

Tinkuy de la palabra y la imagen: migración estética e imaginarios visuales en la neovanguardia andina

Giovanna Iubini Vidal

Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile

giovanna.iubini@uach.cl

El propósito de este estudio es analizar la existencia de una neovanguardia andina en la poesía peruana, la cual se caracterizaría por dar continuidad y ampliar las propuestas estético-literarias y cosmovisionales que desarrolló la vanguardia andina en la década de 1920 en Puno. Desde nuestro punto de vista, en la obra de poetas como José Luis Ayala, Niel Palomino y Washington Córdova Huamán se observa una primacía del imaginario visual y de las formas viso-táctiles de escritura de la cultura andina; por este motivo, proponemos que en estos poetas se produce una migración estética, donde imagen y poesía se confrontan en una escritura experimental.

Palabras clave: cosmovisión; imaginario visual andino; migración estética; neovanguardia andina.

Cómo citar este artículo (mla): Iubini Vidal, Giovanna. “*Tinkuy de la palabra y la imagen: migración estética e imaginarios visuales en la neovanguardia andina*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24 núm. 2, 2022, págs. 167-200.

Artículo original. Recibido: 30/11/21; aceptado: 07/04/22. Publicado en línea: 01/07/22.



Tinkuy of the Word and the Image: Aesthetic Migration and Imaginary View in the Andean Neo-avant-gard

The purpose of this study is to analyze the existence of an Andean neo-avant-garde in the Peruvian poetry, that could be characterized as the continuity and extension of the aesthetic and literary proposals as well as the worldview developed by the Andean avant-garde throughout the 1920s in Puno. From our point of view, in the works of poets as José Luis Ayala, Niel Palomino, and Washington Córdova Huamán, we observed a primacy of the visual imagination and the visual and tactile forms of writing of the Andean culture. For this reason, we propose that in the works of these poets, an aesthetic migration takes place, where the image and the poetry confront each other in an experimental form of writing.

Keywords: Worldview; Andean imaginary view; aesthetic migration; Andean neo-avant-garde.

Tinkuy da palavra e da imagem: migração estética e imaginários visuais na neo-vanguarda andina

O objetivo deste estudo é analisar a existência de uma neo-vanguarda andina na poesia peruana, que se caracterizaria por dar continuidade e ampliar as propostas estético-literárias e cosmovisionais desenvolvidas pela vanguarda andina nos anos vinte do século passado em Puno. Do nosso ponto de vista, na obra de poetas como José Luis Ayala, Niel Palomino e Washington Córdova Huamán, observa-se a primazia do imaginário visual e das formas visuais-táteis da cultura andina. Por isso, propomos que nesses poetas se produz uma migração estética, onde imagem e poesia se confrontam em uma escrita experimental.

Palavras-chave: cosmovisão; imaginário visual andino; migração estética; neo-vanguarda andina.

Introducción

LA POESÍA ANDINA HA PASADO por un largo proceso de desarrollo en el Perú contemporáneo, desde antecedentes tan diversos como *Taki Parwa* (1952) de Kilkú Warak'a, el *Pez de Oro* (1957) de Gamaliel Churata y la obra que surge desde la vanguardia andina, vinculada al quehacer literario de la revista *Boletín Titikaka* (1926-1930), hasta la progresiva instalación en el campo literario actual de generaciones de escritores que en su poesía exploran su condición de habitantes del mundo andino, ya sea desde el arraigo con la tierra o desde el desplazamiento migrante. Al respecto, Julio Noriega propone que un rasgo particular de los poetas andinos contemporáneos es que estos, culturalmente, se encuentran en un espacio liminar entre la oralidad y la escritura, entre la ciudad oral y la ciudad letrada, por cuanto se encuentran “unido(s) al mundo quechua y occidental; al primero por sus ascendientes y por la experiencia infantil; al segundo, por sus valores adquiridos en las instituciones educativas. Es un puente entre dos mundos encontrados” (66-68). Este agenciamiento intercultural (Rodríguez, “Los espacios”) permite que las y los escritores andinos puedan fluir entre culturas, sin perder su arraigo identitario, pues cruzan las fronteras culturales a través de diversas formas de migrancia.

