, es un río el que vuelve. Este, encarna el retorno a la vida del pueblo y, por tanto, representa a Inkarrí.

El huayno *Pedernal* se ubica en el contexto del Conflicto Armado Interno. Se masaca al pueblo, se entierran, dispersan o desaparecen los cuerpos que integran a las comunidades. La imagen de dispersión, desaparición o entierro es una desmembración homologable al cuerpo de Inkarrí descuartizado y disperso. Sus partes desaparecidas son los hombres desaparecidos durante el conflicto armado. Hay seguridad del retorno y esa vuelta es con fuerza de río. En ese sentido, el huayno cumple una función: representa al pueblo desmembrado y su posterior retorno en un paso triunfal de la muerte a la vida, que está representada en estos versos: “Tú has de venir como un río/conmigo como pecesito/aunque tiendan crueles redes/devolveremos el sol a la vida/aunque el puñal nos desangre/tú y yo seremos uno solo, /devolveremos el sol a la vida”

Poesía



Los estudios sobre la poesía de Carlos Huamán se focalizan en tres aspectos fundamentales: la nostalgia, los animales simbólicos y la confrontación entre lo andino y lo moderno. El primer tópico se encuentra en la constante alusión a la familia, a la infancia y a la cosmovisión del mundo quechua (Chihuailaf, 2009: 14). Por ello, “Es difícil separarse, cortar el cordón umbilical que lo une al paisaje de su infancia” (Camarillo, 2009: 17), y este imposible desligamiento produce la resistencia al olvido. En ese sentido, la memoria es fundamental en la poesía, ya que se constituye en un *chaka* (puente). El poemario es visto como “una estela esculpida en el pasado, como ese lugar donde la vida y la muerte permanecen escritas en esa piedra-historia en la que nunca faltamos, ni sobramos” (Quintero, 2009: 23). Esta nostalgia se produce en un contexto de partidas y retornos a su madre tierra (Huarag, 2009), lo que lo configura en un ser en permanente migración.

En su creación utiliza los animales andinos como símbolos para expresar la fuerza, la ternura, la audacia, la solidaridad. Se ha estudiado este simbolismo de la fauna andina. El cernícalo representa la audacia por salvar la vida; el Búho, el reconocimiento fatalista; el halcón, la bendición de los dioses; el jaguar o puma, la voracidad del amor. En un sentido con mayor carga de divinidad se encuentran el Amaru y el dios serpiente, ser capaz de generar cambios drásticos (Anchante, 2015).

El poema que más acercamiento ha recibido es *Torre Eiffelpa qawani / Sobre la torre Eiffel*: “Sobre ello el yo lírico planteará una suerte de contrapunto o *atipanakuy* entre la cultura andina y occidental” (Chillce, 2020: 155). En el poema se representa esta múltiple referencialidad que abarca lo nacional o lo transnacional debido a la presencia de diversas subjetividades que entran en diálogo cultural, por ejemplo, la subjetividad Chanka (Chillce, 2020: 162). En un estudio más reciente, Edwin Chillce (2023) aplica las categorías andinas *qipi* y *chawpi* al estudio de su poesía. Dentro de las dinámicas del desarraigo ubica el enunciador en un espacio distante desde el cual añora.

Carlos Huamán ha publicado dos libros de poemas: el primero, *Llipaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos* (2009), es un poemario quechua compuesto por cuatro partes donde trata temas del amor, la familia y la migrancia. Uno de los temas más frecuentes es el viaje —las partidas y los retornos—, por ello definimos al sujeto poético como un ser que anda el mundo. El segundo libro, *Rumi llaqta* (2023), se compone de nueve secciones. Los temas centrales son la memoria, los tránsitos de la vida y la muerte, el amor social no correspondido, la búsqueda de la vida y la inmortalidad del hombre. Dos elementos atraviesan el poemario: su perrito Jeniluli y la piedra. En este texto estudiamos estos dos poemarios —siempre desde una clave andina— y de allí dialogamos con las teorías de la lírica.

El primer poemario quechua de Carlos Huamán se sustenta en *illay, puriy / kutimuy* (viaje y retorno) por diversos pueblos con los que establece varios puentes. Crea *Pachachakakuna* (puentes sobre el mundo) por donde cruza el sujeto poético o pasan las personas que convoca su memoria. De esta forma presenta en su poesía un *pacha puriy runa* (ser que camina el mundo). Caminar no es un pasar o deambular sino un sentir el mundo. Estos tránsitos configuran una red de caminos en el poemario debido a los sucesivos viajes que recorren los sujetos poéticos en el tiempo y el espacio. Siguen las sendas de la memoria, del sueño, de la imaginación y de la vivencia. Esta vocación de andar posibilita múltiples *tinkuy* de *pachakuna* (espacios y tiempos) que van de su *llaqta* al *hawansuyu* (de sus pueblos al mundo de afuera), de la contemplación sensible del mundo a la visión de las interioridades de la memoria. Estos viajes y encuentros configuran una conciencia que busca explicar los sucesos pasados, las causas de las partidas o la rotación de los tiempos en la *pacha*. Así, ese tiempo no vivido por el sujeto poético es reconstruido por la imaginación, la cual tiene como impulso la nostalgia, la culpa de partir que actúa como una conciencia que lo insta a volver de diversas formas. Para analizar estas dinámicas del caminar que niegan o reconocen fronteras utilizaremos la noción *chaka runa* (gente puente, hombre puente, mujer puente), la cual alude a los seres que tienen vocación de unir, de cruzar puentes y ser el



puente vivo que abraza culturas porque en su mismo ser circulan repertorios culturales. *Pacha* (espacio, tiempo) se utiliza para ubicar los territorios y situaciones que recorre y vive. Es, en este espacio y tiempo, donde escribe los relámpagos de piedra.

De esta forma queremos señalar que la poesía de Carlos Huamán muestra el vitalismo del *illay*, *puriy* (viaje), porque siempre es posible *kutimuy* (volver) al *oqlllo*, al *llaqta* (profundo corazón del pueblo) para volver a partir y ser *chaka runa* (puente entre otros). Esto configura un escenario donde se produce un intenso llevar y traer cultura. En este sentido, indagamos cuestiones fundamentales: qué simbolizan el *illay* (partir) y el *kutimuy* (volver) en el poemario y cómo el sujeto poético configura su capacidad para ser un *pacha puriq runa* (hombre que anda el mundo) y *chaka runa* (gente puente). Para ello proponemos cinco partes: 1) presentar las categorías culturales andinas y analizar la caracterización del sujeto poético como un *pacha puriq runa* (ser que camina el mundo) instalado en las dinámicas *illay*, *puriy* y *kutimuy* (partir, viajar y volver); 2) analizar la representación de la migrancia, el desarraigo y el retorno por el camino de la nostalgia; 3) estudiar los soportes y medios simbolizados en el poemario; 4) señalar las características que tiene el río como un medio para acercarnos a nuestros pueblos mental y espiritualmente; 5) analizar las formas en que es simbolizado el tiempo del temor que vivieron los pueblos indios.

El segundo poemario, *Rumi Llaqata* (2023), tiene nueve secciones. En cada una de ellas propone temas y personajes centrales que dan identidad a la sección. No obstante, en la especificidad de cada parte encontramos temáticas constantes que crean transversalidades en el poemario: la familia desintegrada por la violencia interna —no es una familia muerta, porque siempre está convocando a sus miembros para volver a empezar—, el oscuro tiempo de la violencia interna que se impregna en las historias más tiernas y épicas y el tema de la muerte, el cual se extiende como una telaraña aciaga en la memoria que teje el poemario. Del mismo modo, en el despliegue de sus poemas se pueden advertir espacios para sacudir la tristeza. Entre estos, la casa maternal es central. Desde allí se lanza una convocatoria universal para vencer el llanto. Dicho llamado incluye a vivos y muertos, tal como se siente en las comunidades *runa*. Otro tópico es el pueblo del enunciador, ya que siempre considera necesario pisar su tierra para proyectar la cura del mal tiempo. Nada más seguro que su *llaqta* para iniciar los proyectos transformadores. El poemario también está atravesando por la cosmovisión andina, la cual motiva la aparición de fuerzas míticas a través de los animales simbólicos como el *kuntur*, el *waman*, el *qinti*, el *killinchu*, el *allqu*. También se alude a plantas solidarias como el *psonay* y el *molle*—memoria, compañero y divinidad—, a las señas atmosféricas —el *chirapa*, el arcoíris con su *kamac* oscuro y polícromo según cambia el tiempo—, a la *yana rumi* (piedra negra), que alumbra desde su oscuridad, al *wayra* (viento remolcador de caminos y vidas), a los *apus* —como el *Razuwillka*, que gobierna desde su altura—, a la llama colorada que cura sin distinción —tremenda lección animal de solidaridad—, al *yana allqu* (perro negro), perro guerrero que ahuyenta los males o muerde la mano del tirano, y al *hampatu* (sapo) que con su piel oscura y su canto hace llover. Así hierve y germina la vida en este *Rumi llaqta*.

Para su estudio proponemos cinco partes. En la primera, *rumi yuyay*: memoria de piedra, explicamos el rol que cumple la piedra como símbolo y soporte de la memoria. Esa solidez de la piedra traduce las ideas eternidad y afirmación. Si se afirma la identidad y la vida, no hay posibilidad de muerte ni olvido. En la segunda, oficios simbólicos: el panadero y el zapatero, analizamos cómo los oficios humildes cumplen funciones cruciales en el pueblo, ya que el zapato es el que permite rodar el mundo y el pan hace posible sostenerse. En la tercera, se analiza la búsqueda en tiempos antiguos y modernos. Esta indagación en el tiempo permite confrontar memorias. En la cuarta, el *ayllu* y la familia, se identifica una constante ya advertida desde el primer poemario. En este, su configuración es sensible porque trasciende lo biológico y alcanza lo cultural. Finalmente, en la quinta parte se estudia la importancia de los *sachakuna* (los árboles), seres que cumplen diversas funciones simbólicas en la comunidad andina e incluso encarnan al *runa*.



1. LA POESÍA DE CARLOS HUAMÁN EN EL CONTEXTO NACIONAL E INTERNACIONAL

La lengua española, desde la colonia, fue un poderoso instrumento de aculturación porque desarrolló una agresiva conversión a través del discurso religioso con una prédica en castellano y en quechua. Este proceso tuvo como objetivo desconocer los imaginarios de las culturas, desplazar sus lenguas y reprimir los sistemas expresivos de sus artes. En ese tiempo, los conversores aprendieron la lengua quechua y la utilizaron para cumplir el mismo objetivo, por lo que, en su prédica oral y escrita, incorporaron a la literatura como un medio eficaz de conversión. Así, escribieron en quechua himnos, cantos, poemas y teatro con la finalidad de lograr un mayor efecto en el destinatario quechua, ya que dominaron la lengua y las formas estéticas andinas. No obstante, este escenario cultural —la producción y reflexión en lenguas nativas— continuó su producción con el objetivo de mantener viva la cultura. La creación más lejana de este arte verbal la encontramos en las crónicas coloniales de Felipe Guaman Poma de Ayala, Inca Garcilaso de la Vega, Cristóbal de Albornoz y Juan Santa Cruz Pachakuti, Bernadino de Shagún, quienes recogieron cantos e himnos de nuestras culturas en sus lenguas quechuas, aymaras, nahual, maya. Esta capacidad de producción no fue silenciada del todo, existen poetas que resisten y continúan produciendo en sus lenguas maternas.

En específico existen literaturas que tienen raíz, que conectan lengua, cultura y tierra para configurar su identidad, en los diversos países de Indoamérica existe este hervor de la producción en lenguas aborígenes. Así, se publican libros y antologías que muestran esta producción intensa.

En sus investigaciones Juan Guillermo Sánchez Martínez, cuando estudia la poesía de Humberto Ak'abal, encuentra la producción se da en diversos pueblos amerindios, así enlista:

Miguel Ángel Iusayú (Wayuu-Colombia), Elicura Chihuailaf (mapuche-Chile), Huberto Ak'abal (maya K'iche'-Guatemala), Ariruma Kowii (qhichua-Ecuador), Jorge Miguel Cocom Pech (maya yucateco-México), Miguel Ángel López (Wayuu-Colombia), Briceida Cuevas Cob (Maya-México), Víctor de la Cruz (zapoteco-México), Juan Gregorio Regino (mazateco-México), Fredy Chincangana (yanacona-Colombia), José Ángel Fernández (wayuu-Venezuela), Aristides Tupana (kuna-Panamá), Rita Metoskosho (inuit-Canadá), Odí González (quechua-Peru) serán algunas de estas voces (Sánchez Martínez 2012:13).

Como menciona solo son algunos de la extensa y fértil producción poética en cada una de estas lenguas, para ello las antologías contribuyen con mostrar un panorama, por ejemplo, la antología *Insurrección de las palabras. Poetas contemporáneos en lengua mexicana* (2023), allí expresa Harmann Bellinghausen “Qué tal que resultará que el mejor antídoto contra la desverguenza y el autoritarismo es el cantar paciente, antiguo y bien moderno, diferente y nuestro, de las lenguas mexicanas. Antecedentes en el castellano a estas tierras, y cinco siglos después de que fueron ‘suprimidas’ siguen, irreductibles, y en su cantar nos hablan” (2023:21), en esta corriente de literatura con residencia se ubica la poesía de Carlos Huamán, junto a Elicura Chihuailaf, Humberto Ak'abal, Adriana Paredes Pinda, Roxana Miranda, todos los poetas vinculados a su tierra, quienes tienen el conocimiento directo, testimonial de la vida en sus comunidades, y utilizan su lengua materna para expresar su literatura.

En el contexto nacional, en la primera mitad del siglo XX, destacan dos poetas quechuas: Inocencio Mamani y Eustaquio Aweranka, quienes publicaron en la revista vanguardista andina *Boletín Titikaka*, que se editó entre 1926 y 1930. Su poesía tiene una orientación pedagógica y cultural, ya que buscan transmitir un mensaje que contribuya en la formación de una sociedad, en el rescate de figuras notables como José Carlos Mariátegui o en la transmisión de imaginarios y costumbres andinas vinculados al lago y a la altipampa. Así, en la representación de su poesía,



muestran una constante alusión a la naturaleza como ser viviente y mantienen un diálogo fluido con las formas estructurales de la música quechua antigua: “*Mismiykushaykun sutillaykipi / noqallaykupi yuyanaykipaq: / q'aytukunari mana t'ipikuq / munanakuyri mana saqena* (Envolviendo estamos más que en tu nombre / para que nosotros siempre estemos en ti/como hebras imposibles de arrancar / como los amores, imposibles de olvidar)” (Mamani 1987: 45-46). Aquí advertimos el ritmo musical andino y la fluida comunicación entre la poesía y el canto, además del paralelismo semántico en la estructuración de los versos, esto muestra como el canto quechua ingresa como torrente vivo en la poesía escrita, creando un poema canción, estas asimilaciones también las encontraremos en la poesía Carlos Huamán, porque en la construcción de sus versos advertimos ritmos muy próximos al canto, ya que sus poemas son propensos a ser cantados, aunque alguno nos conduzcan a ahondamientos, siempre asiste en lector una propensión a cantarlos, además, solo para referirnos a la biografía, sabemos que Carlos Huamán aparte de ser poeta quechua, es un creador de huaynos muy populares, por ello los ritmos andinos parecen no separarse sino que contribuyen en ambos ramales de su producción, y si a ellos agregamos que dentro de su formación antropológica estudia el huayno, esto hace más fácil la explicación de la comunicación fluida que hay en los géneros líricos andinos que practica.

En la segunda mitad del siglo XX, destacan tres poetas quechuas: Kilku Warak'a, (Andrés Alencastre Gutiérrez), autor de *Taki Parwa* (1955), escrito solo en quechua (sin traducción); José María Arguedas, con su libro *Katatay* ([1972]1984), que reúne su poesía; César Guardia Mayorga (Kusi Paukar), quien publicó *Runa Simi Jarawi* (1975), donde poetiza tres campos: el amor, la filosofía y la crítica social. Estos tres poetas ya fueron objeto estudios específicos de largo aliento, como tesis, libros y artículos dedicados al estudio de su obra, y aparecen con frecuencia en antologías de poesía quechua. En esta línea de la ceración de la poesía quechua de calidad se encuentra Carlos Huamán, pero no solo es la calidad lo que los vincula a estos poetas mayores, sino el conocimiento profundo de la cosmovisión porque en los cuatro poetas se encuentra, por ejemplo, las divinidades representadas poéticamente conservan el sentido y función referencial de su cultura. Además, se nota en los cuatro poetas un dominio de la lengua quechua, que lector quechua hablante advierte esta competencia, y los que no tenemos un dominio total de la lengua nos obliga a indagar en sus sentidos por las vías de filológicas y culturales para comprender más próximamente los poemas.

Ingresando en los diálogos temáticos encontramos que existen una diversidad temática en la poesía quechua contemporánea. Uno de los temas centrales es el magisterio de la naturaleza. En el universo andino, como en todos los mundos, existen plantas que nos curan, cuidan o acompañan en las tristezas y alegrías. Las plantas están para fortalecer el alma o el cuerpo, por lo que se las aprecia como hermanas, siempre integradas al *ayllu*, a la familia. Con este valor y respeto se representan en la poesía quechua.

Así, en la poesía de Víctor Tenorio García da cuenta del sacrificio que hace la tuna para vivir en tierra peligrosa y desértica, con vientos y heladas: “*Qapipakusqanta / qaqa patanpi tunas pinkam* (Se aferra al corazón / de la tierra)” (2003: 134-135). Afirma sus raíces en la tierra, logra defender su vida y, con este triunfo, puede alimentar a los hombres, así como dar alegría a los animales y al mundo. En este tipo de poética, se habla a través de las plantas y de los animales, que son quienes representan a los hombres y a las mujeres. Por ejemplo, en el discurso amoroso, se mimetiza con animales de la localidad, de forma que las mujeres hermosas son flores y los hombres son pájaros enamorados; pero también las plantas asumen la condición de hermanas que acompañan en la dureza de la vida, tal como se representa a la hoja de coca en la poesía de Chask'a Eugenia Anka Ninawaman: “*Kuka mamacha, / chhripipas wayrapipas / vida pasaq masichay, / qanllas yachanki / chhripipas wayrapas / waqasqallayta* (Madrecita coca, / compañera en los fríos / amiga de lluvias, / solo tú sabes mi vida / solo tú sabes mi dolor, / en el frío, en la lluvia, / solo tú sabes cuánto / hemos llorado de amargura)” (2004: 94-95). El diálogo de la Mama Coca no es gratuito, ya que en el mundo andino es una de las plantas con las que más se conversa; por ello, se



dice “la coca habla”, porque puede anunciar el tiempo que vendrá cuando se la mastica: según sea amarga o dulce, ese sabor marcará el tiempo que vendrá. Así, la coca habla de la suerte del hombre, es compañera del dolor y testigo excepcional de la sacrificada vida de la mujer andina, adversidades que son simbolizadas por las lluvias, fríos y llantos; pero también puede ser testigo del triunfo. De esta manera, junto con la voz poética, forman un equipo que puede vencer al dolor en los lugares donde transite: “*Lima llaqtapiña / allinta tusuyusun / ricurdupaquni / uhuyasunchis* (En Lima yá, / moviendo moviendo, / la derecha, la izquierda / zapateando taconeando / sacando polvo / las penas morirán)” (Anka Ninawaman 2004: 95-96). Lima es la gran urbe del Perú, donde los migrantes sienten con intensidad la soledad. No obstante, como se advierte en los versos, puede resistir y vencer la tristeza, pueden bailar y sobreponerse. En este contexto, el acto del baile es un ritual guerrero que celebra el triunfo de la mujer andina en la urbe, así en la poesía de Carlos Huamán se advierte como la naturaleza tienen una presencia notable, por ejemplo, el árbol héroe que es el molle, una árbol que no necesita mucha tierra y agua para sobrevivir, que bien puede encarnar al hombre andino, que a pesar de la carencia sigue vivo.

La poesía del pachakutiy. Esta es la poesía de la transformación que representa el cambio del mundo, poética que tiene una mayor difusión. *Pachakutiy* implica cambiar las condiciones de vida de una cultura que vive en la opresión y a quien obligaron a negar a sus dioses. A esta poesía, Lienhard la denomina “Pachakutiy taki”: “Canto y poesía quechua de la transformación del mundo”, (1992: 119-237), donde relaciona la revolución del mundo-tiempo con los roles protagónicos de la colectividad en los procesos sociales de cambio representados en la poesía quechua.

En este tipo de poesía, se parte de una concientización de la realidad y luego se busca transformarla cuando se la encuentra adversa. Son varias imágenes simbólicas a las que se recurre para expresar este cambio drástico: Amaru, el dios serpiente; Inkari, el inca descabezado; *yawar mayu*, el río de sangre; Túpac Amaru, el inca rebelde. Todos ellos se representan dentro de un contexto histórico y mítico; además, en todos los casos están empapados de cosmovisión andina. Esta representación de la transformación la encontramos en producción lírica de Carlos Huamán tanto en su producción de sus huaynos como en su poesía, a un llamado a la unión para fortalecerse y buscar un horizonte nuevo, y en esta convocatoria para lograr un amanecer se encuentran todos los que pertenecen a la comunidad, como plantas y los animales, todos se juntan porque todos son comunidad, porque todos buscan construir un mundo mejor.

Poesía quechua con referente sociohistórico. Este tipo de poesía tiene como referente a hechos o personajes históricos que son simbolizados en los poemas. Por ejemplo, las luchas sociales, en las que se incorpora elementos ideológicos como el socialismo o acciones trascendentales como la reforma agraria, que posibilitó la devolución de la tierra a sus verdaderos dueños: los indios (*runakuna*) bajo el lema “*hallp’aqqa llank’aqninpan*” (“la tierra es de quien la trabaja”). En estas poéticas, se reconoce a personajes históricos como Eustaquio K’allata y Juan Velasco Alvarado. En la poesía de Carlos Huamán también hay anclajes, hay informantes que hacen dialogar la serie histórica con la serie literaria, hay nombres de personas, lugares y sobre todo acontecimientos, y específicamente a los acontecimientos que están vinculados a las desapariciones y muertes, un tiempo de oscuridad y horror que vivió el Perú.

Ampliación del referente y los motivos de la modernidad. Las culturas, como colectividades vivas, siempre muestran modificaciones y experimentan cambios dentro su propia semiosfera (Lotman 1996). Sin embargo, también sufren cambios como resultado del contacto cultura; ya que, a través de las fronteras, se inicia las modificaciones de las semiosferas y se renueva los repertorios, entendidos como los “hábitos, técnicas y estilos con los cuales la gente construye ‘estrategias de acción’” (Even-Zohar 1999: 31-32). Ello les permite ubicarse en el mundo y actuar en y sobre el suyo. Los poetas quechuas sienten y asimilan estas transformaciones, que encontramos representadas en su poesía.



La representación del mundo llega también a través de dos direcciones: una centrípeta, que ingresa al ámbito nativo por medio de los caminos y desarrollos de la virtualidad (internet), para tomarse luego en cuenta en sus creaciones; otra radial, cuando los poetas andinos viajan por el mundo y se sitúan en otros lugares, donde ponen en relación las memorias y los espacios, vivencias que también se advierten en su representación poética.

Estas dinámicas culturales generan que en la poesía quechua se trate nuevos temas, como la multiplicidad de referentes. Si bien es cierto que el principal referente aún es el ande, también este se amplió como producto de las migraciones de los poetas. Estos pueden ubicar sus espacios de enunciación en París (como Chaska Anka Ninawaman) o en México (como Carlos Huamán). El motivo más novedoso es internet, como medio de soporte de memoria, pero también como motivo poético, ya que los poetas asimilan los elementos que tienen contacto con este sistema virtual.

Ampliación del referente: del *ayllu* andino al *ayllu* mundo. Los cambios culturales posibilitaron el desarrollo de una poesía quechua cuya característica es la asimilación de las formas occidentales (como el verso libre), además de una poesía que se distancia de las formas musicales quechuas. De esta manera, los poetas quechuas se ubican en la urbe y, si bien cantan a la nostalgia de su tierra, ahora ponen mayor énfasis en la realidad en la que viven.

En este caso, cuando se trata de la espacialidad, ya no se restringen a sus pueblos o a pueblos vecinos, sino que son un ser que toma al mundo como lugar de enunciación. Por ello, son hombres que andan por el mundo: *pachapi puriq runa*, consideramos que esta es una de las ideas más intensas en la poesía de Carlos Huamán. Así, en su discurso, el indio migrante fundamentalmente dejaba a su pueblo debido a múltiples causas, ya sea por fenómenos naturales (por ejemplo, la sequías, las hambrunas, las heladas) que hacen que no pueda vivir en esas condiciones; pero también por cuestiones sociales, cuando se presentan procesos de explotación o violencia, tal como ocurrió con la llegada de los españoles, quienes llegaron para desestructurar el mundo y romper el *yanantin* (equilibrio), o cuando se vivió el conflicto armado interno en las comunidades andinas. Luego aparecieron otras causas, como la voluntad de viajar, conocer otros pueblos o vivir en otros espacios, ya sea por estudio o trabajo. Esta última migración no es resultado de una causa fuerte que los empuja, sino más bien por una voluntad personal.

Las estancias en pueblos próximos no se sienten extrañas; pero, cuando están en pueblos más distantes, sienten la soledad más intensa. Por ejemplo, las estancias en la capital o en espacios más distantes, como un viaje al extranjero, a esos nuevos espacios que aprenden a amar sin olvidar su tierra nativa.

Varios poetas están comprendidos con este discurso, como Carlos Huamán y Dida Aguirre, o poetas más jóvenes, como Percy Borda y Rubén Yucra. Ello se representa, por ejemplo, en la poesía de Carlos Huamán: “*Torre Eiffelpa qawampim / teqsemuyuta danzaq rimapayan / mama killa kurkuriyninkamam mastarikun / hanay pachaypa sapin / kaymi wañuyupa sansan tasnuchi / manay chikan tukuq yawarniy kachkan / kayñataqmi amaruy / llipipipiq paspankunata / challwaman tikrachi /* (Sobre la Torre Eiffel / el *danzaq* le dice al mundo: / la raíz de mi cielo se extiende hasta / donde la luna se inclina / Esta es mi sangre ilimitada / que apaga el carbón de la muerte / y esta mi serpiente / que convierte en pez el brillo de sus escamas)” (Huamán 2009: 84-85). Vemos todo un conjunto de símbolos convergentes. De un lado, la Torre Eiffel como símbolo de la modernidad y del arte occidental; y, por otro, el *danzaq* o danzante de tijeras. Este, con danza y voz, predica la fuerza de su identidad afirmativa (raíz de cielo-sangre ilimitada), que vence a la muerte y proclama la intensa germinación y fertilidad de su cultura inacabable como escamas que se convierten en peces, que es la reproducción infinita, la celebración de la vida frente al carbón de la muerte, porque sobre la modernidad también puede danzar el *danzaq* (hombre quechua que



danza); pero también, en ese mismo espacio, se puede funcionar los poderes de su divinidad Amaru, como hacedor de transformaciones.

Internet como motivo poético quechua se presentan a través de los espacios de internet y sus redes sociales están pobladas por las literaturas en lenguas originarias, como el quechua y el aymara. Existen páginas que dedicadas a ellos. Por ejemplo, *Hawansuyu*, sitio donde se difunde literatura andina y quechua, que es un esfuerzo de Fredy Roncalla, quien lleva ya varios años realizando esta actividad. Los jóvenes poetas quechuas también utilizan estos medios para difundir sus eventos o su creación, como lo hace Wilbert Pacheco Álvarez, quien tiene un canal en YouTube donde graba videos y difunde su poesía. No obstante, “es tal vez en el ámbito de la música popular donde más se ha notado el auge reciente en el éxito de los versos en *runasimi*. Además, gracias a las plataformas de Spotify y YouTube, además de las redes sociales, estos versos han llegado a públicos entusiasmados no solamente en los países andinos, sino también a lo largo del continente americano y también en Europa” (Krögel 2021: 157). Entonces, estos modernos soportes y medios son asimilados por los poetas y artistas quechuas, quienes hacen un uso muy provechoso de ellos para difundir su arte y creación. Carlos Huamán también está en dialogo con estos referentes en sus dos libros, con una fina ironía lírica trata estos tópicos, lo que muestra que está atento al despliegue del tiempo y sus formas de modernizarse.

La poesía de Carlos Huamán se ubica en el contextos nacional e internacional quechua en consonancia con los temas que se poetiza, pero también se ubica en el contextos internacional, a través de la literatura de fuerte unión con la tierra, así lengua y tierra se trenza para configurar la identidad, y esta actitud es representada en la poesía quechua de Carlos Huamán quien se ubica en diálogo con las literaturas amerindias que desarrolla este tipo de poética, de afirmación de identidad, pero también de diálogo con el mundo y su tiempo.



2. LLIPYAYKUNAPA QILLQANAMPI / DONDE ESCRIBEN LOS RELÁMPAGOS

En el contexto de relámpagos y escrituras dos libros vienen a la memoria: *La tumba del relámpago*, de Manuel Scorza, y *Escribir en el Aire*, de Antonio Cornejo Polar. Nos preguntamos cómo puede enterrarse un relámpago, un ser que siempre simboliza la vibrante vida, la fugacidad, una candela voladora que desde niño nos despertó temores y respetos. En este escenario de lo fugaz y la luz se ubica el relámpago, siempre visto con su carácter aéreo, nunca muerto. Por ello resulta inimaginable su tumba, aunque surge la posibilidad de imaginarlo de la misma forma en que se trata a los ríos subterráneos de los que habla Arguedas o de los seres que caminan en el subsuelo que se encuentran en *Dios y Hombres de Huarochiri*, esa *wak'a Pariacaca* que, cuando saca la cabeza de la tierra, aflora un *puquio* (un manantial). Esta idea del relámpago posibilita que este pueda seguir vivo en cualquier lugar y que, cuando está bajo la tierra, parezca más impredecible.

El segundo libro que asoma y conecta con la palabra escritura es *Escribir en el Aire*, del más grande teórico y crítico literario peruano: Antonio Cornejo Polar. Este evoca un verso de César Vallejo, donde hay un personaje que solía escribir con su dedo grande en el aire, esto para significar que la escritura en el aire es la escritura de la voz. Mediante esta posición se destaca la enorme producción de la tradición oral, los cantos, el testimonio, esa literatura siempre viva. Escribir en el aire es como escribir sobre el agua, una escritura que vuela como relámpago pero que también se fija en la memoria como señal imborrable. Escritura que alumbrando y deslumbrando. Así, *Donde escriben los relámpagos* lo tornamos pregunta y respondemos que los relámpagos escriben sobre el agua, sobre el cielo y sobre la piedra. Los relámpagos escriben en el corazón. Una escritura de relámpago es imborrable. Todas estas fijaciones y sensaciones se encuentran en este poemario.

2.1. *Simikuna kanchay*: palabras que alumbran

Pacha es espacio y tiempo. En este trabajo utilizaremos ambas acepciones, porque se remite a lugares y tiempos diversos. El yo poético relaciona dos *pachas* (espacios) cuando parte de un pueblo, llega a otro y, desde allí, lo recuerda o siente su nostalgia. También desde esos pueblos distantes recuerda su pueblo y viaja en el tiempo o vivifica el tiempo pasado. De esa forma retorna a tiempos pasados, al *muchuy pacha* (tiempo del dolor), tiempos colectivos que vivió su pueblo o tiempos más íntimos, como su infancia, sus amores o grandes amistades separadas por la guerra interna, una de las causas principales por las que tuvo que bifurcar su camino para seguir viviendo. Su estrategia es partir para vivir. No busca una salvación individual sino una colectiva. Porque el *ñuqa* (yo) del sujeto siempre está atravesado de subjetividades. Sus vivencias son comunales. Por esta razón es pertinente el concepto *pacha* para relacionar los espacios y tiempos que recorre el yo poético. Mediante estas dinámicas experimenta el estado que se vive en la distancia y en la proximidad a su tierra.

Para unir y cruzar la *pacha* (espacios y tiempos) se hace necesario establecer *ñankuna* (caminos) o *chakakuna* (puentes). El significado fundamental de *chaka* es puente: “Chaca. Puente para pasar [...] Chacatha. Atrancar puerta” (Bertonio, 2006: 487). “Chaca. Puente Puncochaca. Umbrales. O lumbrales”, “Chacana. Escalera”, “Chaccana. Tres estrellas que llaman tres marías” (Gonzales Holguín, 1989: 89). “Cháka. Puente umbral, travesaño, tranca, obstáculo interpuesto”, “Chakan. Pernil, pierna fuera del tronco”, “Chakána. Instrumento para poner atravesado. Sea de palo u otro material, generalmente para atrancar, cosa que sirve de travesaño. Escalera o serie de travesaños escalonados en dos paralelas transportables, usada para facilitar la subida o bajada al tiempo de hacer construcciones” (Lira-Mejía, 2008: 82). El puente cumple las funciones de unir y separar. Sirve para conectar dos espacios diferentes —dos orillas de un río o dos partes del cuerpo—, pero también sirve para separar —lo interior de lo exterior—. Si existe un *punku*



(puerta) y se quiere impedir su paso, se cruza con maderos. Estas trancas impiden que pase gente desconocida. En este caso, el *chaka* (puente) cubre los espacios vacíos para impedir el paso de gente o animal, es decir, la *chaka* protege. Extendiendo la raíz encontramos *chakana*, la cruz andina que en su estructura concentra la organización del mundo andino. Pero *chakana* también es escalera, es decir, une el *urin* (abajo) con el *hanaq* (arriba). Entonces, los puentes no siempre son horizontales; tienen distintas direcciones. Por estas razones, figurativamente los puentes tienen diversidad de posiciones. Pueden ser horizontales, pasar de un espacio a otro —de un tiempo a otro—, o ser puentes verticales, ir de abajo hacia arriba, cuando se dialoga con espacios entre las *pachas*. Por ejemplo, un *Illapa* (un rayo) comunica el *hanaq pacha* (mundo de arriba) con el *kay pacha* (mundo de acá) cuando trae la lluvia que humedece la tierra y hace germinar la semilla.

Para este trabajo utilizamos la categoría *chaka* en el sentido más básico: unir espacios y tiempos. Así como se tienden puentes sobre dos espacios firmes, también se tienden puentes entre un tiempo pasado y un tiempo presente. En el poemario siempre se tienen dos piedras de apoyo. La primera es el pueblo, una piedra fija como un *chawpi* (centro articulador). La segunda es variable. Se ubica donde se encuentra el sujeto. Puede ser, por ejemplo, el puente de Topilejo o la Torre Eiffel. Puede ser un espacio no nombrado, pero sí marcado por la lejanía (*karu karu*). Estos puentes tienen distintos medios por donde extenderse: el sueño, la imaginación, el recuerdo.

Chaka también significa pierna. Hace posible que el hombre este de pie sobre dos piernas. Esto significa estar parado desde su *llaqta* (pueblo), desde su *wasi* (casa), desde su *suqun* (corazón), porque siempre está en su *pacha*. Es como tener un pie del puente en su pueblo y, desde allí, extender el otro pie al mundo de afuera, al *hawansuyu*. De esta forma nunca olvida a su pueblo o no deja a su pueblo. Tiene un pie clavado en la tierra de su casa. Debido a ello, toda otra realidad es explicada a partir de las vivencias de su pueblo.

Al unir dos palabras tenemos *pachachakakuna* (puentes sobre el mundo). Esta idea nos es útil para explicar la poesía de Carlos Huamán porque siempre está uniendo espacios y tiempos. El sujeto poético, ubicado en diversos tiempos y lugares distantes, vuelve constantemente a su pueblo, a su familia. La imagen poética que propone puede ser el puente sobre el río o el río mismo, un río puente que al contemplarlo trae recuerdos de los pueblos.

Chaka runa (gente puente) es la persona que busca establecer diálogos. No es la que delimita, sino la que une. Cruza el puente, pero también es el puente que traslada elementos de un lado al otro. Su intención es integradora. Si bien afirma su cultura y la difunde por los pueblos, también tiene la voluntad de aprender del pueblo al que arriba. La circulación de la cultura es de ida y vuelta. Utiliza el sistema *chaski* —hombre que corría entre pueblos llevando objetos y mensajes simbólicos en la época del incanato— para hacer circular los objetos estéticos y culturales. Lleva libros, recuerdos, pinturas, tejidos, objetos simbólicos de una cultura. También hay circulación de ideas, porque imparte conferencias en un lado y el otro. Difunde su cultura y literatura, pero también estudia la cultura y literatura del otro. Son profesores visitantes o miembros de los grupos de investigación de las universidades, lo cual confirma su carácter de puente cultural.

La palabra *chaka* también se utiliza como un adjetivo. El *chaka runa* es un hombre puente. Por ejemplo, Arguedas es un *chaka runa* cuando postula la utopía posible y llama a los doctores para que vengan a sus alturas andinas y contemplen su mundo maravilloso. Asume la posición de puente, si bien es cierto que ubicado en el *Hanaq llaqta* —lugar donde vive el runa, la sierra—, cuando habla a los *urin llaqta*, es decir, a los doctores. En el poemario se instala un *chaka runa* (hombre puente) que hace referencia a diversos lugares. Por ejemplo, en *Torre Eiffelpa qawanpi / Sobre la torre de Eiffel*, su mirada no es de contemplación neutra o de deslumbramiento. La contemplación hace que el objeto o paisaje ingrese al ser y lo domine con poder estético. Por el contrario, en este caso establece un dinamismo, un diálogo cultural por momentos tenso y por



momentos horizontal: “Torre Eiffelpa qawampim / teqsemuyuta dansaq rimaypayan: mama killa kurkuriyninkama mastarikun / hanay pachaypa sapin (Sobre la Torre Eiffel / el *danzaq* le dice al mundo: la raíz de mi cielo se extiende hasta / donde la luna se inclina)” (Huamán, 2009: 84-85). Así presenta al *amaru* (dios serpiente), creador y transformador de vida, a su sangre que vence a la muerte, y al *killinchu* que aletea su lluvia. Esta es la vocación de *chaka runa*, llevar en su *qipi* (atado andino que se lleva en la espalda), alforja, *chuspa* (bolsa tejida), su mundo para dialogar con el mundo que lo recibe. Por ejemplo, incorpora a su mundo poético a la Torre Eiffel, el símbolo de la modernidad occidental.

2.2. *Pacha puriq runa* (el que anda el mundo)

En el poemario encontramos un sujeto poético que siempre está andando por el mundo. Sus versos declaran su acción de *ripuy* (alejarse) y *kutimuy* (volver). Siempre tiene que partir y, a veces, el camino es largo: “Manañam ima pantay manchana kachun. Ripuchkaniñam. Iskay kusitam allichani, utaq kimsata mana puni pisinanpaq. Manquytam allichani hinaspañataq llapan tulluyta ñanman wischuni (No hay duda, me voy. Preparo dos alegrías, mejor tres para andar prevenido. Alisto una maleta y hecho mis huesos al camino)” (Huamán, 2009: 130-131). El camino puede estar empedrado de tristeza, por ello hay que llevar el valor, el coraje y la alegría para neutralizarlo. El alimento espiritual resulta indispensable, porque es inevitable partir. También es inevitable volver: “ñanninkunan karuchayman churakun / karuchakuyqa sapa kuti kutimuyimi ñataq ripuy / sapa sapa kutilla (Sus caminos se alejan / alejarse es volver siempre irse siempre / siempre siempre)” (Huamán, 2009: 74-75). No hay distancias desde las cuales no se pueda emprender el retorno. Siempre se encuentran los caminos y los andantes en la *pacha* (mundo). Esta dinámica construye la seguridad del encuentro, porque el *ñan* (camino) lleva y trae, aparta y une, como el *chaka* (puente). Pero estos soportes y seres no son sólo físicos, también están cargados de imaginarios y espiritualidades.

“Wayrapa kutimuynin” (Retorno del viento) es el título del primer poema, el cual plantea el sentir de todo el poemario: el viento errante que no se queda en un lugar. Esta es la naturaleza del sujeto enunciador, quien toma la forma de viento, río, pájaro, relámpago, siempre marcado por la fugacidad. Es un ser que no puede detenerse y enraizar, porque tiene la naturaleza del viento. Una de las secciones se llama “Wayrapa ñanninkuna” (caminos del viento). Este viento es el sujeto poético. Si bien su destino es el camino abierto al mundo, siempre vuelve al pueblo desde cualquier distancia. Por la tierra firme o por las sendas del sueño, la imaginación y el sentimiento, llega a su *llaqta*. Es un hablante poético enredado de nostalgias. Al final siempre hay que volver: “Kayqaya kunan ripuni, pachakuyuyqa ukunmanmi ripukuchkani, / sipinchaqman, / llakikuymanta paqariq wayraman, / aquman, / chaypi suyawaq sunquman (Ahora marchó, me voy debajo del tiempo, / a la raíz, / al viento que nació de un suspiro, / a la arena / donde un corazón me espera)” (Huamán, 2009: 132-133). Es el viaje de retorno a la raíz, a la tierra, al corazón de la comunidad. De esta forma une sentimiento e identidad en su vocación de caminar.

El sujeto poético, el *chaka runa* (gente puente), para caminar asume características de los seres que fluyen e incluso puede convertirse en ellos. Con estas capacidades supera cualquier dificultad. Debido a su condición de sujeto puente es simbolizado como un río caracterizado por la fuerza de sus aguas: “Imaynan yaku / rumi llipyaykuna sawrisqa ripun / chaynam chay chakata chimparqani / yanta qipikuna sawarisqa (Como pasa el agua cargando / relámpagos de piedra / así pasé por ese puente / con atados de leña al hombro)” (Huamán, 2009: 120-121). El caudal poderoso del río está representado en todo su furor. La imagen de cargar relámpagos de piedra configura un río desatado, pero también deslumbrante, aguas en crecida y en fiesta. Esta intensidad sirve para configurar la capacidad del sujeto poético. Quien cruza el río, cruza el puente cargando leños que arderán en la fiesta del pueblo. La naturaleza del ser que fluye bajo el puente es la misma del que cruza sobre él. Ambos sienten la satisfacción de trasladar algo vivo y candente en sus espaldas. En sus aguas viaja la fiesta de río. El caudal carga la piedra, que es caracterizada por la densidad, por



el peso. Pero aquí se vuelve liviana por la calificación del relámpago. Este designa la fugacidad, pero también el deslumbramiento. Entonces, las poderosas aguas del río cargan una vigorosa fiesta de piedras. El hombre sobre el puente es también un hombre-río, un ser que concentra la misma fuerza. No son piedras ardientes las que carga sino futuros carbones. Porque en sus hombros lleva los leños que arderán en la feria: “achkha kutitam Akuchimay rantiwan tiyanapi tullupata ratachirqani (tantas veces prendí el fogón en la feria de Acuchimay)” (Huamán, 2009: 120-121). Su objetivo es encender ese universo de colores, de competencias, de intercambios. Sus leños son la alegría, el calor que gobernará la fiesta. Pero también es la proyección del triunfo en la feria por la decisión con la que avanza. Tiene fuerza de río, de allí la comparación entre el hombre y el río y entre relámpagos de piedra y los leños, lo que configura una asimilación de euforias.

Para sortear las adversidades, si estas son líquidas, se puede convertir en pez: “Ñam chininsuyupa suni urqkunata chimpachkaniña / challwa kanay kaptinmi / challwa kani / Challwaqkunapa qillu isankay isankanmantam lluptiy lluptini (Ya cruzo la honda montañosa del continente / cuando me toca ser pez / soy pez/ Huyo huyo de la red amarilla de los pescadores)” (Huamán, 2009: 114-115). Sólo de esta forma puede eludir los asedios de los cazadores, atravesar las profundidades, las ondas aguas que cruzan las montañas, y ser pez-hombre furtivo. Tiene que asumir el rol que exige el contexto para sobrevivir. Los procesos de mimetización para superar los enemigos, los *awqakuna* (cazadores-pescadores), pueden incluir también a la naturaleza que se opone, no como una presencia concreta sino como un símbolo del poder del *awqa* (enemigo). No es la roca o piedra lo que impide, sino lo que simboliza. El poder que oprime no es la profundidad de las aguas, que despiertan el temor, sino el riesgo orientado que representan. Aquí se advierte la hondura de la montaña y el acecho de los pescadores. No puede pasar siendo hombre, tiene que hacer cambios radicales. Ser pez, si la adversidad está en el gua. Del mismo modo, podría ser pájaro, si la adversidad estuviese en el aire, o piedra, si estuviese en el fuego. Esta conversión le permite seguir vivo, tener la capacidad de convertirse y reconvertirse para existir y ser libre. Tal y como hace el indio en los procesos culturales de exclusión y limpieza étnica en su nefasto sentido: el hombre perseguido por sus ideas, sus colores. Por esta razón —plantea el enunciador—, se debe estar a la altura de las circunstancias y tiempos, a ritmo con los cambios.