Tal como lo plantea Claudia Rodríguez (“Los espacios”), se trata de un sistema literario en proceso de emergencia y consolidación (158), pues nos encontramos con un corpus de obras cada vez más amplio, con la creación de editoriales propias de este sistema como Pakarina Ediciones, con premios a la creación como el Premio Nacional en la categoría de Literatura en Lenguas Originarias, que ha sido adjudicado a escritores como Pablo Landeo y Washington Córdova Huamán, y con un círculo crítico que se desarrolla a través de múltiples grupos de estudio y se plasma en publicaciones y organización de congresos nacionales e internacionales.

Nuestra propuesta de lectura de la literatura andina concuerda con la lectura de Jorge Flores-Aybar, quien en *Literatura y violencia en los Andes* indica que lo andino es “un sentimiento de pertenencia a los Andes, con su historia, su lengua, con los grupos étnicos, los hechos culturales, sean políticos, sociales, geográficos, etc., con el objetivo de preservar, investigar, desarrollar, difundir y crear la cultura en todos sus campos” (327). Por lo

tanto, el mundo andino se caracteriza por su diversidad y heterogeneidad, pues en él confluyen lo quechua y aymara con lo *misti* (“mestizo”), las lenguas originarias y el impuesto castellano, el espacio de lo rural y el espacio de la urbe. Así se conforma una realidad abigarrada y múltiple, con sus vertientes y problemáticas propias. Por este motivo, la literatura andina, desde el punto de vista de Gonzalo Espino, es la

[...] expresión de una sublevante escisión en la literatura peruana –que da cuenta de la diversidad expresiva. Afronta un sistema que no dialoga, pero impone un discurso que silencia y le resulta difícil de ocultar e incorporar al mosaico de las representaciones literarias en la cultura peruana. (*Narrativa quechua* 19-20)

De este modo, la literatura andina constituye un sistema literario en tensión y conflicto con el sistema literario peruano y el canon estético centralizado en una ciudad capital republicana que, históricamente, no ha propiciado la expresión de otros discursos estéticos alejados de la hegemonía discursiva de Lima. Frente a esto, Espino propone que la literatura andina se caracteriza por una doble expresión, pues en el contexto andino existe una literatura que “se escribe en castellano y otra que se hace en quechua y aymara” (*Narrativa quechua* 20). Por este motivo, la poesía andina revela la totalidad contradictoria y conflictiva que es la heterogénea sociedad de base peruana (Cornejo Polar) y plantea múltiples formas de posicionamiento en el campo literario a través de aspectos lingüísticos y estéticos.

En este artículo proponemos que, en cierta zona de la poesía andina, se observa el surgimiento de una neovanguardia, particularmente en la obra de escritores como José Luis Ayala, Niel Palomino, Odi Gonzales, Boris Espezúa, Washington Córdova Huamán, Javier Pairona y Fredy Roncalla, algunos de los cuales analizaremos en profundidad en este estudio. En ellos se produce una especial forma de sensibilidad que denominamos *migración estética* debido a que, en sus obras, la escritura occidental y la palabra poética se confrontan, complementan y dialogan con el imaginario visual y las formas visotáctiles de escritura de la cultura andina, para generar un *tinkuy*¹

¹ Desde el punto de vista de Pablo Landeo Muñoz, la categoría cosmovisional de *tinkuy* es una noción fundamental para comprender cómo la cultura andina establece formas de control cultural respecto de los elementos que vienen desde afuera. En este sentido,

de sentidos contrapuestos. De este modo, el trabajo interdisciplinario con la imagen en la neovanguardia andina no solo tiene por objetivo darle un soporte visual a la escritura ni constituye solo un recurso estético, sino que es una estrategia que permite que en estas obras se resignifiquen la memoria cultural y la cosmovisión de los pueblos andinos.

Para demostrar nuestra hipótesis, en este artículo realizaremos un recorrido crítico-teórico para fundamentar nuestra perspectiva de lectura, analizando la diversidad lingüística y estética de la poesía andina en la que se inscribe la neovanguardia y examinaremos la vanguardia andina puneña como referente singular para esta poesía. Asimismo, estudiaremos el imaginario visual y las formas escriturales visotáctiles de la cultura andina, para examinar cómo estos aspectos se plasman en proyectos estéticos andinos de raigambre neovanguardista.

Metodológicamente, nuestra lectura se basa en la propuesta de Linda Tuhiwai Smith, según la cual investigar las culturas originarias requiere de un posicionamiento crítico decolonial que legitime el sistema de conocimiento de la propia cultura (215). Igualmente, nos acercamos a la visión de Silvia Rivera Cusicanqui (*Sociología*), sobre la “descolonización de la mirada” (23), en la medida en que los imaginarios visuales construidos en el mundo andino “nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (176), ya que a través de las manos de los *quipucamayoc*, las tejedoras y los poetas, se ha generado una “trama alternativa y subversiva de saberes y prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce” (185). Es decir, debemos entender que esta literatura propone un imaginario visual y cultural tendiente a restaurar el orden del mundo andino.

propone que el concepto de *tinkuy* tiene diversos significados: “en primer lugar, el concepto de unidad armónica de dos o más elementos, confluencia benéfica. En un segundo momento, significa ‘confluencia armónica de tiempos y mundos culturales distintos’, donde *tinkuy* se transforma en ‘categoría histórica de continuidad y desarrollo’” (150), mientras que, una tercera noción “alude a un *mana tinkuchu* (desarmonía, desestructuración) por la imposición de ideologías dominantes que detentan poder en todas sus manifestaciones” (151). De este modo, esta última noción, si seguimos a Manuel Larrú Salazar, corresponde “al encuentro tensional entre ambas unidades de la dualidad, en una suerte de danza discursiva que permite el intercambio y la relación asimétrica” (208).

Diversidad lingüística y estética de la poesía andina

La poesía andina constituye un sistema vital, diverso y múltiple, en el que las y los autores toman diversos posicionamientos en función de sus experiencias vitales, aprendizaje lingüístico y proyectos estéticos, de modo que la diversidad lingüística es uno de los rasgos de la poesía andina. Esta diversidad se expresa a través de las variantes del quechua y del aymara como una forma de extender la fibra de la memoria hacia la tradición oral y cantada del *taki*, el *hailli*, el *harawi* y el *huayno* (Krögel), tal como sucede en la propuestas de escritores que optan por una literatura quechua monolingüe sin traducción. Ejemplo de ello son narradores como Pablo Landeo y poetas como Ugo Carrillo y Niel Palomino, quienes buscan una revitalización del *runasimi*² a través de la comunidad andina que lee en quechua, recuperando así el derecho lingüístico de expresarse en su propia lengua, con lo cual interpelan a los no hablantes a acercarnos a su cultura e idioma. Este posicionamiento lingüístico ha sido leído por Gonzalo Espino (“La poesía quechua”) como un “rapto de la escritura”, entendida como la decisión consciente de estos poetas de “escribir en quechua, esa lengua que arrastraba el estigma del indio, el símbolo del atraso y la discriminación social” (293). Por lo tanto, esta propuesta lingüística constituye una forma de apropiación del sistema escritural alfabetico hegemónico, impuesto por la colonización española, como una forma de ejercer control y resistencia cultural.

Otra postura es la que surge de obras que recurren al doble registro lingüístico,³ en las cuales se genera una especial semiótica de la comunicación intercultural a través de un tejido textual que fluye en las lenguas originarias y el castellano, ejemplo de lo cual son algunos poemas de Odi Gonzales,

-
- 2 Landeo Muñoz, indica que el concepto *runasimi* corresponde a la denominación que los *runa* le dan a su propia lengua materna; esta acepción establece una diferencia con la categoría *qichwa*, que “posee una connotación topográfica y designa las quebradas cálidas por donde generalmente discurren los ríos” (19). No obstante, son interesantes los análisis lingüísticos de Rodolfo Cerrón Palomino (*Voces*) y César Itier, para quienes la denominación *runasimi* corresponde a la instalación de una categoría colonial usada por los cronistas para designar “la lengua de los indios” (47) y establecer una diferencia de estatus lingüístico entre el castellano, el quechua y el aymara.
 - 3 Para la poesía mapuche, Iván Carrasco propone que un rasgo común es “la presentación de sus obras en doble registro lingüístico, es decir, en versiones paralelas bilingües: en mapudungun y en español”, por lo que “este particular tipo de textos de doble codificación es análogo a la construcción del texto como un montaje o collage lingüístico, es decir, conformado por superposición o yuxtaposición de enunciados en lenguas distintas” (114).