Para estos escenarios se cultiva la capacidad de adaptación a las nuevas formas sin abandonar la raíz, sin perder el proyecto. En todos los casos, el proyecto es andar para existir. Si hay que ser pez, hay que ser pez. Si hay que ser puma, hay que ser puma. Nuestro ser se debe a nuestros contextos, a su complejidad, a su simpatía o a su voracidad. Por esa razón existen las expresiones quechuas *rumi maqui* (mano de piedra), *rumi sunqu* (corazón de piedra) y *rumi ñawi* (ojo de piedra). Son nombres que fueron asumidos por líderes sociales o *awqakuna* (guerreros) o conversiones que se advierten en los grandes procesos de triunfo, como informa Guamán Poma cuando escribe sobre los *awqa runa*, la gente belicosa del *Antisuyu*: “Y se hizieron grades capitanes y ualerosos prinzipes de puro uallente. Dizen que ellos se tornaban en batalla leones y tigres y sorras y buitres, gavilanes y gatos de monte” (2006: 52). En este caso, tiene que tornarse pez para cruzar las aguas peligrosas y librarse de los cazadores. Porque cruzar es triunfar, seguir vivo. Porque, al ser un pez, las aguas no lo pueden ahogar. Los cazadores no lo pueden pescar porque es un pez que sabe huir de la *isanka*, esa canasta hecha para atrapar camarones y peces, instrumento que metaforiza la prisión y muerte del hombre-peze. Pero la habilidad complementada lo vuelve un instrumento inútil porque es *lluptiy lluptiy*, un ser que sabe escapar de las ataduras: un ser libre. Esto engarza con las tensiones políticas generadas en los procesos de persecución ideológica y cultural. Esta idea de la conversión y la representación del viaje lleva al sujeto poético a representar a su abuela como un pez que parte al mar-muerte y no retorna. “Chayllay chaka ukupim / payamamay challwayakukurqa / Tutura chawpipi wanpura la mar qochaman / manay chikan kutimuq (Bajo ese puente / mi abuela se convirtió en pez / Nadó entre totoras rumbo al mar / y no volvió jamás)” (Huamán, 2009: 120-121). Dos destinos tienen los seres cuando abandonan la tierra. Se van al cielo, convertidos en paloma, o se van al mar, convertidos en pez. Esto dentro del contexto de las metáforas insistentes del ciclo de la vida: mar-muerte y río-vida. En este caso,



viaja el pez como alma de río. Todo ello pasa sobre ese inmenso puente que es la vida, el cual abarca incluso a la muerte. Estar bajo el puente es estar bajo el cielo de la vida. Allí pasan todos los hechos. También los versos nos sugieren que no hay cielo, que el cielo es el mar. En la cosmovisión andina, una de las *pakarinas* donde nace la vida es la *qucha*. En este caso, se trata del *hatun qucha*, por tanto, la abuela viaja a la *pakarina* mayor.

En esta sobrevivencia de las conversiones también se puede ser viento o río: “Sachan sachan pawaq wayram ñuqa kachkani / manay samariq kallpaspan / uraykamuq mayu niraqmi / makillaykikunapa hawaka quchanman chayamuni (Soy el viento que va de árbol en árbol / desesperado / como un río que baja corriendo / a los lagos tranquilos de tus manos)” (Huamán, 2009:114-115). Ambos califican esa naturaleza errante, sea como ser volador en el aire o ser reptante en las hondonadas. En este caso, la imagen que presenta es la de un viento-pájaro que viaja por un camino de árboles para llegar a la añorada estancia en calma. Porque mantiene la esperanza de llegar pronto: “Paqarinchusmi chayamusaq (Sospecho que mañana llegaré)” (Huamán, 2009: 114-115). La palabra quechua *paqariy* significa mañana, pero también se utiliza para nombrar al amanecer. Puede ser comparado con el río presuroso, cuyo destino suele ser el mar —la muerte—. Aquí su destino es la *qucha* (el lago), las manos que lo aman simbolizan la llegada a la felicidad. Porque llegar es triunfar. En este viaje, la emoción del recorrido es la fuerza conversora. Hay desesperación y correntada. Lo importante es llegar a las manos-lago que simbolizan una pluralidad: la amada, la madre, la casa, la familia, el pueblo. Llegar es volver a abrazar su tierra. En el mundo andino, la *mamaqucha* también es madre. Entonces, estas manos-laguna corresponden a todo lo que brinda salvación y calma o reintegración a la vida.

El sujeto poético puede ser un *siwar qinti* (colibrí). Esta naturaleza de ave mágica le permite entrar y salir de sus entrañas. El sujeto poético se caracteriza por su sencillez. Trabaja la madera, sostiene a la familia y educa sus hijos. La madera del árbol prodiga todo, lo hace sentir vivo en la tierra. Incluso le brinda sus alegrías: “Sachapi hampuqmi kayllay takinay hitara (Esta guitarra con que canto vino de un árbol)” (Huamán, 2009: 48-49). Es una celebración del origen, del viaje del árbol a la guitarra, del canto que alegra el corazón del hombre. El sujeto poético se ubica en lo sencillo. Niega lo moderno y pretencioso: “Manataqmi qenqo qillqakuna ñawinchaq apionpi pawaqchu kani (Nunca volé en avión a leer versos)” (Huamán, 2009: 48-49). Su aspiración y práctica está en su mundo de lo sencillo, de la libertad. No necesita viajar al exterior y que allí celebren su creación. Su festividad, modesta y mágica se encuentra en el interior: “Illaspayqa illarani sunqy ukullamanmi / paypapas kanmi / maynintam siwarqinti niraq / lluqsinaq qawarinan (Yo no viaje sino a mi propio corazón / que también tiene / una ventana por donde salgo / volando como un colibrí)” (Huamán, 2009: 48-49). Ingresa al corazón para salir hecho un colibrí. Allí encuentra el mundo de alegría que lo convierte en pájaro simbólico y mágico. En este sentido, la libertad está en el corazón de su tierra y sus entrañas. Por ello es colibrí. Es un alma en fiesta. El viaje hacia el interior es necesario para salir leve. Pero los elementos de la modernidad también sirven para seguir viajando. De allí la presencia de barcos inmensos y aviones junto a águilas, cóndores, ríos. Todos los elementos mantienen vivo el viaje de la vida.

En la composición misma del ser errante encontramos elementos auxiliares que le ayudan a movilizar los miembros de su cuerpo: “chakiykunapim hatun hatun wampuqta qatallini (Tengo en mis pies un barco inmenso)” (Huamán, 2009: 114-115). El barco que lo lleva por ríos, mares y lagunas es la fluidez de la vida, que es innata. Ese impulso a partir —que también es volver— se intensifica por la hiperbolización del barco. La calificación misma de sus miembros lo configuran como propenso al viaje: “Ripunaymi karqa manam takinaychu / qipanay / wayrapi raprayta saqipaspay (Hubiera tenido que partir y no cantar / quedarme / abandonando mis alas al viento)” (Huamán, 2009: 56-57). No partir es cortar las alas, no vivir. Abandonar las alas al viento es dejar la vida a la deriva. Es entregarse sin valentía a la muerte. Por ello es necesario conservar las alas, pues estas pueden ser ideas. Los pies afirmados son también simbólicos: “Uru chakiytan kuchuyman karqa (Hubiera tenido que cortar mis pies de hormiga)” (Huamán, 2009: 56-57). Esto



detiene la partida porque sólo cortando los pies pueden detenerlo. Los dos elementos son intensos. Las alas simbolizan el vuelo; los pies, el caminar. Pero estos están multiplicados al compararse con las patas de la hormiga. Aquí la cantidad intensifica la velocidad, como quien multiplica los pasos. Las alas y los pies están asociadas a la partida, al viaje. Sin ellos no hay vida. Sin viaje no hay posibilidad de sentir el goce del riesgo y del triunfo. Ese viaje significó asumir el desafío de construir el canto y el sueño de las aves: “Manasy urpikunapa takinta kuyaymanchu karqa / kallmankunata / musqukuyninkunata / llapa musquy musquyniy kasqanta (No debí armar el canto de las aves/sus ramas / sus sueños / los sueños que son mis sueños)” (Huamán, 2009: 56-57). Qué cosa es el canto, las ramas de un ave, sino su libertad. Un ser con alas y pies es un ser libre para cantar y soñar. El poema se instala dentro del sentir de la liberación. Los sueños del ave son los sueños del sujeto poético. Por eso parte para concretizar los sueños. Por el contrario, si se detiene, se presentaría un escenario disfórico de derrota: “Kutimunaychá karqa / kumusqa pumaywan / sutiki challayta / ñaraq rumi ñaraq chaki rapi kayta kayman (Hubiera tenido que regresar con / mi puma vencido / apagar tu nombre / ser piedra o hierba seca)” (Huamán, 2009: 56-57). No partir verdaderamente es fracasar. Porque tener alas y pies es tener el puma vivo, el nombre enarbolado, la piedra y la hierba vivos. Partir es mantener la vida de todo. El viaje no es para una salvación individual, sino para encender el canto y el sueño colectivo. De allí el plural *urpikuna* (aves). En este sentido, la partida no es el abandono sino la adherencia a algo. Es la decisión de marchar para conservar la vida. Tener alas y pies es asumir la decisión de partir para cumplir el sueño de la libertad. Es ser hierba fresca.

Los animales también sirven para potenciar su ser: “Mana ustuy atina qaqata chimpaspa / yakunayaypa suyunta chimpanaypaqmi / llapallan wamankuna ñawinkunata rikrankunatawan aynimuwan / —Chaynaqa yaqam kutimuyniy as pisipayniyuqllana kanqa— (Para cruzar la impenetrable roca / y atravesar el territorio de la sed / las águilas me prestaron sus ojos y sus alas)” (Huamán, 2009: 112-113). En la tradición oral del canto quechua los animales son protectores, compañeros de ruta, mensajeros del dolor del hombre que vive apartado. Son los que pueden rescatar a los hombres o mujeres, hacerlos retornar en sus alas. Pero en este caso no cumplen esas funciones, sino que potencian al hombre con sus miembros. El sujeto poético toma prestados sus ojos —ojo de águila—, que todo lo pueden ver, y sus alas, superadoras de las distancias. Completado el hombre es capaz de cruzar el territorio de la sed y la piedra. Supera el territorio de la hambruna, de la escasez, de lo inerte, de lo desértico, donde no hay agua ni humedad —signo de la vida—. En este sentido, debemos entender que es un tiempo y un espacio: “Hinaptinmi ichaqa / chakiy ukun puriq yaku niraq / qurakunapa yarqanman takispay kutiykuyta atisaq” (Entonces / como el agua que corre entre mis pies / volveré a los surcos de la hierba)” (Huamán, 2009: 112-113). El poeta plantea cruzar el tiempo y el espacio de la escasez como un acto colectivo similar al aprendizaje solidario de las aves. El hombre es incapaz de avanzar sin el auxilio de ellas, lo que también significa el auxilio de todos los otros elementos semejantes: los árboles, los pájaros, la lluvia. Con todos esos elementos se puede lograr el canto de triunfo, el cual está simbolizado en la hierba brotada del surco gracias a los caudales mansos que refrescan sus pies para crecer. Superados los tiempos de la sed, aparece la imagen del agua alentando el crecimiento del hombre y la hierba. Ambos están parados y reunidos sobre la *Pachamama* (tierra). Esa es la imagen de la victoria.

A veces, en soledad, siente que no hay fuerza para volver. Entonces invoca la ayuda del padre: “Kunturpa rapranta apachimuway / wayrata qayakuspa qamman kutirichillaway (Envíame tu pluma de cóndor / Convoca al viento y rescátame)” (Huamán, 2009: 90-91). Así le habla a su padre, un ser mítico que puede ordenar a los seres alados (pluma) y a los fenómenos de la naturaleza (vientos): “Tukutukuy yachaq wayrachá / utqayman kayllay rimanrimuyniyta apamusunki / Paywanyá apachimullaway as hamkachata / allin punis ñanpi purinapaqa (El viento que lo sabe todo / no tardará en llevarte este mensaje. Envíame con él un poco de tostado / dicen que es bueno para el camino)” (Huamán, 2009: 110-111). El viento puede ser un *llaqtamas* —en la tradición oral andina así se denomina al viejito que todo lo sabe— que deambula con sus ropas



raída o un mensajero. Es la forma más extendida de las funciones con las que se representa llevar mensajes, traes noticias, dar aliento. En este caso, propone que le envíe un alimento simbólico: el maíz, planta dios presente en los rituales andinos, el pan de los Andes. Pero si la pluma o el viento no pueden ser el puente que lleve los mensajes o el sustento, entonces le pide que extienda su corazón como un puente hasta llegar a él: “Sunquykita kaykama mastariyakamuy (Estira tu corazón hasta aquí)” (Huamán, 2009: 90-91). Una pluma de cóndor o un viento pueden llevarlo a casa. Si no es posible, entonces el sentimiento del padre se configura como puente por donde se puede salvar y retornar a casa.

La voluntad de caminar también está en los órganos fijos del cuerpo: “Ñawiykunawanmi purini / llapa karu chayaq ñawillaykita (Yo camino con mis ojos / toda la extensión de tus ojos)” (Huamán, 2009: 106-107). Los ojos errantes recorren los ojos, territorio de la madre. En su mirada están escritas las historias de sacrificios y ternuras: el dolor causado por su partida, los hechos que pasaron en su ausencia, la ternura de la esperanza de que vuelva el hijo. El hijo va mirando cada una de esas acciones en ese territorio formado por los ojos de la madre. Un ojo que lee y siente al otro ojo. Los ojos sirven para mirar y sirven para decir. Lugar donde no es posible ocultar o mentir, donde no es necesaria la palabra porque los ojos están llenos de símbolos. Aquí la lectura de la vida escrita sobre los ojos de la madre es concebida como un viaje. Allí está escrito el dolor sin ayuda de la palabra, como lo está en el rostro: “llapan uyakuna kaqpuni kiryniyuqkama / Mana imata nispallam rimarinku / Uyakunapim kachkan chiqap rimayqa (los rostros tienen las mismas cicatrices / hablan sin decir una palabra / La palabra están en los rostros) (Huamán, 2009: 32-33). También puede escribir con los ojos cuando se dirige a su padre. No hay letras para la carta, sólo escribe con los ojos. Esa escritura en el rostro siempre es delatora y veraz.

En este intenso trajín, el sujeto poético siempre retorna: “Ñuqa mana musqukuyniykunapa uchpanta uqariq / piñapakuy tullpanta llakintawan apaspa riq / qawana tuqupi / parapa kañapasqan cuaderunkuna saqiq / kutimuni/hampuni (Yo que me fui con mi hoguera de cólera y tristeza / sin recoger las cenizas de mis sueños / dejando en la ventana / mis cuadernos incendiados por la lluvia / retorno vuelvo)” (Huamán, 2009: 30-31). Pero ese retorno será una partida, una especie de reconexión con ciclo de su vida errante. Es importante señalar que la estrofa finaliza con un intensificador. En quechua, cuando se pronuncia dos veces una palabra, se intensifica su significado. Se multiplica. En este caso, no es la misma palabra, pero es su equivalente: vuelve, retorna. Esto enfatiza que, a pesar del arribo, sabe que debe partir. Todo el universo dislocado que deja no desaparece. Como la ceniza del sueño, puede volver a levantarse.

Existen cuatro versos que evidencian la actitud del sujeto poético en todo el poemario: “Sapa kutin ripukunay / chayllaraq waylluy qalarisqaykunata saqispay // Huq rikchaq hanaq pachapi tikratuq puyu hinam / musquriykunata saqiyparini (Siempre me tengo que ir / dejando lo que estoy empezando a armar // Como nube que cambia de cielo/abandono los sueños)” (Huamán, 2009: 94-95). Por ello nunca está en la contemplación neutra. Apenas se detiene a contemplar algo, de allí se reenvía a otro mundo y tiempo. Puede tener los pies clavados en la tierra, pero el mundo corre por el interior del poeta o el poeta se traslada a otros tiempos y espacios. Así, se encarna en la nube por su carácter viajero. El sujeto poético cambia de cielos como cambia de pueblos. En el *kay pacha* (en este mundo), se mueve dejando proyectos. Comenzar a armar es comenzar a construir. A pesar de ello, siempre tiene que dejar un lugar para vivir. Tiene que cruzar el lugar donde habita la sed, el desierto, las montañas, los cazadores. Retornará a veces para disculparse por la intempestiva partida, por abandonar a los que ama. A veces dialoga con los que se quedaron —porque están vivos—. Otras veces no podrá hacerlo —porque están muertos—. Pero igual vuelve para explicarles su partida. Siente que quienes no partieron —no murieron— se quedaron para siempre en la vida.

Es un ser que puede volver desde la muerte: “Mayullay takyachiq uchkumanta punim kutimuni / Wañuyniy mana qunqay ati qaspayñataq / kayman hampuni / patarka hawampi /



lliwchan tulluykuna mastaq / sipiqniykuna riksipawanapaq / hinallataq wawqi paniykuna musuqmanta / urquykunapa sutinwan sutichawanapaq (Vuelvo desde el hueco donde encallo mi torrente / Y como no olvidé mi muerte / vuelvo aquí / a tender sobre la mesa / todos mis huesos / para que me reconozcan mis asesinos / y mis hermanos puedan llamarme otra vez / por nombre de mis montañas)” (Huamán, 2009: 34-35). Se vuelve desde la sepultura —hueco— donde los enterraron —encalló mi torrente—. Él mismo es el que recuerda. Es la memoria viva. Pero ese viaje que ha de realizar desde la muerte tiene dos objetivos: enfrentar a los *sipiq* (asesinos) y otorgar tranquilidad a su familia. Es su cuerpo muerto el que retorna para que pueda ser reconocido. De esta forma, se sanciona a quienes lo asesinaron. Pero también vuelve para que su familia pueda reconocer sus huesos —su cadáver— y, ahora sí, llamarlo por su nombre. Deja de ser un desconocido ahora. Vuelve a ser nombrado con su nombre, el cual proviene de la comunidad. Su retorno confronta dos tiempos: cuando era desaparecido y cuando retorna. Como desaparecido, sus asesinos y la gente lo han pasado al olvido. Pero él no olvidó. Por ello vuelve. Cuando retorna para hacer justicia y sean sancionados sus asesinos, busca que su familia pueda finalmente llamarlo por su nombre. Esta es la forma de reconocerlo y reintegrarlo a su seno. El sufrimiento que padeció fue muy intenso. Por ello enuncia “Mayu takiksiq rumipa qapariyninmantam / kutimuni (Vuelvo desde el grito de la piedra con que / cantan los ríos)” (Huamán, 2009: 34-35). La piedra, en el mundo andino, es símbolo de aprisionamiento, de eternización. También lo es de lo sensible. Una piedra puede sentir y dar un alarido de dolor o rabia —como en este caso—, el cual se convierte en canto de río, otro elemento bramador. Estas dos calificaciones hacen del sujeto un ser habitado por el dolor.

Esto de andar permanente parece ser una dolorosa crucifixión. Ser la carga, la cruz en el madero que es el cuerpo: “Wakin kutin / sinchi ñanmanta / kay risqaypi kullum macharirikun (A veces / de tanto camino / el madero donde voy siento miedo)” (Huamán, 2009: 92-93). El madero-cuerpo siente el temor del caminante por su permanente deambular por el mundo. Esa madera siente miedo porque está condenada a viajar. Tantos caminos abiertos recientes el madero sensible que es su cuerpo. Es más, lo llenan de temores por la potencia de su espíritu errante. Porque la voluntad de caminar sacrifica al cuerpo hasta poner en riesgo su existencia.

Cuando no se puede volver ni con la imaginación hay una posibilidad más: la carta: “Riyqa huk kartapi kutimuytaqmi / musqupakuyipi para hina chamuy (Ir es venir en una carta / llegar como lluvia en la quimera)” (Huamán, 2009: 102-103). El género epistolar siempre aflora en la distancia. En el viaje de sus palabras viaja el sujeto poético. La carta se convierte en el medio que traslada, no sólo los sucesos, sino a todo el ser. La imagen que acompaña es la lluvia, elemento que refresca y reconforma. Llegar como carta o como lluvia, ese es el destino del que parte. Es un suceso ideal que tiene efectos concretos en el destinatario. Así se retorna de lugares remotos como Puerto Viejo de Sarapiquí, del Congo, de Tenampa, de San José. En ese sentido, la carta es personificación: “Kartan qipan chskata payquykuspan / hinaspanmi pawan / pawaspanmi pawan quillukachaq achiqaymanta karunchakuspan / utqaylla huk punchawpaqwan (La carta desayuna la última estrella / y vuela / vuela volando lejos del alba que amarilla / veloz para otro día)” (Huamán, 2009: 1002-103). Es la carta-hombre que vuela al amanecer, que madura con velocidad. Madurar es llegar a su momento y es un momento para la celebración.

2.3. *Pacha chaka*: puente entre pueblos y tiempos

La palabra *chaka* (puente) en la poesía de Carlos Huamán es constante. Está presente como una subsección que contiene cuatro poemas donde el tema es el retorno a casa, espacio querido donde llega primero con la imaginación. Allí es central la imagen de la madre, la destinataria principal de sus retornos. También está presente en la alusión a diversos tipos de puentes: los puentes de pueblo o los nuevos y lejanos puentes que visita —el puente de Xomali o el puente de Topilejo—. También hay puentes más abstractos, aquellos que unen tiempos o tramos de la vida. Por ello, el significado puente abarca todo su libro. Su poesía “es la chaka, el puente de la memoria que el



poeta tiende entre el momento de la partida y el sueño de regreso” (Quintero, 2009: 23). Por esos diversos puentes cruza el sujeto poético.

Los puentes del poemario unen pueblos y memorias: “Llapallan chakan rumipi paqarin / chayna puni kasqantam yachani / Mayu rumi / sapa kutilla kutinay / lliPAY chaka / kanchaynin ukuman ñawpaq pukaranman kutinay (Todo puente nace en la piedra / de eso estoy seguro / Piedra de río / puente relámpago a donde vuelvo / otra vez / a su arco de luz y antigua fortaleza)” (Huamán, 2009: 122-123). La piedra desde la que se parte es el pueblo. Desde ese lugar viaja para volver. Los espacios a los cuales vuelve siempre son la casa y el pueblo, espacios que llenan de nostalgia al sujeto poético. Por ello se acerca a través del sueño o la imaginación.

El puente es testigo del dolor. También el puente puede ser la vida por donde se cruza: “Wasanpi qipiyuqmi / payamama chakata chimpan (Con un bulto en la espalda / la abuela cruza el puente” (Huamán, 2009: 118-119). El significado no se reduce a cruzar el puente. La abuela mayor ha cruzado el puente de la vida, pero de una manera esforzada. El bulto señala el carácter esforzado de su acción, el conjunto de todo lo vivido, el peso de la vida que soporta el puente y la espalda.

En sus poemas, Carlos Huamán está constantemente aludiendo al *chaka* (puente). Ya sea un puente con el que se encuentra o un puente al que recuerda. Así, cumple diversas formas para evaluar la vida: “Xomali chaka ukupi puñuqkunam / qinqo qillqakunata chunchulninkunapi aysakachanku / llaki mikuyta mikuykuspankun asirinku (Aquellos que duermen bajo el puente Xomali / arrastran metáfora en los intestinos / se comen la tristeza y sonríen)” (Huamán, 2009: 98-99). En este caso se observa cómo pasa la vida. El puente es mirador de la tristeza. La miseria en la que viven los hombres no es el puente de la contemplación de las aguas apacibles, ni el lugar para mirar el paisaje. Es un mirador, pero no sólo de las personas. Es un mirador especial que sirve para entrar en el vientre las personas, ver la metáfora, nada concreto en sus estómagos, pura figura, pura representación del alimento, su sustitución, su ausencia.

El puente de Xomali es un lugar para imaginar la vida, resolverla y celebrarla. Así se tragan la tristeza y ríen. Como ocurre con los pueblos del Ande, que viven en la miseria, pero son capaces sacar alegría en medio de ella. Es el puente del grito y la rabia, porque está el pozo de la vida. Este representa la profundidad del hundimiento de la vida, pero también la extensión del tiempo, el calendario, los días que tienen que *kachuyinku* (morder). Desde ese puente se observa cómo las personas cada día tocan las puertas y estas se cierran, un tiempo terriblemente miserable: “Lastam sachakunapa wischupakuyninta mikun (El invierno come el despojo de los árboles)” (Huamán, 2009: 98-99). Aquí no está la imagen suave del invierno que con su nieve cubre las hojas. Aquí hay un invierno voraz, hambriento que se alimenta de despojos. Ello acrecienta la representación de la pobreza, donde ni la tarde resiste. Ese tiempo fronterizo entre el día y la noche: “Chayta yuyarichichkaptinkum / Intiwichiy chullurikun (Mientras recuerdan / la tarde se derrite)” (Huamán, 2009: 98-99). No hay tiempo para recordar, porque ya se disolvió la tarde, la caída del sol. Se produce la inundación de la noche. Nada espera. Todo es voraz y fugaz bajo ese puente de Xomali.

Bajo el puente se producen también las grandes conversiones y los fortalecimientos para celebrar la vida: “Chay chka ukunpim / hukqnin purín / hinaspa waqa imata takispach / chaymantañaq asirin / hukna / qala chakilla / yakupa qal qarampi / wampuqta qawaspan (Bajo ese puente / alguien camina y / llora cantando no sé qué / luego ríe al ver / que otros / cabalgan descalzos / sobre la piel solitaria / del agua)” (Huamán, 2009: 100-101). Siempre hay un desamparo más grande del que se cree vivir. Por ello, el canto incierto de su llanto se transforma en risa cuando encuentra que existen seres más desventurados que, no obstante, celebran la alegría. La orfandad no sólo abarca a los pobres, también al río que vive la misma condición. Un río solitario



y pobre junta su soledad y pobreza para construir la alegría. Entonces, bajo el puente de Xomali, las tristezas se convierten en alegría.

El puente es un mirador distante, pero lo reenvía a su casa. El símbolo de unión del puente se materializa en su imaginación: “Kay chakamantam wasinchik qawakun / wawqipaniykunam mulli mullipi chinkarinku / yuyaymanaykuna rugarichiyipim pukllaypaq pukllanku (Desde este puente se ve nuestra casa / Mis hermanos se pierden entre los molles / juegan a incendiar los recuerdos)” (Huamán, 2009: 108-109). El puente físico se vuelve imaginario y se extiende hasta su casa. Ingresa a ella. Es un puente que incluso llega a la mente de los hermanos. Su acercamiento no es físico, sino espiritual. Es un puente a las interioridades de sus seres queridos.

El puente también inspira nostalgia y desata confesiones, como el puente de Topilejo: “Mamay Victoria / Topilejopa llapanmanta aswan churku chakanpim kachkani / karu karu llaqtapa karu chakanpi (Mamá Victoria / estoy en el puente más alto de Topilejo / en un puente lejano de un país lejano)” (Huamán, 2009: 106-107). Lo sitúa en un espacio distante, pero también lo enlaza con la madre. Puede verla y hablarle: “Kay chamantam qawaykuyta atiki (Desde este puedo verte)” (Huamán, 2009: 106). Por más distante que sea el puente, puede desde allí ver la labor que realiza su madre. Puede hablarle, pero también ingresar con sus ojos y escucharla: “Kay chakamantam qawamuyki / wawaqipaniykunatam rikchachichankiña / rimasqaykim taspawan hinaspam tukuy pachata / qaywawan / hatun sunquykimanta pacha / ñuqaman hamuq / katataq tanta hina (Desde este arco te veo / ya despiertas a mis hermanos / Tu voz me sacude y alcanza el / universo / como un pan que viaja hacia mi / tembloroso / desde tu grande corazón)” (Huamán, 2009: 106). Es un puente que traslada con la imaginación. Su madre viaja como un pan tembloroso hasta alcanzarlo, porque la bondad del pan cifra el sentimiento. Pero también se puede ver que ese puente se extiende desde del corazón de la madre hasta su corazón. Ella sería la piedra desde donde nace el puente, tal como expresa en otro poema: “Llapallan chakam rupipi paqarin (Todo puente nace en la piedra)” (Huamán, 2009: 122). La piedra sensible, el cimiento que hace posible el puente, es la madre. Todos los valores cultivados y todas las sensibilidades afloradas viven en el hijo que partió.

2.4. *Chaca mayu*: ríos puentes en el tiempo

En el poemario existen varias alusiones al río con distintos significados. Una de ella es la función de puente. El río es un puente por donde se puede salir y volver a la infancia, ya que recorre el tiempo de vida de una persona: “Wawakayniymi mayupi ripukurqa / rikchapa qillpayuq kullu qawampi (Mi infancia se fue en un río sobre un tronco de ávida astilla)” (Huamán, 2009: 116). Los elementos que representa son el *kullu*, un cuerpo-balsa que se abre al mundo a través del río, el medio para viajar en el tiempo. En este tronco se supera el tiempo mágico de la infancia. En ese sentido, el río es como un camino, como una historia de vida. El cuerpo astillado es el cuerpo abierto a la aventura y al ansia de vida. El río cumple la función de tiempo. El río es tiempo y vida. Pero también simboliza la fluidez del tiempo mágico de la infancia, de allí el tono nostálgico del verso.

Así como el río de la vida nos saca de la infancia, también se encarga de retornarnos a ella: “Kallpa mayupa yakun ukupi wawa kayniymanmi kutimuni / mana tukuriq / uku sunqipi takirspan rikchariq / chiwakumanmi kutimuni (Vuelvo al niño que fui en la correntada de un río / al zorzal que un día despertó / cantando en el fondo interminable / de un corazón)” (Huamán, 2009: 36-37). El río ahora es un puente a la infancia. Sus aguas lo conducen. El río es la balsa, el medio para llegar a vivir nuevamente ese tiempo de ave, de pájaro, ese mundo de alegría, de canto tierno simbolizado por el canto del zorzal. Este se presenta como la imagen del que nace con el canto. Se trata del nacimiento bilógico, pero también del nacimiento social. La ternura está representada por el corazón, esa interioridad de donde brota el canto que es su vida —como el llanto del niño al nacer—. De esta forma se cuestiona la idea del imposible retorno de las aguas.



En el poema, es visto como un río circular que cambia su curso para volver a encontrarse con los tiempos primeros. Es un río que no va al mar —no viaja a la muerte—, sino un río que viaja al nacimiento mismo de la vida.

El poeta realiza varios recorridos por diversos tiempos. Así puede viajar a los tiempos dulces de la infancia, donde podía dialogar con árboles hermanos: “Manaraq llipyay kachaptinmi / chayllay kuya sacham / asiriyinchikta qatallirqa / paypas wawan karqa / wayrapa rikrampi / puñuy qapiykunankama / pukllaqmi karqa (Antes del relámpago / ese árbol amado / tenía nuestra sonrisa / y era también un niño / que jugaba / hasta dormirse / en los brazos del viento)” (Huamán, 2009: 116). El hombre no sólo vuelve al tiempo de su infancia; también retorna al tiempo del árbol-niño, ese tiempo en que siempre se pudo sonreír, sentir la vida. Pero no sólo él, también el árbol amigo. Así vive un tiempo de alegría, de viento, de sueño, de juego intenso. Este es lamentablemente interrumpido por el relámpago, que trae un tiempo de desgracia, de destrucción. Parece que viene a escribir la historia del dolor. De esta forma se opone el río al relámpago, un tiempo de paz, de inocencia y ternura a un tiempo de fuego destructor, fuego que calcina el tiempo de la infancia.

El río también es el espacio de salvación, de la inmortalidad “Ñuqam karqani chayllay killinchi / karu panta pantanta chimpaspa / musquynin mana wañunapaq / hinalla wayllusunaykirayku / mayuman ayan chamqaq killinchi (Yo fui el cernícalo / que cruzó el horizonte / a tirar su cadáver al río / para que sus sueños no murieran / y te siguiera amando)” (Huamán, 2009: 30-31). Es el río un agente de salvación que tiene la capacidad de ejecución. Ahora el río puede ser un puente a la muerte y un puente de la muerte a la vida. Desde ese espacio se puede volver como aliento. Salva y continúan los sueños. En este caso, es un río que no conduce a la muerte. Reorienta su función y camina a la vida a través de la negación de la muerte, de la inmortalidad del ser. Se prolonga sus sueños y continúa el amor.

El río es una memoria: “Chayllay mayupa ñanninipim / kunanñataq kallpaspan qaparqachan / arrayanpapa ñawpa karu ayan (En el cauce de aquel río / ahora corre y grita / el lejano espíritu del arrayán)” (Huamán, 2009: 116-117). Es allí donde vive el arrayán, el árbol. Sus aguas no se lo llevan, sino que en sus aguas vive el alma de un árbol. La carrera y el grito son dos intensidades que representan la inmortalidad, porque son símbolo de vitalidad. El árbol vive en su espíritu. El río es el espacio elegido. Su fluir es indetenible, como el grito, la carrera la vida.

También el río conecta con la amada. El enunciador dice: “Manay pisipaq mayusapa allpanpiñataq yaku urpinkunata kacharirqani (En su territorio de incansables ríos liberé pájaros de agua)” (Huamán, 2009: 52-53). El territorio es la amada, la vida de la amada surcada por ríos, por la plena vitalidad. Siente que esos ríos que lanza son pájaros de agua, pues tienen la misma esencia del río. En este sentido, pájaro y agua son vida y, en específico, símbolos de amor apacible.

El río es testigo. Por ejemplo, sabe del sufrimiento, del esforzado trabajo de su abuela: “Mayu patanpim / payamamay / hukuna kamachisqan pachakunata taqsan (A la orilla del río / mi abuela lava / las ropas que otros le encargan)” (Huamán, 2009: 118-119). Es el centro de trabajo de la abuela. Es observador de la labor, pero también de su condición económica. Es río compañero y testigo de la realidad socioeconómica, porque se representa a la abuela lavando ropa ajena.

El río es un ser sensible: “Mayuñataq qaqapi kunkanta tuqyachin / payamama ripukuptinmi / chillikukuna upallalla / yakupa nanay waqayninta uyarinku / Tuyakunallan yachan / imatanta chay hatun mayu waqasqanta (El río rompe su garganta entre las rocas / La abuela se va mientras / los grillos escuchan / el lamento del agua / Solo las calandrias saben / por qué llora el inmenso río)” (Huamán, 2009: 118-119). Es el sentir tomentoso de la vida. El diálogo se establece entre los animales y el río. Uno es poseedor del saber; el otro tiene la capacidad de escucharlo. El río se plantea como un ser vivo, filial con la abuela, que sufre en la soledad. Luego que ve trabajar a la



abuela en las orillas y partir, siente la impotencia de no poder cambiar nada. Hay un vínculo filial entre la abuela y el río. Por ello un rugido de impotencia rompe su garganta entre las rocas: lamento y llanto. El propio sujeto poético quiere ser un río para seguir viviendo: “lliw qawka kaqakunamantam mayu akllarqani (De todo lo apacible decidí ser un río)” (Huamán, 2009: 46-47). Esos ríos de aguas dormidas, caracterizados por la tranquilidad, contrastan con los ríos turbulentos.

En todos los elementos que analizamos en la poesía de Carlos Huamán encontramos que están llenos de vida. El río no sólo es visto como un soporte, también como alguien que siente, que padece los sacrificios, que se solidariza cuando es posible ayudar. Pero también siente impotencia cuando no puede cambiar las condiciones de vida. Por ello estrella su grito entre las rocas, el cual representa el desgarrado grito de dolor del río.

2.5. *Nanay pacha*: tiempo del dolor

La poesía de Carlos Huamán también nos reenvía a un tiempo de oscuridad, rabia y retornos. “Nina (Candela)” es la sección donde existen cuatro poemas que representan el tiempo después del Conflicto Armado Interno. En ellos, lo dominante es la memoria. Después que ese tiempo difícil se culmina hay decisiones de afirmación de la vida. El primer poema es “Wañuchinakuy tukusqan qawa (Después de la Guerra)”. Es un tiempo de retorno, de constataciones y de recuerdos. También lo es de encuentros: “Ancha sumaqmi qamllay qawaykuy / uku uku uma illachaq ñanpi / wakin kuti / mana wampuq qataykiwan / la mar qochaman cichinay / ñan (Qué hermoso es verte / en el hondo camino del pensamiento / Camino / donde a veces me caigo / a la mar / sin tu barca de abrigo)” (Huamán, 2009: 68-69). Es un encuentro que trae alegría, aunque este sea sólo pensado, porque únicamente lo encuentra muy adentro de su cabeza, en el corazón de su memoria.

Desde ese otro espacio también piensa en el amigo muerto del cual no pudo despedirse: “¿Kawsankichun? ¿Wañunkichu? ¿Wañukunkichum? / Kunanya Ayakuchumanta karunchaqa huk nisuy karu llqtamanta humanchamuyki / ¿Qawanaykunaychum kara? (¿Vives? ¿Mueres? ¿Has muerto? / Ahora lejos de Ayacucho desde un país lejano te pienso / ¿Debí verte?)” (Huamán, 2009: 82-83). Es a través del pensamiento que lo acerca, que lo hace dialogar. Pero también es desde ese espacio que pude viajar en el tiempo y hablar con él o revisar su conciencia por no haberlo visto.

Si hay constataciones, estas son del desastre: “Chinkachisqayki maskasqaykitam willawarqanku / kayqaya kaypi wawayki / ñawikipa ñuqñu llimpinwan pachaykusqa / Aw may kanchariq allpapa urkunmi / urkullaykipa sunqumpi llipipipin / qaykay paqarinakunach / qaykay punkukunataqchá yupay qillqawan rikchay yupiwan hunta kanku (Me contaron que buscas a tu perdido / He aquí pues tu hijo / vestido con el color más dulce de tus ojos / Cuánta frente de tierra encendida / fulgura en el corazón de tu frente / Cuántas ventanas / cuántas puertas llenas de / números y retratos)” (Huamán, 2009: 68). Cuando retorna al pueblo todo es desastre y soledad. Parece no haber personas, sólo números, retratos. No hay cuerpos. Se percibe una tremenda soledad de vida, pero también de rabia. Por ello la frente está encandelada.

El poeta expresa el deseo de que finalmente todo termine: “Kunanmanta wiña wiñaypaq / pirqakuna kacharparisqa kachun / tumikuna kacharparisqa kachun / allpanchik tuyanawan nakaq qipanchasqa kachun / kacharpariypa ninaqa: jamam huktawanqa! (Ahora y para siempre / adiós a los muros / adiós al cuchillo / adiós al verdugo que fusiló la tierra / adiós significa: ¡nunca más!)” (Huamán, 2009: 68). Tiene la voluntad de cerrar un tiempo tenebroso, de muerte, de filo de la desgracia. Así lo muestra todo el campo semántico del poema: muro, separación, cuchillo, herida, verdugo enemigo, tierra fusilada, pueblos diezmados, matar al pueblo. A ese tiempo el yo poético quiere clausurar: *¡jamam huktawanqa!* Desea que sea un adiós definitivo. Es la voluntad de despedir un tiempo malo, frase significativa en todos los procesos de violencia.



Parece, sin embargo, que ese tiempo es imposible de desaparecer, de cerrarse. Siempre queda abierta la herida en la memoria. Así lo representa en un poema titulado “Musiyu nisqan (Un museo)”: “Nakaqpa pukaranmi kunanqa musiyuña / perqankunapim waranqa waranqa kartankuna kachkan / waranqa qapriykuna silluwanraq wiqiwanraq qillqasqa (Hoy el cuartel del cazador es un museo / En sus muros hay miles de cartas / miles de gritos escritos con uñas y lágrimas)” (Huamán, 2009: 70-71). Queda la memoria del poema, del escrito. No hay posibilidad de clausurar el tiempo, porque en el museo sigue viva la memoria. Parece un adorno, un lejano objeto. Pero en la representación se muestra todo lo desgarrado de la vida.

Las imágenes que representa son crueles. Por ejemplo, los horizontes se rompen en los lechos y los ciegos rompen su último bastón. Muestra la imagen del desconcierto total. Si el ciego tiene un único apoyo de su vida en tinieblas, se acrecienta con la destrucción del bastón una orfandad de todo. Romper los horizontes es romper los sueños, las posibilidades, las esperanzas. La sangre deambula sin corazón. Los gritos siguen rodando. No hay sentimiento ni aliento. El grito de dolor está condenado. Como una rueda, debe seguir girando por los caminos. De allí que se encuentre atascado en una rueda. Debe regar el dolor por los caminos, pero también no cesar el dolor del hombre.

Todo parece desintegrarse, hasta el propio temor a la muerte. No hay nada que guardar o proteger. No hay muerte que anunciar: “Unaypaq unaspam llipyay kurkuykun wañuynin qawampi / chispi pawakachan tukuspasqa / atakallankunata lampipakuspan / Punkupim / Urpikuna llawipa asiriyninta chusturqanku / ¡putin ismurqun! Wayram / wayramantapas aswan / muyuyapaq muyu sansapa rawranan uku uchkuta (Tarde se inclina el relámpago sobre su muerte / La mosca pasa y relame sus / gastadas patas / En la puerta / las aves despojaron la sonrisa a la llave / ¡Se pudo el candado! El viento / más que viento / ronda el hoyo en que ardió el carbón)” (Huamán, 2009: 70-71). En efecto, parece no quedar nada. Porque el museo es devorado por la sombra del cuartel, porque sobre la memoria llueve candela. Aquí es donde escriben los relámpagos sobre la piedra, sobre el cuerpo o sobre la página.

También están las respuestas: “Sapa tutam lliwchan suyupi / urqkunaman rumikuna lluan/punchaepiñataqmi / tuyakuna lirianakuy tanquikunapa qawanpi ispakunku / Pichiwkunañataqmi chirapapi qisankunata ñawpaqmanta awanku / Kay qenqo qillqata qillqachkaptiyi / Aqumarka wawa rimariyninta chutapachin amwulansyapa nanaynin niraqta (En este territorio todas las noches / las piedras suben a la montañas / y de día / las calandrias se orinan sobre tanques de guerra / Los gorriones hicieron sus nidos en el arco iris / Mientras escribo este verso / un niño de Aqomarca estira su voz como una ambulancia)” (Huamán, 2009: 76-77). Aquello que se derrumbó como las piedras se vuelve a levantar y subir a la cumbre. También está la venganza de las aves. Manuel Scorza escribía a los hombres pobres, a los comuneros. Cómo no les hacían caso. Los invisibilizaban. Entonces ellos decidieron ser invisibles y, mediante esta propiedad, podían burlarse. En este caso, son las calandrias las que se burlan de los tanques, el símbolo del poder de destrucción. Todo ello sigue así. Incluso llega a la poesía, porque los niños huérfanos siguen gritando su dolor. Es un grito que atraviesa tiempos y espacios. Como ancla histórica se encuentra el pueblo de Aqomarca, donde se produjo una de las más grandes masacres.

A pesar de todos estos momentos hay posibilidad de reincorporación por la unión de tiempos que presenta el poeta: “Piru llaqtapipas runakuna suqta chunka watayuqkama atipanku / ñawpa machutaytakunapa yuyaymanayninkunam / tukuy rikchaq chullapawan qillqasqa kachkan / Wayram niwarqa / Inkarrí taytachapa chiqichasqa llapa runa kayninmi / pachamamapa wiqsan ukupi huñunakuyman rin nispa (En el Perú el promedio de vida también es de sesenta / La memoria de los abuelos está escrita / con hilos de colores / El viento me ha dicho que los miembros descuartizados / del Dios Inkarrí / viajan a juntarse en el vientre de la tierra)” (Huamán, 2009: 74-75). De esta manera une diversas memorias y rencores. Por ello está la memoria de los abuelos en la escritura del quipu y el mito de Inkarrí que muestra la resistencia del pueblo indio como una



decisión de no morir, de seguir en la vida, de hacer el esfuerzo de juntarse y retornar. Por ello esta sección, “Nina (Candela)”, cierra con un poema que marca la síntesis de la vida y la muerte: “Rumipi llaqllasqa (Grabado en piedra)”: “Wañuytam wañunayku karqa / kawsaytam kawsanayku karqa (teníamos que morir / teníamos que vivir)” (Huamán, 2009: 79). La piedra como soporte de la inmortalidad, de lo imperecedero, anuncia que no se puede morir. Porque después de la muerte está la vida. Por ello es clave la invocación al mito de Inkarrí. Esta potencia el proceso de reintegración a la vida que destierra los tiempos malos de la oscuridad e instala el tiempo nuevo.