Boris Espezúa y José Luis Ayala y, de forma más extrema, por la complejidad lingüística de hilvanar un texto en español, quechua e inglés, es el proyecto estético de Fredy Roncalla en *Escritos mitimaes*. Este posicionamiento lingüístico genera una complejidad singular para los lectores que deben tener los códigos para navegar en esa perspectiva intercultural, pues “los textos de doble registro son complejos textuales bilingües, por lo tanto, su codificación y su decodificación constituyen actos y procesos de carácter intercultural”, ya que “para decodificarlos se requiere hacer referencia a las dos culturas implicadas y ponerlas en contacto en función de la interpretación” (Carrasco 116). Esta propuesta de escritura que surge de sujetos interculturales ha sido caracterizada por Claudia Rodríguez (“Enunciaciones”) como fronteriza, heterogénea, bicultural y bilingüística (182), puesto que tensiona los referentes culturales en el poema.

En definitiva, estas actitudes lingüísticas en la poesía andina dan cuenta de diferentes maneras de acercarse a los conflictos que ha generado la imposición de la escritura en el Ande, así como a las formas de identidad y de conciencias lingüísticas en la literatura, diríamos parafraseando a Dorian Espezúa Salmón.

Ahora bien, otro aspecto importante es la amplia diversidad estética, esto es, la tesis particular con que se configura el lenguaje en el poema y el tejido de sentidos con que el poema establece lazos con el mundo desde lo intracultural a lo ínter o transcultural. Este último aspecto nos remite a la idea de enunciación heterogénea de Claudia Rodríguez (“Enunciaciones”), que se evidencia en escritores cuyo “posicionamiento intercultural no resuelto establece una condición ambivalente desde el punto de vista lingüístico y cultural” (185-186). Su condición heterogénea, si seguimos a Antonio Cornejo Polar, incide en la condición de sus escritos, en los cuales se observa “un carácter mutante y migrante, esto es, caracterizado por la incorporación de estrategias heterogéneas de enunciación y representación, y ampliación del repertorio a través de soportes que superan el concepto de libro” (192). Aspecto que podemos observar, *in extremis*, por ejemplo, en textos como *Cábala para inmigrantes*, que hemos estudiado en función de la heterogeneidad de su construcción textual y cultural,⁴ pero que se puede

⁴ Un estudio se encuentra publicado en *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual: hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes* de José Luis Ayala (Iubini).

extender hacia la obra de otros autores como Odi Gonzales, Niel Palomino, Washington Córdova, Fredy Roncalla y Javier Pairona, entre otros.

Tránsitos decoloniales: el imaginario visual y la escritura como fuentes de diversidad estética

La cultura andina es un espacio cultural, estético y político donde históricamente surgieron múltiples formas de expresión que se afianzan en lo oral a través del canto y que persisten pese a la imposición hegemónica del castellano como lengua de la dominación. Pero las expresiones enraizadas en la oralidad no son ni fueron los únicos medios de comunicación que utilizaron los pueblos originarios del Ande, pues estos desarrollaron formas escriturales que fueron arrasadas por la escritura alfabetica occidental y por la “extirpación de idolatrías”. Serge Gruzinski refiere a este proceso como una “red desgarrada” (23), pues la violencia de la “conquista” española buscó aniquilar el acervo cultural de los pueblos originarios mediante la destrucción de un sistema de conocimiento del mundo que se plasmó en otras formas de escritura que, al no responder al esquema mental de la escritura alfabetica de Occidente, fue asimilado como algo contrario a la fe que traía el imperio y, en consecuencia, negado (Tanodi de Chiapero 95). De este modo, la escritura, entendida como espacio en el que se desenvuelven las estructuras del saber y del poder, fue considerada en nuestro continente como una *tabla rasa* o *página en blanco* para el imperio español, “en cuya superficie se podían *inscribir* algunos modelos de la racionalidad moderna, prescindiendo de los modelos anteriores” (Sánchez 31).