En la idea de partir y volver subyace la historia de los rituales de despedida. Las comunidades encargaban a sus dioses, a las montañas, a las aves o a los ríos que cuidasen a las personas que viajan, porque ellos llevan la esperanza de seguir conservando sus tierras. Les piden que no olviden, que retornen, que jamás olviden el latido de su sangre —como le cantaron a Rendon Willka en *Todas las sangres* de José María Arguedas—. Cuántas cabezas de comunidad han viajado para librar batallas en la ciudad letrada en lenguas que apenas conocen. Pero aun así las defendieron firmemente con su castellano áspero, kascoso. El sujeto que habita estos poemas tiene la misma naturaleza. Se parte, no por un puro viajar, sino porque algo espanta su estancia en su tierra. Ese espanto puede ser la muerte, la explotación, el abuso, el desprecio. Entonces, se viaja para curar ese tiempo, como viajan los *machutayta* para hacer ofrendas a los dioses y lograr una vida en flor. Se viaja como viajan los hermanos *pablitos*, quienes caminan hacia la luz toda la noche en la fiesta del *Quylluriti* para agradecer a las divinidades por la lluvia que nos mandan. Se viaja como viajan los *kallawayas*, esos médicos nómadas que van por los pueblos sanando la vida. Otros marchan para salvar la memoria y escribirla en prosa o en verso, como lo hizo Guaman Poma, el cronista indio que sintetiza su trajín en “Camina el autor”. Es un testigo del mundo que caminó para entregar su *corónica* con la esperanza de ser leído, porque allí iba ese mundo mágico y horroroso del que habla Guaman Poma (2006). En la poesía de Carlos Huamán se siente la misma intención: caminar, viajar para escribir, escribir para no olvidar. Es un poemario lleno de símbolos y esperanzas.

El sujeto poético de la poesía de Carlos Huamán libra una batalla contra el olvido. Para ello tiene que transformarse en viento, en agua, en pez, en río, en cernícalo o puente. Estas capacidades le posibilitan ser un *pacha puriq runa*, un hombre que anda el mundo, que lo siente y padece. En este sentido, su poesía testimonia el exilio experimentado por el yo poético, alguien que, expulsado o arrojado de su pueblo, aparece en otra ciudad sin horizonte ni sueño. Pero ante esta carencia surge la imaginación, el sentimiento, la cabeza y el corazón para volver a ser o inventar su ser para existir. De allí que busque diversas maneras de llegar: pararse sobre un puente físico para cruzarlo o imaginar un puente para llegar hasta sus seres amados o que ellos puedan venir hacia él. Crea un puente que le permite volver para disculparse con el amigo de quien no pudo despedirse porque tuvo que ser cernícalo para salvar su alma. Y ahora, recuperada el alma, puede visitarlo y expresarle toda la pena por los tiempos del *pururun pacha*, por los tiempos que oscurecieron a su familia, a su pueblo. Esos tiempos son poetizados en la sección denominada “Nina (Candela)”, donde circula la amargura y el mito de Inkarrí es el símbolo que lo guía. Porque nuevamente en la noche las piedras empiezan a subir las cumbres. Todos estos hechos vividos por el sujeto poético lo llevan a configurarse como un *chaka runa*, un hombre puente en el mundo.



3. RUMI LLAQTA / CIUDAD DE PIEDRA

Existen poemarios donde el fuego, la tierra o el agua resultan dominantes. Son invadidos por la potencia de sus fuerzas o impulsados por su carácter mágico. Esto hace que sus versos tengan esa identidad líquida en su diversidad de caracteres: quietud de lago, río bullidor o catarata con sus aguas suicidas. En otros poemarios es el fuego el que gobierna sus páginas. Hay poemas que se encienden desde el primer verso. Envuelven al lector con su danza de candelita hasta convertirlo en un fuego de palabras que lo deslumbran y pierden o un fuego que enrabia y, en desatada marcha, devasta todo a su paso. El fuego calcina la mala hierba y libera el brote. La lectura se convierte en un acto tiernamente flamígero. También hay libros que alojan el latido maternal de la tierra. Sus ritmos esparcen el aroma de pueblo antiguo. Por ello se entra al poemario como quien llega a su pueblo añorado después de haber peregrinado por páramos agrestes, por soledades de bosque o de tierras ajenas y distantes, tierras sin abrigo y sin sombra, o encontrado felizmente un pueblo con corazón —pero no como el de su pueblo—. Hasta que al fin se retorna al *llaqta* y se ingresa a la casa-pueblo. Allí se puede echar libremente sobre su tierra germinante y sentir el *oqlllo* madre que le devuelve a su cielo de niño, cielo que fuerzas oscuras le arrancaron en tiempos *saqras*. Todas estas sustancias surcan las calles de *Rumi llaqta* (*Ciudad de piedra*) de Carlos Huamán.

3.1. *Rumi yuyay*: memoria de piedra

En este poemario, la piedra es un elemento fundamental que se configura como memoria, símbolo y sustancia. Es raíz que afirma y ladrado que defiende. La piedra está presente desde el primer poema, luego sigue en forma intermitente en diferentes versos. —aunque su uso es siempre significativo— hasta llegar al último poema, donde la piedra encarna al hombre digno. Todo el poemario está abrazado tierna y furiosamente por la piedra. El lector, saltando sobre las piedras esparcidas en los poemas, puede hacer un recorrido deslumbrante por pueblos, situaciones y tiempos, vivir escenas crudas y gloriosas de la vida de los halcones, cóndores, pumas, zorros, perros, árboles, pájaros, hombres y dioses que libran sus batallas ideológicas o políticas en las tierras del poemario. Todas ellas conducen a un enfrentamiento mayor: luchar contra el olvido. Hombres plantan la bandera de la dignidad en el corazón de sus pueblos o se afirman como árbol con raíz de piedra en su tierra para que nadie los arranque ni olvide.

La piedra en los Andes siempre inspira respeto, porque remite a los tiempos anteriores de los *ñawpa runa* (gentiles) y a la religiosidad andina, compuesta por *wak'as* pétreas en un contexto mítico asociado al origen, celebración, castigo y eternidad. Así han sido registradas en las crónicas antiguas, donde hay dioses de piedra y en piedra —como *Wiraqucha*— u otras divinidades —los Apus y las Huancas— o poderes —las Illas de piedra que se entierran para que Pachamama brinde buenos frutos—. De la misma forma se relata en la larga tradición oral. Por ejemplo, cuando se cuenta el origen de las papas, se menciona que fueron piedras y luego se convirtieron en el alimento más celebrado de los andes: “La papa había aparecido de un montón de piedras, dicen también. La mamá melliza (espíritu de la papa) aparecería a las guaguas nomás” (Arnold y Yapita, 1996).

En el poemario existen varias imágenes vinculadas a la piedra: árbol de piedra, flor de piedra, grito de piedra embrujada, cóndor de piedra, puma de piedra, mes de piedra, tiempo de piedra, madre de piedra tierna. A este universo poético empedrado proponemos una sistematización a través de las imágenes y funciones en que están representadas.

Rumipa tikran: conversiones de la piedra.

Tikray es cambiar, voltear, convertir. En el poemario hay varias conversiones de seres que se transforman en viento, en cóndor, en halcón. En este apartado nos interesa analizar los múltiples



tikray que van de la piedra al hombre o seres que parten o abandonan su naturaleza y llegan a la piedra.

La primera dirección —la piedra se transforma en un ser— la encontramos en una estrofa donde se representa a una niña que ensaya un himno de ave, el cual puede ser cantado en diversos idiomas —como el *runasimi*—. En ese canto se expresa el conocimiento ancestral que explica el origen del hombre: “Uku sapinmantañataq / runasimi taki kacharuikamuchkan, / wari runakuna / rumita runayachisqankumanta rimaspan (ya el canto quechua / se está liberando / desde sus raíces / hablando en runasimi de cómo los waris / convirtieron la piedra en hombre)” (Huamán, 2023: 130-131). Hace referencia a la alta y antigua cultura Wari, la cual floreció en los Andes peruanos. Su saber no se imparte vía la lengua española, sino a través del runasimi (lengua del hombre), con la que comparte un conocimiento singular: el origen del hombre. Es importante esta posición porque hace un deslinde ideológico a través del uso de la lengua. Este se vincula con la cultura para configurar la identidad, ya que hay saberes que sólo circulan en lenguas nativas. En esta cultura, donde se hicieron templos o mausoleos con piedras bien labradas, el poeta propone que también modelaron al hombre, lo cual le otorga un carácter mítico. Estos versos refieren que el hombre no está hecho de polvo o tierra, sino de piedra. No es *allpa kamasqa* (tierra animada) sino *rumi kamasqa* (piedra viva), creación de los waris. Esto conecta con la idea de la liberación desde la raíz, porque desde ese lugar se produce el giro epistémico del *puru yachana* (saber salvaje), representado por el *rusimi taki* (canto). Entonces, canto y lengua —desde la raíz— empiezan con la corrección, con la liberación de la colonialidad del saber. Recurren a una cultura ancestral —Wari— y a la palabra raíz —*sapi*— para proponer la continuidad de la piedra. El hombre no viene de la nada; viene de la piedra. Si las culturas mesoamericanas se reclaman hombres de maíz, las culturas de los Andes se encarnan como hombres de piedra. Por ello, a los *apus* —los macizos de piedra— los llaman sus padres.

Una conversión en sentido contrario es la que va de los seres o fenómenos a la piedra. En el poemario es significativo el tránsito del ladrido a la piedra cuando el perro héroe —Jeniluli— transforma su ladrido en piedra embrujada: “Chay pampapim / Jenilulipa anyakuynin / layqa rumiman tikrakun. / Kallapanmi / hatun mayupa pillinkukunata taqllaspan (En esa pampa / el ladrido de Jeniluli / se torna en piedra embrujada. / Corre troquelando / remolinos de inmenso río)” (Huamán, 2023: 18-19). Aquí se produce una conversión mítica de ladrido a piedra dinámica que fluye con potencia devastadora. La misión es fluir, aunque a veces su viaje se torne *piña mayu* (río molesto), porque es el tránsito pavoroso del que busca y defiende. El ladrido del perro amado es vuelo de piedra embrujada, es río que corre enfurecido creando espantos y respetos. Porque, en esa pampa de Ayacucho, el perro cuida la llanura de muertos y vivos. El ladrido del perro ahora es piedra con encanto capaz de desplegar todo su poder de *layqa* (brujo). Crea remolinos en los ríos, el cual representa a los obstáculos que acechan a sus seres queridos. Es un perro mítico y liminal que cuida dos semiósferas: territorio de la vida y territorio de la muerte. El ladrido insistente y hechicero de Jeniluli también se convertirá en halcón de alas enormes.

Sacha rimi, árbol de piedra

En el poemario existen seres de piedra: árboles, animales, hombres y dioses. Tenemos al árbol de piedra que se representa en el poema “Kicharisqa”: “Rumi sacha rawrachkarqa (Ardía el árbol de piedra)” (Huamán, 2023: 32-33). La firmeza se representa con las palabras piedra y árbol, porque tienen la condición de ser fijadas. Pero estas son dinamizadas por lo candente que las impulsa, porque una piedra o un árbol ardiente expresa la intensa vitalidad del ser. Se propone esta imagen en un contexto donde se consubstancia las ideas de casa y cuerpo. Así, la puerta de la casa se cierra para que un corazón abierto reciba al árbol piedra ardiente. Es la imagen intensa de la batalla de las pasiones, donde la casa, el corazón con ventana y puerta, es la amada y el árbol de ardiente piedra, el amado.



Madres de piedra tierna

La piedra también es madre amorosa: “Llampu rumi mamallay, / Kallpaykita / achikyaqpa qisanman tikray (Madre piedra blanda, / convierte tu fortaleza/ en nido de amaneceres)” (Huamán, 2023: 116-117). El poeta en esta piedra hace converger sentidos paradójicos. La piedra por naturaleza es dura, pero le propone el adjetivo blando con el propósito de acumular una característica ennoblecedora: ternura. Es muy frecuente en la poesía quechua encontrar la frase *llampu sunqu* (corazón amable, suave, dulce, amoroso). En este poema se cambia *sunqu* por *rumi* (corazón por piedra), ello eleva el valor de su calificación de suavidad. Entonces, fortaleza y ternura se congregan en su ser de madre. Así, es una mujer enérgica y sensible. Por ese camino de sentimiento hace posible el planteamiento de la idea maternal de nido, donde se germina la vida. En este caso hay una marca temporal, porque le propone que sea el lugar donde se renueven los tiempos, anidar estaciones de esperanza para los encuentros. Ese nido no empollará pájaros sino amaneceres. Esto significa pasar de fortaleza a nido, ir del amurallado silencio de la espera al encuentro del día. Y ese amanecer puede traer al hijo distante. Por ello —en su interior— le pide que vuelva a entregarle su corazón, lo que implica entregar todos los componentes de la sensibilidad, como las alegrías y la estancia en casa. Además, fortaleza —en tanto energía— es resistencia y defensa, mientras que nido es germinación, nacimiento y encuentro.

Luego se propone el sensible contexto de las madres que esperan, como escribe Carlos Huamán en su huayno “Mamá Victoria”: “Mamá siempre esperará, aunque no vuelva”. Su hijo no podrá volver porque lo han visto despedazado en las grutas o convertido en charango; sin embargo, en el corazón de la madre de todos no naufraga la esperanza. En este poemario la madre es terca piedra: “Qampa puni wiñaypaq / kasqayta yachaspaymi / wasikiman kutirqamuni / qillu killa mamallay, /qaqa rumillay (He vuelto a tu casa /sabiendo que siempre / fui tuyo / madre luna amarilla, / mi terca piedra)” (Huamán, 2023: 140-141). Aquí la terquedad de la piedra traduce la idea de la permanencia de la madre, quien está firme allí, en su casa, hasta que vuelva el hijo. Pero ya ha pasado el tiempo, tránsito marcado por la luna pálida que nombra a la edad de la madre en una conexión con la mama Killa, la divinidad mayor en la línea de las madres —porque también tiene sensibilidad—. Además, toma esa coloración pálida cuando muere Atawallpa —muerte del inca—, tal como se representa en los versos del poema del siglo XVI “Apu Inca Atawallpaman”. El largo tiempo de la espera es de color *qillu*. Esto reenvía al tiempo enfermo de la calamidad, porque con este color se señala ese tiempo *llaki* en el poemario. No obstante, ella sigue siendo luna, piedra y madre. Ha mudado de color, pero no de esperanza.

En otro momento, la mamá Vitoria —en su búsqueda incesante— deja su huella en los cuarteles, en los caminos, en los basurales por los que camina buscando a su hijo: “Wawayki maskaq / tipukyaq sunquykiñataq / qaqa rumita / tarpurikuspan, tinka tinka rin, / kutimun (Tu palpitante corazón, / que busca al hijo, / va y vuelve balanceándose, / preguntando / a la dura roca)” (Huamán, 2023: 126-127). En esta metonimia, el corazón camina y pregunta en representación de la madre. El corazón personificado siente la responsabilidad de la búsqueda. En el mundo andino, cada parte del cuerpo tiene vida, por eso este corazón madre —o una madre todo corazón— es el que camina y pregunta a la *qaqa rumi* (roca dura), la cual simboliza la pregunta sin respuesta, la puerta cerrada, el pueblo silencioso, la autoridad insensible. Es tumba sin cuerpo. Preguntar a la piedra muda de todo corazón simboliza un gran acto de fe, de esperanza de que pueda hablar y decir dónde está el hijo. Pero es una roca muda que simboliza la imposibilidad de obtener respuesta de las instituciones, de los pueblos, de la gente oscura.

Piedras dioses

En el mundo andino existe una extensa representación de los dioses de piedra: *apus*, *jirkas*, *wamanis*, *wak'as*, *apachetas*, *saywas*. La roca también puede ser fuente de fuerza, ser *wak'a* que



traslada su *kallpa* al hombre para que este pueda resistir: “Yana qaqapa ankun / kallpachallaway (Dureza de negra roca / Dame tu fuerza)” (Huamán, 2023: 64-65). El corazón sensible del yo poético parece no soportar la mirada de un escenario de desastre, por ello pide fuerza para resistir. Es la roca dura la que le puede trasladar esa propiedad y, de esta forma, sobrevivir a la cruel indiferencia. Es semejante a la imploración al final del poema que José María Arguedas dedica Tupac Amaru. Este se dirige al Amaru, el dios serpiente: “Kallpachaway” (1984: 18). Dame tu fuerza para que, así fortalecido, el migrante pueda sacudir el cielo desde los arenales de la costa a donde le empujaron los tiempos *supay*. Su aliento mismo viene de la piedra: “Llapa qapsayniypa samayniqqa / rumi saywamantam hamun (El aire de mis pulmones / viene de un templo de piedras)” (Huamán, 2023: 56-57). Aquí la palabra clave es *Saywa*. Ese montículo de piedras, esa apacheta, alienta y cuida el andar de los caminantes y limpia su camino. Por ello se hacen ofrendas, para que vaya bien en el viaje. De esa torre de piedras viene su aliento. Entonces, las piedras dan *kallpa* y *sami*. Dan fuerza y aliento a los hombres, porque son piedras dioses.

Piedras protectoras y piedras *awqa*

La piedra también es tumba que guarda y denuncia: “Ñuqaykuñataqmi / paytaqa tarirqaniku / rumiwan pampasqata (Nosotros / la encontramos / enterrada bajo una piedra)” (Huamán, 2023: 72-73). Así como la tierra protege al hombre porque es su hijo, así también la piedra guarda el cadáver de la hermana. Si los *awaqkuna* usaron la piedra para ocultar el cuerpo, ahora la piedra la conserva y entrega a quienes no dejaron de buscarla. No es piedra que aplasta o desaparece; es piedra que señala y devuelve.

La piedra *awaqa* (piedra devoradora) es otra imagen fuerte e insensible: “Rumikunam chakiykunata mikurqa (Las piedras se comieron mis pies)” (Huamán, 2023: 14-15). El verso está escrito dentro del contexto de los esfuerzos de búsqueda. En ese transitar, las piedras asumen la cruel función de raspar el pie del caminante. Aquí no es la piedra que afirma el paso del hombre; es la piedra oponente, adversa, una piedra *awqa* que hiere. Se utiliza esta imagen para intensificar el sacrificio de la búsqueda, porque el sujeto debe afrontar las distancias atravesando piedras hambrientas. El objetivo es cruzar las piedras porque estas simbolizan el mal tiempo, el tiempo del incendio que quema pueblos, memorias y sueños.

Piedras que cuentan

Las piedras antiguas —piedra abuela— tienen la capacidad de guardar las memorias de los sueños que alientan: “Amalaya rumi / mawka musqymanta rimapayanman, / hinaspañataq kunununuspa / Libertad callinta / uraykamunman (Ojalá que la piedra / le arguya / el sueño de antes / y baje bataneando / por la Calle Libertada)” (Huamán, 2023: 84-85). La esperanza es que el niño extraviado pueda escuchar las historias antiguas que lograrían impulsar su corazón. Estas lo elevarían a un estado eufórico. Entraría a la calle como un caudal de piedra al haber recibido la antigua misión de vivir para continuar con la tradición. Aquí hay una secuencia temporal donde la *mawka* rumi (la piedra abuela) alienta los sueños e ideas del *wawa* (niño) que cabalga llanuras para que baje de esa altura y acaudalado entre a las calles del pueblo, a la calle simbólicamente llamada Libertad.

Piedras que señalan el tiempo

La piedra también sirve para calificar la intensidad de un tiempo: “Kawsayniy pachaqa / hatu hatun / qapariq rumi apaq / ambulanciam karqa (Mi tiempo fue una / ambulancia que llevaba/un grito de imponente / piedra)” (Huamán, 2023: 90-91). Esta ambulancia, que simboliza la emergencia, es un medio para salvar la vida, ya que lleva cuerpos heridos. Aquí la palabra piedra simboliza al hombre mayúsculo que busca la liberación, porque el tiempo de la ambulancia es el tiempo de la emergencia, es el tiempo de las piedras heridas.



En el último poema del libro se presenta una batalla contra el olvido. Se vuelve a la memoria de piedra para triunfar en el terral de la vida: “Diciembre killa rumi”. Se eleva un canto épico que alienta la inmoralidad del hombre. En este poema la piedra califica el tiempo. Es un mes de piedra —mes que cierra el año— que también cierra el libro. Es como si se hubiera sobrevivido a todo el año, y ahora se abre la incertidumbre del año venidero. De esta forma el poemario tiene una secuencia lógica y cíclica. Se abre con el *punku* (puerta) y se cierra con diciembre *killa*. Año y libro entran en homología: el territorio del libro, donde se suceden las de acciones, correspondería al espacio. De la misma forma, el año corresponde al tiempo largo, porque abarca el antes y después del tiempo del incendio —mal tiempo—. Puerta —parte de la casa— y mes — parte del año—, inicio y fin, completan la totalidad de la vida, siempre abierta y en devenir. La puerta se abre a la casa y al mundo externo, del mismo modo que diciembre cierra el año y se abre al nuevo tiempo. Hay palabras finales en el poemario como *subir* y *escalera*, las cuales denotan la idea de continuidad porque no hay descanso, porque se tienen que llegar hasta la altura del puño invencible, símbolo de las luchas sociales.

El interlocutor en el poema es el cóndor, un cóndor de piedra que sólo aparece al final como el recuerdo de un *qullana*, quien dejó un desafío. La piedra se convierte en un símbolo clave que plantea la dignidad del ser y la imposibilidad de la muerte. “Manam haykapipas / aqchikunapas qacha tupsan / mayllanan qucha kankichu (Nunca serás piedra de charco / donde los cuervos / lavan sus sucios picos) (Huamán, 2023: 204-205). Hay piedras de río y piedras del camino que simbolizan la soledad. También hay piedras *illa* para las ofrendas y piedras *wak'a* —como las Huancas—, esas inmensas piedras dioses que aparecen en los centros de los terrenos para irradiar su poder y convocar prosperidad para la comunidad. Pero también hay piedras de charco, de fango, degradadas por el contexto al que las lanzaron. El deseo del yo poético es que el cóndor no sea la piedra enfangada. Obviamente, el cóndor de piedra representa a un líder de altura, quien luego de ser embarrado sería limpiado por los cuervos. Estas aves de rapiña también representan a un tipo social: la gente carroñera. Son de la misma calaña que otro animal negativo a quien se combate: el *qacha atuuq* (zorro negro, zorro sucio). Hay oposición entre cóndor de piedra y cuervo carroñero. Además, esta piedra-cóndor es flor, por ello el enunciador muestra su ternura plena: “Rumichallay, sankay wayta (Piedra mía, flor de cactus)” (Huamán, 2023: 204-205). Es la flor limpia que crece en los cerros, que aflora en las alturas en medio de piedra. Así, fuerte y limpio, es el cóndor líder, el *runa* líder: de piedra y flor, nunca ser de fango.

La piedra como lugar

La piedra representa a un país, a una ciudad, a una casa o a un rincón del cuerpo. Todos estos espacios son sensibles. La piedra no es un elemento más; es un espacio singular. La piedra simboliza a la casa de los afectos que no mueren: “Yuyaspa / kawsanayku / kuchupa rimi hawampim / anyachkankiraq (Aún ladras corriendo / sobre la piedra / de este rincón / donde vivimos recordándote)” (Huamán, 2023: 22-23). La piedra es el espacio donde está siempre presente su perro Jeniluli. Es un lugar para recordar y sentirlo presente. Porque las palabras *rumi* y *kuchu* son los espacios donde se hace inmortal su ladrido, porque piedra y rincón representan la casa donde su perrito es una señal dinamizadora del ánimo. En este escenario se debió vivir en el abandono ante la pérdida de Juniluli. Pero ello no ocurre, ya que hay una presencia permanente. Correr y ladrar son los verbos que señalan la plenitud de la vida que aflora desde el recuerdo. Nadie marchita el ánimo, ni el corazón del dueño, ni el lugar donde vivió, ni el que se perdió, porque estos siguen viviendo en el caudal de los recuerdos, que también es vida. En este espacio siempre es posible escuchar la palabra del perro y del hombre.

La piedra también es un espacio simbólico donde se puede limpiar la tristeza: “Imanasaqtaq / ¿wasimasiyqa punkuntachu / qayapayayman / utaq kay rumi hawanpichu / wiquiyta mayllayman? (Qué hago / ¿toco la puerta del vecino / o lavo mis lágrimas / sobre esta piedra?)” (Huamán, 2023: 50-51). En los tremendos desengaños del corazón, cuando parte la amada y no hay posibilidad de



retenerla, quedan dos caminos: compartir el dolor para dividirlo o procesar uno mismo su tristeza. Este último se muestra como un espacio posible para la piedra. Aquí simboliza a la casa-cuerpo, su espacio, su piedra, porque habla del vecino, lo que implica socialización. Tocar la puerta al vecino es tocar su corazón para compartir su estado de ánimo, su torrente de dolor. Inferimos que la piedra no es de descanso, sino piedra hermana que sostiene y consuela, ya que contribuirá con limpiar el llanto o algo más privativo. Esta piedra puede ser su pecho, su corazón o su cuerpo de piedra, el cual absorberá su dolor. En la concepción andina del cuerpo, cada parte tiene vida y se solidariza con el todo. Uno le puede hablar a su mano, a su cabeza, a su cuerpo. Y así sea de piedra, nos escuchará, porque está vivo: *kawsay*.

La flor de piedra es un territorio amable para el retorno de los que partieron. Cuando acaba de sepultar a su padre, luego de lanzar su grito inmenso, su alarido de despedida, vuelve la esperanza durante el amanecer: “Paqarinchá kanqa / kuyakuq rumipa wayta hawampi / qinti niraq tususpay, / qam qaway qawaykunay pacha (Mañana será cuando te vea / bailando cual colibrí / sobre una flor / de amorosa piedra)” (Huamán, 2023: 178-179). El colibrí representa el alma del padre muerto, quien vuelve con el aleteo interminable, con la felicidad. No vuela, sino que baila sobre la piedra de flor. Flor y piedra son la casa inderrumbable. Allí vuelve para reinstalarse. Esta vez será *wiñaypacha* para siempre.

La piedra también sirve para representar a los espacios alejados, ya sea en el *kay pacha* o en el *hanaq pacha*. Puede estar en el espacio distante horizontal: “Danuvio mayu / rumi qawampim kachkani, / hatu hatun Viena sumaq llaqtapa / simin nuyuchiq mayupi (Estoy sobre la piedra / del Danubio, / un río inmenso que moja / los labios de la hermosa Viena)”, (Huamán, 2023: 114-115). Precisamente, el poema se titula “*karu*”, lejanía que señala la distancia en la que se encuentra. Pero también puedes estar en *karu* vertical, en el mundo de arriba: “Killa rumipa qawanpiñam kachkni (Ya estoy sobre la piedra lunar)” (Huamán, 2023: 26-27). Siempre está sobre la piedra, porque es el cimiento sensible de su tierra o de la tierra que lo acoge. Desde esa distancia mira a su pueblo por las vías del corazón. En cualquier lugar donde se ubique está la piedra como un representante de sus espacios. Además, siempre se encuentra en una posición que le otorga solidez a su ubicación.

Para cerrar el análisis de la piedra como lugar elegimos un corpus de dos poemas: “Rumi llaqta”, de afirmación y defensa, y “Rumi wasi”, de forjamiento de ternuras. En estos, las piedras son protagonistas de proyectos severos y concretos afectos. En el primer poema, se plantea la rebeldía plural de la piedra; en el segundo está presente la ternura edificante de la morada de ensueño. En ellos se advierte el tránsito de una tensa espera a un fuego enrabiado contra la injusticia. También se muestra el carácter alegórico para construir una casa sobre el fuego reposado de la piedra. En esa memoria de candela construye su *rumi wasi* como indicándonos que, después de la travesía sobre campo agreste y luego de atravesar los tiempos turbios de la vida, es posible, con la potencia de la ternura, construir una casa, una morada con piedra firme. Pero también es posible volver a su pueblo para ser piedra indoblegable.

“Rumi llaqta”, el primer poema, plantea el estado de alerta en que se encuentran cada una de las arenas en que se descomponen las piedras de la gran *pukara*, creando la sensación de la abundancia. Es como si estuvieran en espera para ingresar al terreno de batalla cuando el pueblo las convoque. Su latencia guerrera las compara con la espera de un halcón a punto de volar. Estas innumerables arenas simbolizan a cada uno de los seres que conforman la comunidad: las plantas, los animales, los ríos, los hombres. Todos están unidos por una idea: hacer vivir a la comunidad. Esa aparente dispersión configura un *pukara kawsay* (fortaleza viva). Debajo de esa unidad de piedra silenciosa existe una pluralidad de seres vivos y en alerta dispuestos a iluminar la noche con su vuelo guerrero, como ese río de estrellas del que se habla en *Dioses y Hombres de Huarochiri* (2007) que sirve para mantener la vida en el *kay pacha* (el mundo de acá).



El poema “Rumi llaqta” abre el libro como un *punku* (puerta). El interlocutor es la ciudad. El poeta expresa una idea de colectividad donde el pueblo siempre es el que manda. La población conjunta es la que decide. Ninguna arena aislada despliega su vuelo en desperdicio, porque todo esfuerzo individual es vano. Sólo es potente si está articulado por una colectividad, abrazado por una idea o un sueño. En este contexto es necesario estar preparado para actuar en defensa de la colectividad misma cuando se decida sacudir su dolor y emprender la búsqueda de la justicia. Cada ser no sólo compone al pueblo o coopera en su configuración, sino que está presto a guerrear ante cualquier amenaza, listo para abandonar su quietud y erizar el ánimo. Siempre es bueno ser convocado para acomodar la vida, ese es el espíritu de cada granito de piedra: piedra alada, piedra águila, piedra guerrera, piedra halcón. Es el sentir de la colectividad por el pueblo, de allí el afecto compacto que se muestra entre el título y el primer verso: “Rumi llaqta / llaqtallay (Ciudad de piedra / ciudad mía)” (Huamán, 2023: 10-11). Ese sentir define que no se es piedra sólo para ser fortaleza sino para ser movilizador de las acciones conjuntas. Todo ello está enlazado por el afecto unitario de la comunidad. Es una piedra enraizada y plural, como todo pueblo indio regido por el *ayni* donde todos necesitamos de todos para vivir. La ciudad de piedra que, a través de un anclaje poético, puede aludir a la ciudad de Ayacucho, a esa ciudad mítica que, para encontrarla, se tiene que atravesar piedras incendiadas y elevarse, navegar en el *hanaq pacha*: “Chaynam Hanaq pachapi wampuspa / ñawpa rumi llaqatata rikurqa (Así, navegando en el cielo / vio la antigua ciudad de piedra)” (Huamán, 2023: 12-13). Porque sólo de esa manera se contempla su grandeza.

El penúltimo poema del libro es “Rumi wasi / Casa de piedra”. En este poema, la composición de la piedra está en estado de latencia. La casa es una fortaleza de piedra, un *pukara* que simboliza los múltiples elementos que están vivos dentro de sus muros. En este poema se muestra la ternura de la construcción de la casa tejida con piedras edificadas sobre la piedra compacta. Existe una continuidad de fuerzas, porque una piedra bien tejida no se desata nunca. Dentro de esta morada, el yo poético hace circular su alma de fuego tierno y dulce. También revela lo agreste del territorio y el esfuerzo que supone construir una casa simbólica como parte de la vida amorosa de una pareja.

Este poema tiene como interlocutora a la compañera para quien construyó su hogar. Una casa que se edifica a su imagen y semejanza, pero también una casa con memoria para eternizar el amor de la pareja y recordar el amor filial de los padres. Una casa cuyos muros de piedra hacen que la memoria no se borre, sino que alientan el recuerdo. Así, el *haravicu* configura una memoria de piedra que abarca todos los tiempos, porque es una casa construida sobre una piel sólida: “Nina aqtuq urqupa / rumi llika saqisqan hawanpim / kay wasita qispichirqani (Sobre la pétreo piel que dejó / la hirviente lava de un volcán/construí esta casa)” (Huamán, 2023: 200-201). Sobre la memoria de la naturaleza que aplacó su furia es donde nace la casa. Al mirar la piedra se desata el recuerdo de lo que fue. Ese río de fuego, de lava ardiente, se apaciguó y durmió para servir como soporte de la casa, un tálamo de piedra. De esta forma, la casa familiar se convierte en la continuidad de la piedra raíz. Con tono confesional, el poeta delata el objetivo: “Wayllukusqay mana qunqanayraykum / kay wasita ruraraqani (Para no olvidar que te amo / hice esta casa)” (Huamán, 2023: 200-201). Así simboliza y afirma la memoria del amor. Es una morada que se puede interpelar ante cualquier extravío del amado. Si la casa construida en su totalidad no es suficiente para fijar el recuerdo, entonces coloca en el interior, como una potencia tiernamente refrescadora del recuerdo de su amada, su sonrisa como un sol que disuelve toda nube del olvido: “Ancha qam hamutasqay qawan / lirpu uku ukumpi warkurqani / asiriyinkita / wiñaypaq qawanayrayku (Te he pensado tanto que / al fondo del espejo colgué / tu sonrisa / para verte siempre)” (Huamán, 2023: 200-201). Ese espejo se desdobra y habla, como en los cuentos mágicos que delatan verdades. Esa función parlante acrecienta su protagonismo de la vida encariñada con la amada. Mirándose al espejo encuentra siempre esa sonrisa en devenir, crecimiento y multiplicación que inunda de recuerdos su corazón.



Así como hay espejos para recordar la memoria reciente, también hay un árbol para la memoria lejana: “Nina sacham / yawarninpi hatallin / taytamamanchikpa yuyaymanayninta (El árbol de fuego / tiene en su sangre / la memoria de nuestros padres)” (Huamán, 2023: 200-201). Los padres aparecen como la memoria de fuego que se presentifica en el símbolo del árbol. Este ser que crece afirmando sus raíces encarna el recuerdo de los padres y, a partir de ellos, al tiempo anterior que no cesa de volver. El árbol es pasado-raíz y fruto-futuro. De esta forma abarca el largo tiempo de la existencia. El padre no abandona a las generaciones, porque la frescura de su recuerdo las atraviesa y las colma con su tiempo renovado, sangre viva que sigue circulando en las generaciones que lo suceden. Aquí sangre es memoria de árbol. De esta forma, con el calor filial de su sangre, hace ingresar la protección de los ancestros.

Es una casa llena de memorias y símbolos, porque ha sido construida desde la raíz con el esforzado trabajo del hombre: “Sapinpi, sayarichiq rumipim churarqani / pachapa qapru tantanta (En la raíz, en los cimientos / puse el duro pan del tiempo)” (Huamán, 2023: 200-201). Se trata de una casa que es afirmada con el sustento de la vida, donde la limpieza de la piedra otorga firmeza a las raíces de su morada. Por ello se puede gozar plenamente de los colores enteros y esplendorosos del mundo desde sus ventanales. El horizonte cromático revela la posibilidad de la contemplación, el detenimiento para gozar del mundo. Pero también sirve para que el mundo pueda contemplar a su *oqll*o, ese nido de ternuras que es su hogar. Este poema es fundamental por el carácter sintético en la estructura del poemario. Si cada sección se compone de un amasijo de poemas, en esta sección sólo dos poemas la constituyen.

En el poemario hay piedra fundamental al inicio y al final, como ocurre con los grandes puentes andinos que en su construcción tienen, a cada lado, inmensas piedras que lo afirman. Esta solidez asegura el cruce y retorno del viajante-lector. El tono y la administración de sonidos de estos tres poemas marcará el ritmo del poemario. La piedra otorga la idea de permanencia a los hechos. Por ello es convocada para luchar contra el olvido.

3.2. Oficios simbólicos: el panadero y el zapatero

Dentro de su poética social, Carlos Huamán plantea como personajes al panadero y al zapatero. Son oficios humildes y grandiosos. La celebración más alta no es a los sujetos, sino a sus productos, los cuales son alegorizados. De ellos poetiza su nacimiento y muerte, acontecimientos que tienen un carácter simbólico al vivir contextos de violencia donde la muerte y el hambre afloran de manera oscura y cruel.

Tanto el pan como su creador asumen condiciones simbólicas. Por ejemplo, la tremenda imagen de la muerte del pan, que es devorado por la muerte ávida, configura una extrema alegoría de la muerte y del hambre. Porque hay un pan que, irónicamente, se suicida con la bala de otro. Mediante el humor negro se señala a los que matan y pregonan a los cuatro vientos que la víctima murió por un suicido, cuando la verdad es que fue asesinado por la mano que se oculta. Esto provoca desconocimiento y silencio: “Qasi tantam wañurqun, / tanta kamayuqmi mana yachanchu (Ha muerto el pan Qasi, / el panadero no lo sabe)” (Huamán, 2023: 168-169). La relación entre el pan y el panadero es la misma que la existente entre los padres y el hijo: ha muerto el hijo, y los padres no lo saben. En un horizonte más amplio sería: ha muerto la creatura, y Dios no lo sabe. Este es el grado de crudeza que revela el poema cuando la razón de la vida no está en este mundo: ya está muerto, y no lo saben. Aquí la memoria, personificada en la palabra del enunciador, muestra que el recuerdo histórico es importante para el padre-panadero, quien no sabe que su hijo ha partido. El hijo es un pan de Dios, tal como se califica a las personas nobles. Es un pan del cual no hay cuerpo, sólo anuncio periodístico, fotografía, retrato. Acorde al ritual funerario, en el poema está siendo cargado para clavarlo en el muro de piedra, símbolo de “muerte” y permanencia del hombre de quien no se encuentra su cuerpo, sólo su representación simbólica, el rastro resto de la vida.



Obviamente, si el pan muere —elemento simbólico de la alimentación y esperanza, porque es pan y es hijo—, entonces se instala el hambre profunda en dos ramas: económico y espiritual. La poesía de Carlos Huamán también poetiza al hambre con toda su voracidad, con su carácter insaciable. A veces encuentra un causante, por lo que convoca a seres justicieros como el perro: “utqaylla kutimuchun / suwakunapa / chupan kachuq, / yanukuqpa anqaraynimpi / yarqay churaqta waqruq (que retorne urgente / el perro negro / a morder la cola / del ladrón, / al que puso hambre / en el plato del cocinero)”. En los pueblos, el perro negro se utiliza para curar la locura. Es pueblo que corrige los desvíos con su vida o con su muerte. Por ello, el perro castigará al ladrón que deja los platos vacíos, que crea las hambrunas. Es al poderoso que roba el sustento y siembra el vacío a quien el perro negro debe atacar a su retorno de la muerte. De esta manera se simboliza al perro en el mundo andino, perro que en el poema se convierte en guardián de la vida. El poemario mantiene un diálogo fluido entre cosmovisión andina y verso. Por ejemplo, se vuelve hermano de Jenililu, el perro héroe de los primeros poemas es también guardián de vivos y muertos.

El zapatero es otro gran oficio. Cuando se trata este tema en la poesía peruana escrita en castellano siempre se recuerda a “Mi padre un zapatero” de Pablo Guevara. Aquí refiero algunos versos: “Fue bueno, y yo lo supe a pesar de las ruinas / que alcancé a acariciar. Fue pobre como muchos, / luego creció y creció rodeado de zapatos que luego / fueron botas. Gran monarca su ocio, todo creció / con él: la casa y mi alcancía y esta humanidad” (1957). Es un poema de homenaje al padre y al oficio. En Carlos Huamán aparece el personaje con la misma altura estética —en quechua—, pero con una orientación más comprometida con los procesos sociales, es decir, es más íntimo con el pueblo.

El zapatero es el ser encargado de arreglar los destrozados zapatos del caminante. De esa manera, el oficio humilde también es elevado a un nivel simbólico. Al igual que el panadero, el oficio de zapatero está vinculado a la vida, al migrante, al hombre que camina buscando el sustento para su existencia. Por medio de los zapatos se puede ver la realidad del hombre y su mundo. A veces parece que murieran antes que sus dueños, porque ellos hablan de su desesperado trajinar por el mundo: “Wawayki maskasqaykipi / rumi kirunpi / wañuqmanmi / zapatuykikuna / rikchapakuwan (Esos zapatos que llevas / parecen haber muerto / mientras buscabas / a tu hijo / entre los dientes de la piedra)” (Huamán, 2023: 154-155). De esta manera se transfigura el intenso caminar de la madre cuando busca a su hijo. Son los zapatos los que transmiten fuerza y arrastran a su dueño por los lugares más temidos. Se presenta la imagen fuerte de *rumi kirunpi* (dientes de piedra), la cual representa al lugar más peligroso. Dado que el campo semántico de diente es dentadura y boca, el peligro muerde y traga la vida.

El zapatero de Carlos Huamán puede hacer zapatos para las abejas rebeldes que danzan para triunfar, puede colocar zapatos a los molles protectores o puede dar calzado a las pulgas que chupan la sangre. Es un zapatero cuyo oficio es memoria y democracia, pero también lucha social. Hace zapatos para los buenos y malos. A través de una fina ironía formula un cuestionamiento social: “Allin kaq, / milla kaqkunapatapas, / zapatonkunatam ruwarqani, / fusilasqa wañukuqkunapa, / bala kachariqninkupatapas (Yo hice los zapatos / de los buenos y de los malos, / de aquellos / que fueron fusilados, / y de quienes los fusilaron)” (Huamán, 2023: 154-155). También plantea un escenario de tensión entre la víctima y el verdugo. En esa tensión hay muerte.

Se trata de un zapatero singular, porque su oficio también le permite convertirse en un ser alado y majestuoso. Eso no lo sabe el despreciador de humildes: “Zapateruwan pinqakuywan / rimaq kasqaykitam yachani, / hinaspapas waman kasqaytawanmi / umanchanayki (Usted que se avergüenza / hablar con un zapatero, / debe saber / que también soy halcón)” (Huamán, 2023: 154-155). De esa manera muestra otra capacidad no observada por el despreciador: el humilde tiene conocimiento de su mundo para poder volar en él. Es como esos dioses míticos que andan harapientos por el mundo para conocer el verdadero proceder de los hombres y, tras convertirse en seres de luz, con su poder lanzan aguaceros que ahogan a los pueblos ingratos.



Esta idea la conversión y de la revelación de su identidad entra en sintonía con la de otros animales simbólicos —el perro, el cóndor o el puma—. Ser halcón es ser una astilla de la que habla en el primer poema, donde cada arena es vista como un halcón pronto a volar. Entonces, ser zapatero no se trata hacer de zapatos solamente, sino de ser hacedor y componedor de tiempos.

3.3. *Maskaq*: buscar los tiempos extraviados

Es un poemario que convoca varios tiempos o, mejor dicho, es un poemario que se instala en la *pacha* andina —en el tiempo y espacio extenso—. Por ello puede referirse a personajes simbólicos distantes —como Guaman Poma— o a personajes conocidos y familiares contemporáneos del tiempo de la guerra interna. En sintonía con el desarrollo de la modernidad, también alude al internet como instrumento del amauta, a todo el complejo de las redes sociales o a los diversos medios modernos de comunicación, como el dron. Demuestra su valor necesario, pero también cuestiona cuando se convierte en medio vacío o frívolo.

Un tema muy contemporáneo es el *awqa* covid, el cual alude al tiempo terrible que atraviesa la sociedad contemporánea. Este tiempo del virus es homologable al tiempo de la bala. El *awqa* covid, asociado al dolor profundo de la pérdida, aparece en su poesía vinculado al entierro, muerte y resurrección del padre del yo poético. No le llora por más que haya volcanes que impulsen el llanto. Hay un reconocimiento a la fuerza del dolor, pero también a la capacidad para evitar el derrumbe y desborde del ser. Con serenidad de pueblo, soporta la partida y, más bien, junta fuerzas para convocar a muertos y vivos con el fin de vencer el mal. Una forma de vencerlo es recordando la inmortalidad de los muertos; la otra forma es la unión, la solidaridad que potencia al ser colectivo.

Búsqueda del perro

En general, la búsqueda es dominante en el poemario. Se indaga por un perro mítico que simboliza la vida, se busca a la niñez perdida en los tiempos difíciles, se poetiza a los padres que andan por el mundo preguntando por los hijos muertos. También se espera al ser divino y orientador que tarda en llegar, porque esperar también es una forma de buscar con la mirada. En la primera parte se alude a un perro simbólico. Precisamente, en esta sección, “*Punku / Puerta*”, el personaje central es su perro Jeniluli, quien se ha perdido y, debido a su gran significado, el emisor confiesa buscarlo. Es su perro guardián en el camino a la muerte. Confiesa que, en caso de que el perro muriera primero, entonces él se convertiría en su guardián como compromiso vital de reciprocidad.

La construcción legendaria del perro hace que este se convierta en un motivo celebrante y, por lo esforzado de la búsqueda, configura un despliegue épico. Muy a pesar de los esfuerzos, parece que son insuficientes. Por ello, al final, el gran refugio es la memoria: “Kunanqa mana kaqñam imapas, / paypa yuyariyinmi puchun / may ñanpiñaspas / kay chakiykuna churanaypaq (Ahora ya no importa, / su recuerdo me basta / para ver el camino / a dónde poner estos pies)” (Huamán, 2023: 16-17). Ahora es necesario amarrarlo a la memoria, de donde nunca se escapará porque allí quedan siempre las representaciones. Así, el perro Jeniluli se vuelve mítico: “Layqa rumim, chay pampapi / Jenilunipa anyayninqa, Kallpanmi / hatun mayupa pillinkunata taqllaspan (En esa pampa, / el ladrido de Jeniluli, / es piedra embrujada / que corre troquelando / remolinos de inmenso río)” (Huamán, 2023: 18-19). Su ladrido asume condiciones divinas. El ladrido es piedra embrujada que tiene la capacidad de retorcer las aguas de un río, lo que significa alterar el curso normal de la vida. En el poema se marca un espacio simbólico en la historia peruana: la Pampa de Ayacucho, lugar donde se logra el triunfo de un pueblo por su liberación. Por ello, en ese contexto, invoca nuevamente al dios Puma y trae a la memoria al soldado que rompe la espada del tirano, un valiente que desarma al poderoso. De esta forma, el poeta trenza el mito y la historia con sucesos sociales.