Por este motivo, concordamos con las investigaciones de José Luis Martínez et al., para quienes el conflicto entre la oralidad y la escritura en el mundo andino invisibilizó otras formas semióticas de registro, de modo que

[...] hoy debiéramos agregar que el andino no solo era un mundo de lo oral, sino también de lo visual, de lo musical, de lo táctil, de los colores y los movimientos, de los olores, en fin, un mundo multisensorial y extremadamente sofisticado en sus lenguajes y sus sistemas de registro y comunicación. (91)

No obstante, las formas escriturales que se desarrollaron en el mundo andino corresponden a modos de expresión tan diversos como los *quipus*, los

tocapus, los tejidos, los pallares y *llut'asqas*,⁵ entre otros materiales, los cuales son modos semióticos de codificar información, por lo que constituyen un referente fundamental a la hora de pensar en los imaginarios visuales que surgen desde la cultura andina, ya que difieren de la visión occidental de la escritura alfábética. Tal como lo refiere Tanodi de Chiapero, en relación con los testimonios de los cronistas, en la cultura andina existe una palabra, *quillca*, *quilca* o *quelleca*, “que significaba escritura y todo lo relacionado con ella” (106), aludiendo tanto a la idea de letra o carta mensajera (si se sigue a fray Domingo Santo Tomás) como a signos gráficos, signos coloreados, dibujos y pinturas (si se sigue a Porras Berrenechea). En consecuencia, bajo el concepto de *quillca*, Tanodi de Chiapero incorpora la diversidad de modos de comunicación que se desarrollaron en la zona geográfica del Ande.

En este sentido, Quispe-Agnoli propone que las ideas de literalidad y grafía no son adecuadas a la hora de referirnos a estas formas de codificación, dado que constituyen “sistemas visuales/tangibles de comunicación [...]. Con el término ‘tangible’ aludo a su calidad perceptible por el tacto. [...] También utilizo el término ‘visual’ que añade la percepción por la vista para decodificar significados” (134). Se trata de formas de comunicación que, desde su punto de vista, son equivalentes a la escritura alfábética y dan cuenta de modos particulares de ocupar el mundo y, por ende, constituyen estructuras de transmisión del saber cultural complejo que se manifiestan a través de expresiones multidimensionales que ponen en crisis los modos cognoscitivos occidentales.

Asimismo, como sabemos, en el contexto de nuestras culturas originarias, no se encontraba la diferenciación disciplinaria entre las artes visuales, la danza, el canto y la poesía, pues estas tenían otra función, vinculada

5 Para una reflexión sobre los *quipus* como una forma de escritura sin palabras, refiérase a Salomon y Radicati di Primeglio, cuyos estudios son sumamente significativos en torno al *quipu* como una estructura semióticamente codificada que permite la contabilidad, pero también la narración. Asimismo, sobre los *tocapus*, es importante revisar los estudios de Quispe-Agnoli y de Tanodi de Chiapero. En relación con la escritura sobre pallares, desarrollada por la cultura mochica en Perú, son significativos los históricos estudios de Rafael Larco Hoyle y de Dick Ibarra Grasso, mientras que, sobre los tejidos, se recomienda revisar el trabajo de Denise Arnold y Elvira Espejo, pues presentan un análisis del textil como documento social. Finalmente, en cuanto a las *llut'asqas*, o discos de barro, como formas escriturales mnemotécnicas tridimensionales que permiten el acceso a la memoria de los rezos católicos en el mundo andino que proviene desde la Colonia a la actualidad, se sugiere el estudio de Fernando Garcés.

a lo cotidiano y lo ritual y no necesariamente remitían al aire “aurático” y la dimensión autónoma que en el mundo occidental históricamente le hemos dado a la obra de arte. Al respecto, Martín Lienhard propone que las prácticas textuales básicas de las colectividades amerindias son de y para la comunidad y se concretizan en textos multimediales “que se caracterizan por la combinación horizontal (sintagmática) y vertical (paradigmática) de múltiples medios y códigos semióticos: medios propiamente verbales (lenguajes, recursos narrativos y poéticos...), musicales (música, ritmo, entonación...) y gestuales (actuación teatral, coreografía, vestimenta, puntura corpórea...” (221) —ejemplo paradigmático de lo cual es el *Ollantay*—. Pero también, dice Lienhard, hay prácticas discursivas heterogéneas destinadas a los otros, tal como ocurre con la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, en la que la dimensión semiótica de la imagen amplía el registro de sentidos que entrega la escritura y, sobre todo, da cuenta de la apropiación de la escritura como un recurso para reivindicar la vida del Ande.