Jeniluli es un perro que desde las llanuras cuida a su pueblo. También vigila a quien lo cría y ama. Por ello pide el enunciador que lo cuide cuando muera. No obstante, el propio enunciador se puede convertir en el perro de Jeniluli: “Wañuruptikiqa / ñuqam yuraq allquyki kasaq, / manchachiku saqrapa ñakaynin / llikchipaqa waqsakirum kasaq (Si mueres / yo seré tu perro blanco, / seré el colmillo con que destrozaré, / la maldición de los condenados)” (Huamán, 2023: 20-21). Cumple las mismas funciones que desempeña el animal cuando guía al hombre hacia la muerte defendiéndolo de los malos. De esa manera se plantea la reciprocidad entre uno y otro. Es un perro encontrado que se ha vuelto a perder. Por ello, ahora emprende la búsqueda leyendaria volando, surcando, caminando, hasta que la piedra misma se coma los pies del caminante, figura con la que hiperboliza el trajinar del migrante. En tanto símbolo del poema, el perro representa lo que hace posible el *allin kawsay* (buena vida), esa vida sin dolores ni soledades. Debido a esto, la pérdida del perro está asociada a la muerte y a la orfandad. El enunciador siente que no está completo, que es necesario ir en su búsqueda. Sólo el encuentro con ese ser mágico puede defender su vida. Sin él, la existencia es un vacío; sin embargo, al constatar su insalvable ausencia, considera que el recuerdo es importante porque también tiene el poder transformador.

Búsqueda de la niñez

En la sección “Illana qillpa panka / Cuaderno de viajes” se emprende otra búsqueda. Ahora se indaga por un niño, que es él mismo. Da cuenta que ha perdido su niñez y que, ya cuando el emisor es adulto, empieza su búsqueda. Con la experiencia de quien sabe la pérdida del niño dialoga con el mundo: “Kiqllukunapiraq, / sachakunapiraq / waw chinkachisqankum / yachanku / tukuy purisqankupi yuyay sapinchakusqanta. / Kay rumi llaqta ñuqallayqa / wawa kaynayta maskani (Aquellos / que perdieron al niño / en los callejones / y los árboles, / saben que en lo andado enraízan sus huellas. / Yo busco a mi niño / en esta ciudad / de piedra)” (Huamán, 2023: 104-105). Hay aprendizaje de los que ya experimentaron la pérdida. Es el tiempo de vida el que se ha perdido, la inocencia y la alegría. No se trata de un niño biológico, sino de la representación del niño.

Es el tránsito de la búsqueda, porque puede estar en las afueras de la ciudad en las llanuras: “¿Icha huk kaqnichik / wayra pampay silalq wawata / rikukullarqa? / Wawa kaqniymi / chinkarwqun rumi mama qapaq wasipi. / Maskallachkanim (Alguien vio / a un niño cabalgando / en las llanuras del aire? / Se perdió mi niñez / en un templo de canteras. / Lo estoy buscando)” (Huamán, 2023: 84-85). Es un poema dialógico que tiene como alocutario al niño a quien comunica su objetivo. Esta búsqueda parece utópica porque no avizora posibilidad de alcanzar la niñez sacrificada por los malos tiempos en que se debió gozar de ella. Hay una sensación de niñez incendiada que tiene la amarga ceniza de un tiempo difícil: “Piña piña machaqwaypa, / hinallataq sirasirapa watankunam karqa. / Manchakuy pacha tuqyaqmi / wasikunata, panka qillqakunata, musquytawan kañarqa. / Nina wasin kankarqa / hukpa mikukunan tantata, / yachapakuqpa sunqunñataq / Kanchayllu / nina rumi karqa (Eran los años de la culebra, y del alacrán enfurecidos. / Estruendosos fue el trueno / que quemó las casas, / los libros y los sueños. / El horno solo cocía / panes ajenos / y el corazón del estudiante / era un pedernal de encendida / llamada)” (Huamán, 2023: 88-89). Era un tiempo devastado por la violencia, por lo que el poeta elige tres seres para representarlo: el alacrán, la serpiente y el trueno. Los tres son estados alterados que expresan tormentos y crueldades, pues destruyen libros y sueños. Es un tiempo donde las memorias e ideales se esfuman, tiempo crudo simbolizado por la falta de alimento, crisis representada mediante el horno que sólo cuece panes ajenos. Por eso, en medio de ese tiempo oscuro, aparecen actores sorprendentes: el estudiante y el maestro. Se trata de estudiante con corazón, con sentimiento convertido en fuego, una candela tierna pero enfurecida que quiere enfrentar al fuego de los malos. En esta lucha también están los maestros: “Aw, wawallay / pampachaykuway / mana allin waqaychasqaymanta. / Kiqllukunapi rawrasqaypi, / qapariyan amawtakuna / quyllurta paqaririchkaptinkum / chinkachirqayki (Ah, mi niño / perdóname el descuido. / Te perdí mientras ardía / en las calles / y los maestros / despertaban luceros / con gritos)” (Huamán, 2023: 98-99). Los protagonistas de la resistencia provienen de la escuela, el binomio esclarecedor de mentes:



maestro y estudiante. La imagen del fuego alzado es el estudiante. En ese mismo tiempo de furor está el maestro con su grito que despierta y convoca para ingresar al tiempo del ardimiento. Es en esta época de fuego enloquecido cuando se pierde el niño y la niñez.

Madres que buscan

Las madres que buscan están en la sección “Yana chirapa / Arcoíris negro”. El título nos hace recordar los primeros versos del poema elegíaco dedicado a la muerte de Atawallpa: “Apu inka atawallpaman”. “Qué arcoíris ese este negro arcoíris” (Arguedas, t. 4, 2012:22-23), alude a la aparición de una gran señal que anuncia un tiempo *hatun llaki* (gran dolor) en el mundo andino o quechua. Ese dolor lejano se encadena con el dolor que poetiza Carlos Huamán, donde serán las madres quienes sientan y padezcan ese dolor profundo mientras buscan a sus hijos. En ese contexto, Mamá Angélica es el símbolo: “Mamay Angélica, Juana, / Rosa, Jacinta, / kunanqa lliw sutinkutañam apanki. / Kallmaykikunamantam / anqas killinchukuna pawan, / Imanakuspapas / tupasunkikumanñachu, / chuspita hina / piña piña ripuq runa / saruyta munasuspaykipas, atinmanchu (Madre Angélica, Juana, / Rosa, Jacinta, / ahora tienes todos los nombres. / De tus tallos vuelan / cernicalos azules. / Imposible que te toquen / como si fueras mosca / a la que pisa furioso / el que se va, imposible)” (Huamán, 2023: 122-123). Ahora es la madre universal quien está protegida y se ha convertido en símbolo mítico. En ese *supay* tiempo (tiempo diablo), tiempo cruel y arrebatador, se observa que de los seres desaparecidos o muertos sólo quedan fotos en los muros o en las manos. A ellos sólo se les puede llorar mediante la imagen, porque no hay cuerpo en la vida, en la realidad realidad —como diría José María Arguedas—. Mamá Angélica, a quien se remite en el poema, busca el cuerpo de su hijo con una foto en la mano. Es la imagen de la desolación, de la injusticia e impotencia. En esas condiciones, la madre que busca a los hijos tiene los zapatos muertos: “Chayna kaptinchá / ñutu allpapas, ñankunapas, / wata pachakunapas, / punkukunapas, / qupakuna manchaykunapas, / awqa wasikunapas / yupiyki yupiyuqkama. (Seguramente por eso / el polvo / los caminos, las estaciones, / las puertas, / los basureros, / los cuarteles / tienen tus huellas)” (Huamán, 2023: 18-19). No hay un camino que mamá Angélica y mamá Victoria no hayan recorrido. Este hecho revela la incansable labor de una madre cuando decide buscar a su hijo. En dicho poema se alude a dos espacios: los basureros, lugar donde tiraban a los muertos, y el cuartel, lugar donde se tenía incomunicados a los detenidos. En esos lugares, mamá Angélica deja su huella. Su andar es infinito. Por eso sus pisadas están en las puertas del mundo, en las estaciones que simbolizan el rotar de los tiempos. Ahí deja su *yupi*, su imborrable huella.

En la sección llamada “Suyachkaykim / Te estoy esperando”, el enunciador se ubica en la posición final del devenir de alguien valioso para su vida. Para iniciar un destino, invoca al cronista indio Guaman Puma. Implora su fuerza: “Kaypi kachkani / kinrayninta hamuq / machu taytakunata hawaspay. / Yupiykitam qatirqani / illapapa / siran patankama. / Kaypim kapuchkayki / Taytay Waman, Taytay Puma, / suyachkaykim. (Aquí estoy /mirando a los abuelos / que vienen por el horizonte / He seguido tus huellas / hasta llegar / a la cicatriz del rayo. /Aquí me tienes, / Padre Waman, padre Puma / te estoy esperando)” (Huamán, 2023: 58-59). Juntos amarrarán el tiempo. Si se detiene el tiempo es para construir. Porque el tiempo lo devora todo. Se necesita detenerlo para crear un tiempo nuevo, para fundar un pueblo, como ocurrió con la creación mítica del Cusco. Gregorio Condori Mamani relata que, cuando se tenía sólo un día para esta labor, los nativos tuvieron que amarrar el tiempo a fin de fundar una ciudad y amurallarla para protegerla de los vientos fieros de los *qollas*.

Es importante ver cómo sigue la secuencia ideológica del cronista indio. Se observa que el personaje emisor ha caminado hasta llegar a un espacio privilegiado desde el cual contempla la ruta de los abuelos. Andando llega a la tierra calcinada, a la cicatriz del rayo. Allí espera la llegada del héroe cultural Guaman Puma, elevado a una condición divina. Esta representación de Guaman Poma con aliento mítico se integra a otros poemas dedicados al cronista indio, como los escritos



por Tulio Mora y Juan Gonzalo Rose. Pero esta vez se realiza con la intimidad, el saber y el talento quechua expresado desde el *oqlllo*. Así vivificado, emprende la misión conjunta de hacer crear un tiempo nuevo, asunto subyacente en el poema.

También invoca las fuerzas del arcoíris y de la piedra, aunque a veces parece perder la esperanza: “Haykapikamam / qaparisqayta / mana uyarinkichu. / Chinkayniykipim / kay wayaw sacha kurkun, / qamñataq unaspa / nitaq nitaq chayamunkichu (Hasta cuándo / no vas a escuchar / mi grito. / Este sauce se encorva / en tu ausencia / y tú que tardas y tardas, / y no llegas y no llegas)” (Huamán, 2023: 66-67). Hay una desesperación por el silencio semejante a aquella espera del retorno de *Inkarri*, el inca decapitado que está creciendo bajo la tierra y tarda en volver. Sauce-hombre que se dobla, pero no se quiebra. Sigue la persistencia del grito.

Todas estas pesquisas desesperadas o pacientes, en movimiento o quietas, también pueden emprender una búsqueda. Son como los ojos que andan incansables o saltan o vuelan de un lugar a otro para encontrar al ser que espera, para el auxilio o simplemente para abrazarlo pronto. Todas estas búsquedas tienen un objetivo: completar la vida. Se siente una fragmentación del ser que posee un corazón igualmente quebrantado, pero que tiene fe en completarse con el auxilio de los dioses o ser integrado por su propia búsqueda y hallazgo. Esto explica su deambular por el mundo para curar las heridas del cuerpo, espíritu y memoria. Aunque a veces el yo poético delata su cansancio y su imposibilidad de continuar, gracias a la búsqueda de la unidad encuentra otros medios: la memoria, el sueño, el recuerdo. Estos se vuelven puentes o caminos empedrados para seguir transitando y continuar remando por la justicia y la vida. Entonces, hay esperanza en los ojos, en los brazos, en los pies y en el corazón.

3.4. Ayllu: el niño y la familia

El niño y la familia aparecen como protagonistas en tiempo presente en el poemario. Otras veces son convocados por la memoria. El yo poético se ubica en un espacio distante o vuelve a su lugar. Además, muestra una edad mayor, las imágenes del niño se vinculan con las vivencias antes del tiempo del fuego.

Hay sabiduría tierna y lucida en la niñez. Así se advierte en el poema “Niña”: “Pim kachkan sayapayasuqniki / warmi wawa. / Rikranpim wayqan wayukachan / hinaspa wiru makinwan / qillqatuta mastarichkan (Quién es la niña que te / acompaña. / Cuelga en su hombro / un bolso y extiende un lápiz / con mano de caña)” (Huamán, 2023: 130-131). Es significativa la imagen del lápiz, porque simboliza la escritura, el aprendizaje o el saber. No hay cuaderno para el lápiz, sólo existe el extenso pliego del aire. Allí escribe su canto. En los versos siguientes aclara: “Manam qillqa pankan kanchu, / ichaqa yaqam qillqanqa / kunan / siminpi muyuq / turkanakuy / haylli takita (No tiene cuaderno, / pero seguramente / escribirá / un himno al amor / que ahora / ensaya en su boca)” (Huamán, 2023: 130-131). La niñez siempre es la posibilidad. No hay un canto guerrero entre sus labios, sino un canto de amor. Tal vez haya escritura sobre el papel, pero tiene su nacimiento en la voz, tránsito que ha seguido la gran tradición de los pueblos andinos.

El niño siempre simboliza la esperanza. Cuando el yo poético retorna, se dirige al niño: “Irqi wawachallay, qammanmi qunay kachkan / kay illasqay qillqa pankata. / Tarpusqay qantu waytatataqa / kuyakuymanni lliw marqaykachiniña (A ti mi niño te debo entregar / este cuaderno de viajes. / La flor de qantu que reuní, / la entregué al amor)” (Huamán, 2023: 90-91). El cuaderno de viaje es una memoria, un archivo de lo vivido, una acumulación del pasado que es entregada al niño, porque él constituye la posibilidad de la renovación sin olvido.

En sus versos se afirma la identidad quechua. Así lo hace saber al niño: “Wawallay, / urqupi, mama quchapi kaspaykipas / kechwa kasqaykimantam / apu sunqu kanayki. / Qapaq runasiminchikqa / urpi sunquyuqmi, / mayupa, rumipa chawpimpi / qisan simpaqmi (Mi niño, /



cuando estés / en la montaña o en el mar, / siéntete orgulloso de ser quechua. / Nuestro sagrado runasimi / tiene el corazón de paloma, / le encanta anidar / entre el río y la piedra)” (Huamán, 2023: 92-93). Ante la posibilidad de exclusión lingüística, se plantea que la lengua nativa debería ser de uso común en todos los escenarios —incluidos, la sierra y en la costa—, no sólo en ciertos lugares y algunos momentos. Se considera que el actor niño en movimiento alude, al mismo tiempo, a la idea de la ternura del *runasimi* y su familiaridad con la naturaleza. De esta forma, se señala su profunda afectividad y la raíz desde donde fluye.

También se hace una exhortación poética que orienta al niño perdido que busca, una especie de proyección o desdoblamiento: “Harawi kuyanaykitam musyani. / Chay pacha chayamuptinqa, / qintipa kawsaynin, suma sumaq / achikyaq awasqanta hina qillqay / amam qunqankichu (Amarás la poesía, lo sé. / Cuando llegue el momento, / escribe como si un colibrí bordara / el más bello amanecer de su vida, / no lo olvides)” (Huamán, 2023: 100-101). Una voz mayor imprime en la memoria un consejo para el ser que crece y estima su oficio de poeta. Se le propone que haga lo que el colibrí, esa ave mágica que dialoga o enamora a las flores, al momento de escribir para que la creación del poema pueda tener algo inédito y deslumbrante, como un amanecer. La imagen del colibrí es simbólica. En el mundo andino, su presencia anuncia cambios —por ejemplo, los nuevos amaneceres—. El pico, como mano, señala al canto. Mientras tanto, la actitud del tejido o la acción de dibujar sobre el tejido alude a la acción singular en la configuración del poema como un amanecer.

La familia es un tema central en la poesía de Carlos Huamán. Sus integrantes están fijos en la memoria del yo poético. Por ese motivo, al recordarlos alienta su existencia. Los miembros del *ayllu* nuclear —sus abuelos, su padre y madre, su hermana y hermano— son constantemente convocados en diversas circunstancias de la vida. Pero este *ayllu* no se limita al lazo sanguíneo, sino que se extiende a la familia comunidad. De esa manera, en poemas como “Paniy” recuerda a la hermana, ubicándola dentro de un discurso de denuncia debido a que la encuentra asesinada.

También está en este campo familiar el poema “Hamparapi”. En él se recuerda a la familia, a los padres que se sientan a la mesa para comer un plato muy significativo: el pukapicante, la comida simbólica de Ayacucho. Aquí la mesa es el símbolo que articulará a la familia. Es una mesa con vida, como todo lo que existe en el mundo andino. Ella tiene memoria e imagina. Además, representa la permanencia. Es una mesa que siempre espera y que convoca al alimento, la forma de energizarse: “Hampara patanpim / yapatawan quñunakuchkanchik (Nos hemos reunido nuevamente / a orillas de la misma mesa)” (Huamán, 2023: 74-75). Es la misma mesa como es él mismo. Además, expresa que hay momentos de dispersión, porque debemos entender a la mesa como un cuerpo también. En periodos de partida hay soledad en la mesa; ahora hay unión: “Kay hamparam iñirqa / uñachalla qipananchikta. Pumputupu awqa runakuna / llaqtanchikman chayasqankuta / mana yuyarispa (Esta mesa creyó / que nos quedaríamos / pequeños, sin recordar / a los soldados que llegaron / por toneladas al pueblo)” (Huamán, 2023: 76-77). Es gente que ha crecido y no olvida. Por ello vuelven al pukapicante para nutrirse, aunque en ese lapso de ausencia haya otros que han partido, que ya no están: “Mana kaypichu tinya / uchpa mikuq hampatupas, / Juana saqiwaqniy cartapas (Ya no está la tinya / el sapo que comía ceniza, / ni la carta que Juana me dejó)” (Huamán, 2023: 76-77). Se borraron o desaparecieron los afectos. No hay música, porque ya no hay tinya. No hay magia ni lluvia, porque no está el sapo que come recuerdos y convoca la granizada. No hay noticias íntimas, porque no hay carta que las guarde. Todo esto crea un universo de orfandad. Por ello hay que volver a comer para fortalecer y recomponer todo: “Qarakamuyña, pisiñam pacha, / yarqakamuchkanñam, / kay hamparam suyay suyachkan (Sirve, es tarde, / hay hambre, / esta mesa está que espera y espera)” (Huamán, 2023: 76-77). Entonces, el hambre no sólo es fisiológica sino también espiritual. Tiene que ser urgente porque otros pueden partir. La madre está pronta a dormir y el padre tiene los ojos amarrados a la puerta, el lugar de partidas y llegadas, el umbral de la vida.



3.5. *Sachakuna*: los árboles

El árbol es un símbolo muy presente en la poesía de Carlos Huamán. En general, en su poesía los árboles siempre son dominantes. Molles, sauces y pisonayes son trasladados al mundo verbal con las propiedades y bondades que tienen en la tierra. A veces aparecen como símbolo; otras, como *sacha runa* (hombre árbol, gente árbol). Esto se evidencia en la voluntad del yo poético por evidenciarlos como *llaqtamasi* (un miembro más de la comunidad) siempre admirables. Debido a ello, a veces el propio yo poético quiere ser un árbol solitario; otras, un árbol solidario colectivo. Lo cierto es que hay una exploración constante de la imagen del árbol en sus distintas funciones.

Como ocurre con los *mallqui* —muertos sagrados que no eran enterrados sino sembrados—, algunos árboles representan a los ancestros. Por ese motivo, los extirpadores de idolatrías pedían tener cuidado con los *mallquis*, muertos que crecían como árboles. Esto demuestra la inmortalidad. En ellos, los padres siempre están vivos, protegiendo o impartiendo su orientación.

Precisamente, en la poesía de Carlos Huamán hay árboles que, cuando mueren, siguen creciendo: “Kanmi llaqikunapi sinchi wayrawan / nuna ukupi wiñaq sachakuna. / Chay sachakunam / takiq urpikunapa wasin karqa (Hay árboles / que crecen en el alma / con el ventarrón entre las hojas. / Esos árboles fueron / casa de pájaros cantores)” (Huamán, 2023: 104-105). Según la función que cumplieron en la tierra, los árboles siguen viviendo. No hay posibilidad de muerte. Manifiestan su vitalidad a través de la vibración de sus hojas. Rescata el poeta la idea de casa de pájaros cantores. Estos dos elementos singularizan al árbol: pájaros cantores y casa. Esos árboles ahora alientan el mundo interior del hombre. De analizar en la tierra pasan a enraizar en el terreno espiritual. Esta vitalidad es representada por el *sinchi wayra* (aliento fuerte del viento), de la misma manera en que Gamaliel Churata decía que los muertos viven y crecen en el cielo de nuestros corazones.

El árbol es un ser en quien se apoya el hombre, tal como se representa en el poema dedicado al molle: “Hatun hatun mulli sacha, rumi sapi, / yapatawanmi asuykamuyki, / allpanchik kutichikuyta / manaraq atisqaykuta willakunaypaq (Gigante molle, raíz de piedra, / vengo a decirte que aún / no hemos recuperado / nuestras tierras)” (Huamán, 2023: 180-181). Es como si el árbol hubiera dejado una tarea y el enunciador informara que aún no se logra el objetivo. En este sentido, se eleva la condición estructural del árbol molle a padre *qollana* (padre jefe).

En otro poema también vuelve sobre este árbol simbólico: “Hatun hatun mulli, / yuyayniykim sutun / tuqu qatamanta hina (Grandioso molle, / tus recuerdos gotean / como de un techo hueco)” (Huamán, 2023: 178-179). El gran molle es el padre muerto, quien, luego de enterrado, hace destilar su recuerdo sin detenimiento. Nada lo protege de esta lluvia de recuerdos que remecen su ser. Por ello detiene su marcha para soportarlo. Sabe que ese árbol —su padre— mañana será un colibrí que danzará sobre las flores. Aquí colibrí es alma de hombres, alma del padre.