De este modo, acercarnos a estas formas visuales y táctiles de la cultura andina implica comprender que estas transmiten información relativa al poder (como los *quipus* contables o narrativos de los incas, estudiados Frank Salomon y Radicati di Primeglo), pero también dan cuenta del ritmo de la vida cotidiana y de los ciclos que marcan los procesos vitales (como, por ejemplo, en los tejidos), así como de la apropiación sincrética de la oralidad del rezo católico a través de signos visuales plasmados en las *llut'asqas* que, como lo ha demostrado Garcés, todavía se usan en zonas rurales de Bolivia. La supervivencia de estas estructuras evidencia que, pese a la empresa colonial de eliminar los modos de expresión de la cultura andina, “nunca lograron destruir los resortes de la creatividad indígena”, ya que buscó “producir formas igualmente originales e innovadoras, aun cuando permanecieran destinadas a la marginalidad y a la clandestinidad” (Gruzinski 280). Por tanto, todas estas expresiones están ligadas al saber del mundo andino, y, para acercarnos a ellas, es necesario desprendernos de las concepciones hegemónicas de la escritura y de la cultura andina como una otredad, anclada en un tiempo pasado y no viva y vital.

Vanguardia y neovanguardia andina: una propuesta de lectura

La cultura de la imagen en el mundo andino, por cierto, no se limita a estos fenómenos históricos bien estudiados por la crítica, pues tiene ramificaciones en la literatura contemporánea, particularmente en dos momentos significativos: en la vanguardia andina y en lo que proponemos como neovanguardia andina.

La vanguardia andina constituyó un movimiento literario que disputó la voz y el poder del decir a través de un discurso estético-político que puso en cuestión la hegemonía de la capital y lo cosmopolita como eje cultural. Reveló así la importancia de las regiones mediante una propuesta descentralizadora del campo literario y generó un *locus de enunciación* situado en una modernidad periférica (si seguimos a Sarlo) o modernidad alternativa (si seguimos a Bueno).⁶ El espacio vital de Puno,⁷ entonces, se convirtió en una *ratio*, una episteme, que resituó en el espacio social de la época la densidad cultural del mundo andino. Ello se puede apreciar en la obra de autores como Gamaliel Churata, Arturo Peralta, Antero

6 Por este concepto comprendemos la capacidad de la cultura andina de ejercer cierto control cultural al entrar a la modernidad, en la que medida en que, como lo propone Bueno, esta es una cultura de supervivencia, por lo que ha debido “desarrollar estrategias de vida en condiciones extremas de necesidad, carencia, opresión y servidumbre” (99), ya que “resisten el vendaval aculturador (extirpador de culturas), la alienación, la homogeneización y la reducción a la cultura dominante” (100). Y, en este sentido, una estrategia fundamental es la apropiación de la modernidad para sobrevivir en el brutal contexto del abandono de las repúblicas. Este aspecto, ciertamente, nos recuerda a la metáfora *ch'ixi* de la identidad andina propuesta por Rivera Cusicanqui (*Ch'ixinakax*), como una “mezcla abigarrada” (69) de elementos casi indistinguibles entre sí, debido a la plasticidad de una cultura capaz de “conjuga[r] el mundo indio con su contrapuesto, sin mezclarse nunca con él” (70), de modo que el resultado no es lo armónico ni lo homogéneo, sino lo heterogéneo y desigual.

7 Para los fines de este estudio, nos situamos en la vanguardia andina puneña, ya que, desde nuestro punto de vista, para el campo literario de los años veinte y para épocas posteriores, la producción que surgió en ese contexto fue profundamente innovadora al desarrollar una estética vanguardista con base en temáticas y problemas surgidas de la experiencia de habitar el Ande. No obstante lo anterior, es importante reconocer que, si bien este movimiento fue paradigmático, en otras zonas de Perú también se buscó instalar movimientos con fines similares, tales como su antecedente, la revista *Amauta*, dirigida por Mariátegui en Lima, y otras revistas y grupos literarios asentados en Trujillo, Arequipa, Cusco, entre otras ciudades (para un panorama general de estos, cf. Mamani Macedo *Sitio de la tierra* y López Lencí).