Todo esto se desarrolla dentro del contexto del *awqa covid* que ataca sin piedad. Sabe que no hay vacuna mejor que el caudal de cariño de todos los seres. Plantea una fe en red de sentimientos. Hay un llamado universal a volver, porque, con su retorno, vuelve la alegría: “llaki qipata, / kawsay / llipta hina miski kasqanta / yuyarichiwananchikpaq (a recordar que / después de la tristeza / la vida también es dulce / como una llipta)” (Huamán, 2023: 181-182). Es el rotar del tiempo mítico —el tiempo andino— que voltea los momentos de oscuridad hacia la luz. El yo poético asume que sólo es posible salvarnos si todo nos juntamos, que se puede evitar la tristeza mientras se mantiene la fe en la vida dulce.



Pisonay, otro árbol importante, da título a un poema incluido en la sección “Ñuqaqa qipasaqmi / Yo me quedo”. Aparece en medio de un escenario en desastre o desborde: “Chayna kaptinqa / pisonay sachach / kallpanman punkuta, / tullpata, llinka mituta... takaspan / Manam yachanmanchu ima makipi / qampaq kallman saqiykuyta (Si así fuera, seguramente / el pisonay / correría tocando la puerta, / el fogón, la arcilla... / No sabría en qué mano dejar / su rama para ti)” (Huamán, 2023: 108-109). Este árbol, presentado en *Todas las sangres* de José María Arguedas como un ser plenamente solidario que gime cuando masacran a la comunidad y llora flores rojas de impotencia, aparece como un símbolo de la solidaridad, un árbol que desea entregar el esplendor de sus ramas al ser amado. Debido a la inminente llegada de la *lloqlla*, anunciado por el *sagra mayu* (río endiablado), nos enteramos de que el árbol podría ser arrasado. El árbol quiere dejar su esplendorosa cabellera para que esta le sirva al ser que ama. De esta forma demuestra su buen corazón. El árbol irá contra su naturaleza inmóvil. Su deseo por salvar al amado le hará arrancar sus raíces para poder correr. En otras palabras, entregará su vida para salvar.

En otro poema aparece el *pisonay* para significar momentos de nostalgia y dolor: “Fotopa, yuyaypa chawpinta / pisonay sacha / sumaq rumi waytanta paskarimun (Entre la foto y el recuerdo / suelta el pisonay / su hermosa flor de piedra)” (Huamán, 2023: 110-111). Ahora ese árbol hermano contempla una foto en el muro. Evoca y hace caer sus lágrimas de piedra, siempre vinculando la idea árbol a la de padre, símbolo de una comunidad. La lágrima de piedra —la flor de la piedra— es el llanto del *pisonay*, flor de sangre.

Existen, además, árboles que se solidarizan simbólicamente con el dolor del hombre: “kay wayaw sacha kurkun, / qamñataq unaspa / nitaq nitaq chayamunkichu (Este sauce se encorva / en tu ausencia / y tú que tardas y tardas, / y no llegas y no llegas)” (Huamán, 2023: 66-67). Se propone esta idea dentro de un contexto de amor no correspondido que con su encierro hace aflorar la indiferencia. Entonces, el árbol no marca la firmeza, sino la inclinación ante el paso del tiempo y el silencio del amor.

3.6. *Sapi*: enraizar en esta tierra en otra tierra

Varias ciudades pueblan este poemario. Desde ellas, siempre recuerda a su pueblo. Incesantemente nos recuerda que su partida no fue voluntaria, sino un intento por salvar la vida. Así, el yo poético muestra ciudades como París o Estambul.

El poema breve “Pisonay” actúa como una puerta a dos poemas subsecuentes que nombra como “Karu” (distancia). Precisamente, los versos que siguen conectan árbol y leño con el tiempo de la devastación: “Ñuqa / ñakasqa rawrariqmanta / ayqiy kullu, / kikin puñnamantapas mitmaq runa, / pantaq puyu hina / uturunqupa urkunmanta hamurani (Yo, / leño que huyó / del maldito incendio, / extranjero de mi propia cama, / vine como azorada nube / desde la frente del gran Puma)” (Huamán, 2023: 110-111). Esa *lloqlla* que se anunciaba era el río de fuego que destruiría todo. Ese árbol estropeado simboliza al pueblo que, en otro tiempo, estuvo completo —tronco y ramas—. Ahora sólo queda el leño. No es un verde brazo de árbol sino una rama calcinada. Es la sobrevivencia ante la devastación del tiempo de fuego, presencia candente que, lanzado a otro espacio, llega a una lejanía con una condición aérea y desconcertada, como una nube sin destino.

La imagen del leño reenvía al cuerpo desgajado y astillado, condición en la que quedaría el pueblo. Este destierro y nostalgia lo vuelve ajeno a su lugar de procedencia. La imagen de la *puñuna* (cama) simboliza la tranquilidad pueblo, la tierra de descanso. Pero visto así se vuelve un hombre en desconcierto. De allí la imagen de *puyu* (nube) desorientada en la inmensidad del cielo. El poeta, sin embargo, quiere marcar el lugar de procedencia. Alude al espacio del gran Puma, deidad antigua de los Andes que —desde un componente mítico— representa al *kay pacha*, en la misma forma en que el cóndor representa al *Hanaq pacha* y la culebra al *ukhu pacha*. Desde la vertiente histórica, el Puma también está vinculado con el ser orientador que fue el cronista indio



Guaman Poma —o Puma—. El vínculo no se establece con una parte cualquiera del cuerpo del Puma, sino con una simbólicamente importante: la frente. Si antes habíamos visto que el árbol representa al pueblo —la condición de leño—, ahora, con la alusión al Puma, este parece calificar a la bravura del pueblo. De esta manera, Puma aludiría al carácter bravo del pueblo, más aún si se toma en cuenta que la relación se centra en la frente del Puma. Como enseña la literatura universal, uno tiene el carácter de la parte de donde sale. Por ejemplo, Atenea, nacida de una cabeza, simboliza la inteligencia. Dado que el yo poético viene de la frente del padre Puma, entonces se le atribuye una condición guerrera. En otra parte muestra la fuerza guerrera del puma: “Ñawpay sinchi rumi uturunqu, / matip musqun nakaqra / away (Avanza valiente puma de piedra, / contra el puñal que mata)” (Huamán, 2023: 160-161).

El destierro, sin embargo, no es doloroso. Siente que ha llegado a una tierra que lo acoge bienamente: “May ñankunatañaya / wayra apawarqa. / Ña karupi, ña kayllapi / Intita, Killata maskarqani. / Paykunam parapi katataspanku / sunquypa kallpinkunata sirarqanku. / Kikiymantapas ripuq runa kaspay / miski allpa makinkunapi sapinchakurqani (Por qué senderos / me habría llevado el viento. / Ya lejos, ya cerca / busqué al Sol y a la Luna. / Temblando bajo la lluvia / ellos cosieron los pedazos de mi corazón. / Extranjero de mí, / me enraicé en sus manos de tierra dulce)” (Huamán, 2023: 112-113). No obstante la distancia, el poeta recurre a sus propios dioses andinos, al *Tata Inti* y a la *Mama Killa*, quienes lo recomponen: “Pachakuyupa yawarninqa / mana wañuq yupaychaymi (La sangre del tiempo / es el recuerdo que no muere)” (Huamán, 2023: 112-113). Su recuerdo siempre será punzante debido a que fue arrancado de su pueblo: “Mamay, kayllay kuntur kasqaymi / kay wichay pataman pusamuwan. / Danuvio mayu / rumi qawampim kachkani, / hatu hatun Viena sumaq llaqtapa / simin nuyuchi q mayupi (Madre, este cóndor que soy / me trajo a esta otra orilla. / Estoy sobre la piedra / del Danubio, / un río inmenso que moja / los labios de la hermosa Viena)” (Huamán, 2023: 114-115). Justamente por la distancia puede ensayar la posibilidad del regreso. Alentado por la nostalgia, emprende el retorno: “Yana allquywanmi kunan tuta / yuyaymanaypa qallariqninman / kutisaq (Esta noche regreso / con mi perro negro, / allá donde empieza mi memoria)” (Huamán, 2023: 116-117). La dinámica del caminar acompaña la poesía de Carlo Huamán: ir y volver. Es el retorno al *oqlllo*, al nacimiento de la vida. Lo que ocurre con el yo poético de sus poemas, ocurre con su vida. A veces lo vemos llegando con una sonrisa camino a su *llaqta*, a su Ayacucho querido o camino a su tierra dulce que lo acoge: México. Esas ciudades saben más de sus partidas y retornos.

3.7. Crítica a la modernidad

En estos versos se deja entrever una crítica a la modernidad. Por ejemplo, cuando alude al internet, dice: “Manam twitterninta / qillqaykuyta munarqanichu, / runakunapa mirachiq llikan / fotota qawaykachinaytapas. / Mam munanichu, mana chaniyuq / likes churasqankutaqa. / Ñuqallayqa munani / makiykiman / qisan churaq / sacha kayllatam (No te quise escribir / por twitter, / tampoco publicar una foto / en las redes sociales. / Me interesan un comino / los likes. / Solo quiero / ser árbol / que extiende sus ramas / con un nido para ti)” (Huamán, 2023: 46-47). De esta forma opone la naturaleza al desarrollo violento del internet, que busca éxitos sin valor —los *likes*—, satisfacciones individuales de lo público y baladí. Su objetivo es más interior y concreto: ser árbol antes que holograma, imagen disecada. Ser árbol humano vivo que pueda ofrecer un nido, una casa, una ternura. Ante el exhibicionismo público, ante el espectáculo del éxito, opone el espectáculo de lo íntimo y verdadero. Ante la comunicación mediada que separa a los seres antes que unirlos o la velocidad de la comunicación que no encuentra en los usuarios un punto de contacto real y humano, propone lo concreto del aprecio, la calidez del abrazo, abrazo de árbol que remece la ternura del ser humano.

A veces pareciera que el poder de la naturaleza no puede vencer a la adversidad. Esto dentro del contexto terrible del Covid: “WhatsAppnintam pawachini / kaya nanaq willakuyta, / awqaylli killinchukunam / kunallan hanaypachama pawachkanku, / manaraqmi kutimunkuchu (He



enviado por WhatsApp / esta queja, / ahora mismo un ejército de killinchus / está volando por los cielos / y aún no vuelve)” (Huamán, 2023: 182-183). El wasap vuela con la noticia —como los cernícalos—, pero no vuelve. Así, pareciese que la modernidad y la naturaleza fracasan, pues no existe forma de vencer el tiempo funesto que se lleva a hombres y mujeres. Pareciese que no existen dioses a quienes ofrecer una flor para detener este flagelo.

En los tiempos de internet en que todo es distancia, “Amawtappa internetninta riksichikuynin / chaskisqaymantam hamuni (Vengo de recibir saberes / del amauta por Internet)” (Huamán, 2023: 184-185). Es el medio dominante por donde circula el saber. Nada hay presente, por ello pide al pato salir de la pantalla para guerrear: “Putka, chuya yakupa / wampuq wachwan, / hamuy, llusqiy computadoramanta, rapraykiwan / urqupa Yawar suquq / apasanqapa / atakanta watay (Pato blanco de aguas / turbias y cristalina, / ven, sal de la computadora, / envuelve con tus alas / las patas / de la tarántula que chupa / la sangre de las montañas)” (Huamán, 2023: 186-187). Son los animales buenos los que son convocados para guerrear contra los animales malos. Así, la tarántula es la chupadora de la vida.

Las conversiones también se presentan en los tiempos de inmovilización, cuando todas las vías se bloquean para llegar al ser querido. Para trasladarlo, queda una posibilidad, ser viento: “Mana avión, mana tren, / nitaq barco kaptimpas / wayra kaytaqa / atiymanmi / (No hay avión, / tren, ni barco, / pero puedo convertirme / en viento / para llevarte conmigo)” (Huamán, 2023: 46-47). Los tres medios referentes de la modernidad —barco, tren y avión— simbolizan las tres vías posibles: agua, tierra aire. Si fracasa la modernidad con todo su poder, hay una posibilidad que no falla: ser viento. Es la naturaleza la que vence.

En los tiempos de alejamiento de su lugar o debido a sus objetivos puede experimentar la modernidad. Pero esta no lo alejará de su tierra ardiente: “Llapa yuyaymanaymi / karuchakuyupa yupin puni. / Mana riksishqa ñanman riq donman / yaqam runa lluqayta atinman, / kuntur hunam Hanaq pachaman qispinman; / chayna chayna kaptimpas / sunqupa rawrayninqa / kikin tullpamanmi kutirin (Toda evocación es una marca / de ausencia / Puede el humano subir a un dron / sin destino, / subir al cielo como un cóndor; / no obstante, el fuego del corazón / vuelve siempre/ a la misma hoguera). (Huamán, 2023: 110-111). Es la memoria del corazón la que nunca olvida, la que hace que siempre vuelva. Por eso no hay posibilidad de abandono.

Propone la confrontación de saberes a través de la sabiduría de una niña: “Siminmanta / yachaq yachachun / yuraq automóvil / qispintupa suqnun motorniyuq / kasqanta, / hinaspá, killinchupa pawayninmanta / pawayta yachapakuq supersónico nisqan, / tawa chunka pichqayuq minutuspi / tukuy pachata muyusqanmanta (Por su boca / entérese el sabio / que el automóvil blanco / tiene por motor / el corazón de una cigarra. / También que el supersónico / aprendió del cernícalo el vuelo / y dio vuelta al mundo / en cuarenta y cinco minutos)” (Huamán, 2023: 132-133). Son los elementos de la naturaleza los que movilizan las grandes máquinas. El poeta, a través de estos mecanismos, logra naturalizar a la modernidad.

Rumi llaqta es un poemario-pueblo lleno de símbolos andinos de animales, plantas y recuerdos. Los distintos seres nunca partieron, pues sólo el cuerpo se fue para vivir de otra manera. Su corazón quedó atado a un tronco mayor llamado pueblo o casa. Por esa razón vuelven incesantemente. Por más lejano que se haya ido su fuego, este retorna a la hoguera de su casa. Seres que saben padecer el Ser del Indio, que saben sacudir —tal toro molesto— el polvo de la mala palabra lanzada por el *chiqui runa* (el odiador del indio). *Rumi llaqta* es un pueblo que, debido a las crudas historias vividas durante el tiempo del arcoíris negro, debió ser fantasmal. Pero no lo es. Al contrario, apunta hacia la luz con fe y esperanza de piedra alada que surca los cielos andinos para afirmar la alegría india. Dicho amanecer no se da gracias a un golpe mágico de los dioses; se produce por la congregación de todos los miembros del pueblo, quienes siempre están



en estado de águila, de cóndor, de puma, de perro, de colibrí o de cernícalo, listos para morder el cuello a las enfermedades biológicas, sociales, ideológicas, espirituales. Son seres que están para hacer andar al pueblo por rumbos claros.

En el poemario subyace un proyecto ideológico, político y estético que plantea un conjunto de saberes necesarios. Propone una estrategia para orientar el conocimiento y, todo trenzado, enunciarlo con una estética andina. Sus nueve partes son *puk'ik' yawar rumi* (piedra de sangre hirviente), como diría el tayta Arguedas (2005: 144). Canto a la inmortalidad del perrito Jeniluli, la quietud simbolizada en viento o fuego en reposo, alerta a la orden del Padre Puma, registro del errante para dejar a los niños, quienes significan la continuidad, la imposibilidad de partir. Tiempo oscuro, tiempo de candela. Las partidas con pies de río. La convocatoria universal para vivir y la permanencia de la ternura como casita de piedra. Por eso, sus versos sintéticos nos recuerdan la antigua tradición poética nativa, cantos que acompañaban en la oscuridad y en la luz. Porque desde las formas poéticas también se remueve a las piedras candentes del mundo. Poesía que se subleva ante lo rígido y abarca la complejidad cultural de un pueblo golpeado por la indiferencia, por la violencia en sus diversas ramificaciones y por el feroz silencio. En ese sentido, el poemario también es un grito —o una multitud de aullidos— que recorre los aires como astillas de piedra.

Existen voces mayores en la poesía quechua peruana. Poetas que crecieron como árboles gigantes con corazón de buena madera. Poetas que son como el árbol del *pisonay*, que se duele y alegra con su pueblo, llora cuando hay que llorar o ríe cuando hay fiesta en el corazón de la comunidad. Así como los árboles, estos poetas brindan su protección y su canto a sus pueblos. Crecen junto a él, sin pretensión de un cielo de aplausos. Son como el corazón de la plantita humilde que quiere vivir sencillamente y, por ende, busca una tierrita para sus raíces y, de esa manera, fundar su pueblo de ternuras. Estos poetas se juntaron con el río hasta ser río. Se encariñaron con el cóndor hasta ser cóndor. Abrazaron sinceramente al árbol mayor hasta ser árbol. A esa legión de verticales pertenece José María Arguedas, Kilku Warak'a, César Guardia Mayorga y Carlos Huamán. Sus poemas cantan su valor.



Bibliografía

- Aguirre García, Dida, *Qaparikuy. Grito*. Lima: Pakarina, 2012.
- Anka Ninawaman, Ch'aska Eugenia. *Poesía en quechua. Chaskaschay*. Quito: Abya Yala, 2004.
- Arguedas, José María. *Katatay*. Lima: Horizonte, 1984.
- Arnold y Yapita (eds.) (1996). *Madre Melliza y sus crías. Ispall Mama Wawampi*. La Paz: HISBOL/ILCA.
- Atoqsayku, Juan. *Harawaipa sisan. Flor de poesía*. Lima: Altazor, 2007.
- Anchante Arias, Jim Alexander (2015). "Simbolismo de la fauna andina en el poemario Donde escriben los relámpagos, de Carlos Huamán López". En *Revista de Estudios Hispánicos*, II (2): 167-182.
- Arguedas, José María (2005). *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra.
- Arguedas, José María (1984). *Katatay*. Lima: Horizonte.
- Borda Huayhua, Edison Percy. *Nina qallu*. Lima: Pakarina, 2016.
- Bertonio, Ludovico (2006). *Vocabulario de la lengua Aymara* [1612]. Arequipa: Ediciones El Lector.
- Chihuailaf Nahuelpan, Elicura (2009). "Nostalgia de tierra". En Carlos Huamán, *Llipyaykunapa qillqanampi / Donde escriben los relámpagos* (pp. 13-16). Lima: Ediciones Altazor.
- Chillce Canales, Edwin (2023). "Desplazamiento de la memoria en la poesía de Carlos Huamán: el qipi y el chawpi". En *Telar* (31): 1-29.
- Chillce Canales, Edwin (2020). *La poética chanka en tres poemarios*. Lima: Horizonte, 2020.
- Camarillo, Baudelio (2009). "Poesía Donde escriben los relámpagos". En Carlos Huamán, *Llipyaykunapa qillqanampi / Donde escriben los relámpagos* (pp. 17-20). Lima: Altazor.
- Even-Zohar, Itamar. "Factores y dependencias en la cultura. Una visión de la Teoría de los Polisistemas". Montserrat Iglesias Santos. *Teorías de los polisistemas*, Madrid: Arco libros, 1999. 23-52.
- González Holguín, Diego (1989). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú Llamada Lengua qquichua o del Inca* [1952]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guaman, Poma (2006). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México. Siglo XXI.
- Guardia Mayorga, César (Kusi Paukar). *Runa Simi Jarawi*. Lima, 1975.
- Huarag Álvarez, Eduardo. "La nostalgia de las raíces hondas". En Carlos Huamán, *Llipyaykunapa qillqanampi / Donde escriben los relámpagos* (pp. 25-28). Lima: Altazor.
- Huamán, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huamán, Carlos (2009). *Llipyaykunapa qillqanampi / Donde escriben los relámpagos*. Lima: Ediciones Altazor.
- Huamán, Carlos (2015). *Urpischallay. Trasfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Altazor.
- Huamán, Carlos (2022). *Los ríos profundos. Entre el mito y la memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huamán, Carlos (2023). *Rumi llaqta. Ciudad de piedra*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Huamán Manrique, Isaac. *La poesía quechua escrita en Huancavelica. Reconstrucción de una identidad. Con un estudio sobre la poesía escrita en el Perú*. Lima: La Escuelita de América, 2018.
- Kessel, Juan van (1993). *La senda de los Kallawayas*. Iquique: El Jote Errante.
- Krögel, Alison. *Musuy illa. Poéticas del harawi en runasimi (2000-2020)*. Lima: Pakarina, 2021.
- Lira, Jorge A. y Mario Mejía Huamán (2008). *Diccionario quechua-castellano/castellano-quechua*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.



- Lienhard, Martín. “Pachacutiy taki: canto y poesía en la transformación del mundo”, *Allpanchis*, XX, 32, 1988.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra: Inversitat de Valencia, 1996.
- Mamani, Inocencio. “Awaqkuna”. *Antología general de la poesía puneña*. Lima: Editorial Universo, 1987. 45-46.
- Mamani Macedo, Mauro; Mamani Mamani, Alan Ever. *Harawikuna. Jarawinaka. Quechua/Aymara*. Lima: Lluvia, 2017.
- Mamani Macedo, Mauro (2023). “Literatura quechua contemporánea del Perú: continuidades y aperturas en la poesía”. En *Latinoamérica*, (77): 133-162.
- Mamani Macedo, Mauro (2021). “El mito de Inkarrí en los cantos quechuas”. En *Telar*, (27): 259-284.
- Millones, Luis y Renata Mayer (2012). *La fauna sagrada de Huarochiri*. Lima: IEP.
- Millones, Luis y José Rafael Romero Barrón (2017). “Estudio del concepto de piedra y animación de la piedra en los Andes centrales”. En *Anales de Antropología*, (51): 11-22.
- Quintero Weir, José (2009). “Chaka, puente de la memoria. Donde escriben los relámpagos”. En Carlos Huamán, *Llipyaykunapa qillqanampi / Donde escriben los relámpagos* (pp.21-23). Lima: Altazor.
- Ramos Flores, Edwin. *Wamani yawarnin. La sangre del Wamani*. Lima: Yachachisun, 2015.
- Rivas Loayza, Luis. *Cuentos y cantos del éxodo*. Lima: Textos, 2010.
- Sánchez Garrafa, Rodolfo (2011). “Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes”. En *Investigaciones Sociales*, (27): 15-42.
- Sánchez Martínez, Juan Guillermo. *Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2011.
- Tenorio García, Víctor. *Musqusqa harawikuna (escritura de los sueños)*. Lima: UNFV, 2003.
- Vilcapoma, José Carlos (2010). *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.
- Yucra Ccahuana, Rubén. *qespiriy*. lima: pakarina, 2016.
- Warak'a, Kilku. *Taki parwa*. Cusco: Garcilaso, 1955.
- Warak'a, Kilku. *Yawar para*. Cusco: Garcilaso, s/f.