Peralta, Carlos Oquendo de Amat, Inocencio Mamani, Emilio Armaza, Alberto Mostajo y Eustakio Arewanka y se plasmó en la revista Boletín Titikaka. En este sentido, Mauro Mamani Macedo propone que esta revista constituye una muestra ejemplar de “descentralismo o autocentramiento” (*“El Boletín Titikaka”* VII), pues hizo del espacio de la periferia un centro irradiador cultural, que:

el vanguardismo andino no es un producto esencialista y puro; tiene raíz andina, pero se adorna con ramajes europeos que combina con la propia exploración expresiva. De ahí que la sustancia sea andina y las formas adecuadas al contexto sean europeas, es decir que el “vanguardismo andino” no niega los diálogos con lo foráneo. (x)

Al respecto, Usandizaga puntualiza que la propuesta estética y la reflexión ensayística que surge en el *Boletín Titikaka* fue “una reserva de motivos andinos, en estos textos que no pretenden solamente informar o divulgar el conocimiento desde este mundo, sino que incorporan, con mayor o menor fortuna, la lógica y el pensamiento de lo andino al ejercicio literario” (xxii). Nuestra lectura de este movimiento, y en particular de su *Boletín*, es que una de las vertientes críticas que se instaló en la vanguardia de la época no solo fue la “reserva de motivos andinos” a nivel discursivo, sino igualmente a través del imaginario visual al que recurre mediante grabados y xilogravías de artistas serranos, afiliados al grupo Orkopata, y que tienen por objetivo dar cuenta de una estética que se asienta en la cultura andina, tal como lo vemos en los ejemplos de portadas e interiores del *Boletín* (Imágenes 1, 2, 3 y 4).

El *Boletín Titikaka*, en calidad de documento cultural, propone un *tinkuy* estético, como lo plantea Aymará del Llano, que se basa en un diseño visual (plasmado en imágenes, dibujos y xilogravías) que remite tanto al imaginario visual andino, mediante escenas de la vida cotidiana del *ayllu* o comunidad andina, como a ilustraciones que recuerdan a los frisos Tianahuaco.



Imagen 1. “Mamacuna”. *Boletín Titikaka*. Por Diego Kurunara, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 1.

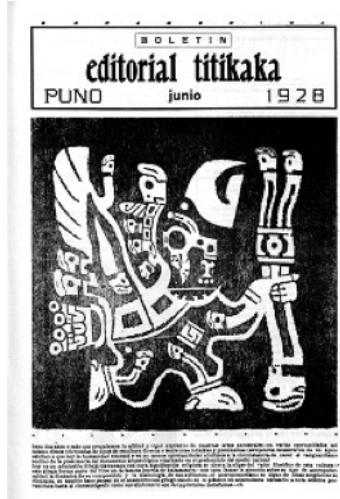


Imagen 2. *Boletín Titikaka*. Por Diego Kurunara, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 1.



Imagen 3. *Boletín Titikaka*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 4.



Imagen 4. “Paisaje andino”. *Boletín Titikaka*. Por Camilo Blas, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 3.

Por esta razón, creemos que en el *Boletín Titikaka* se produce un encuentro entre la vanguardia y lo andino, lo moderno y lo ancestral, el castellano y el *quechumara*⁸ en un mismo espacio discursivo que no solamente buscaba representar las reminiscencias del pasado precolonial, sino que valorar el presente de la cultura andina. De este modo, la vanguardia andina busca “encontrar una especificidad americana, que es *híbrida, transcultural y heterogénea* en forma dinámica; es decir, de impulso a la semilla y retorno a la célula con todas las incrustaciones del viaje” (Mamani Macedo, “El Boletín Titikaka” x).

En el ámbito de la poesía andina contemporánea, observamos que la propuesta estético-literaria de la vanguardia andina se continúa y amplía en la obra de escritores como José Luis Ayala, Niel Palomino, Odi Gonzales, Boris Espezúa, Washington Córdoba, Fredy Roncalla y Javier Pairona entre otros, autores que leemos desde una perspectiva neovanguardista por las características de sus proyectos literarios; sin embargo, es importante mencionar que ellos no constituyen un grupo estéticamente organizado ni discursivamente metarreflexivo, por lo que podemos decir que, en este contexto, no se produce la condición gregaria ni metadiscursiva de los movimientos de vanguardia.

La neovanguardia en el contexto andino plantea una diferencia importante respecto de los movimientos neovanguardistas hispanoamericanos que se encuentran entre finales de 1950 y 1980,⁹ estudiados por Galindo. Para Galindo estos movimientos desarrollaron una actitud *hipervitalista* (plasmada en una reflexión sobre los procesos vitales, sociales y políticos) e *iperartística*

-
- 8 La noción *quechumara*, se encuentra analizada y criticada en los estudios de Rodolfo Cerrón Palomino, quien la refiere como la denominación de una hipotética protolengua o lengua ancestral común que habría dado origen a las diversas variantes de la familia lingüística del quechua y el aymara. Asimismo, también se la puede comprender como una variante que surgió de la convergencia lingüística —producto del contacto social— de ambas familias lingüísticas en el espacio de la sierra peruana (“El problema”).
- 9 El estudio crítico de Galindo (13 y siguientes) propone una mirada panorámica de los movimientos literarios vanguardistas, distinguiendo dos fases y áreas culturales. Una primera fase va desde finales de los cincuenta a principios de los setenta y una segunda fase se extiende de los setenta a los ochenta. Las zonas geográficas estarían divididas en norte y sur, de modo que en el norte se encontrarían grupos como El Techo de la Ballena (Venezuela), los nadaístas (Colombia) y los tzánzicos (Ecuador), todos con predominio en los años sesenta, mientras que en la zona sur, los grupos serían Diagonal Cero (Argentina), Los Huevos del Plata (Uruguay), Tribu no (Chile) —grupos cuya vigencia se da en los años sesenta—, Hora Zero y Kloaka (ambos del Perú, de los años setenta y ochenta, respectivamente) y CADA (Chile, años ochenta).

(que centra la reflexión en la estética del lenguaje que se concretiza en lo experimental), y desarrollan una discursividad bélica que plantea una ruptura con los referentes literarios anteriores, mediante una actitud parricida (13). No obstante, esta conceptualización de la neovanguardia no se puede “aplicar” de forma literal para el contexto andino, pues las condiciones de posibilidad y de surgimiento de esta poesía son completamente diferentes, ya que la poesía andina se inscribe en un sistema literario que, como hemos visto, se encuentra al margen de la línea central del campo literario peruano y, por ende, tiene sus propias historias, características y propuestas a las cuales los escritores que hemos señalado como parte de esta tendencia no están ajenos.

Sus particularidades tienen que ver con que, en la poesía andina contemporánea, estos escritores no se agencian como un movimiento, más bien actúan como “lobos solitarios”, cada uno en su contexto, aunque probablemente se conozcan, se lean y compartan espacios en lecturas poéticas; no generan manifiestos ni declaraciones conjuntas sobre su condición vanguardista, aun cuando, como lo ha reconocido Rodríguez (“Los espacios”), mediante intervenciones en congresos y artículos teórico-críticos, se encargan de difundir su cultura (158-159).¹⁰ Sin embargo, tal como lo veremos, en sus obras se observa, en distintos grados, un afán experimental (por ejemplo, a través de caligramas que imbrican imagen, palabra y canto, como en el caso de Palomino y Ayala) que busca resituar la condición artística del texto literario en el contexto andino y un compromiso político, cultural y literario con la cultura de base, que transparenta en la poesía la lengua, cosmovisión e historia de lucha del Ande.

De este modo, en estos autores se aprecia un retorno de las técnicas y los procedimientos de las vanguardias, con una primacía de la imagen-palabra que se plasma en el uso del calígrafo, los poemas concretos, las pinturas, fotografías e intervenciones performáticas que, en el caso de estos autores, constantemente remite a la visualidad del imaginario cultural andino. En

¹⁰ Dentro de los poetas que estudiamos, ejemplo de ello es José Luis Ayala, quien tiene una prolífica producción en torno a la difusión de la historia, literatura y cultura andina, en textos como *Wancho Lima* (1989), *Literatura y cultura aimara* (2003), *Diccionario de la cosmopercepción andina* (2011) y *Rotación [sic] de las elipsis y otros contraensayos* (2012). Asimismo, en su heterogéneo libro *Escritos mitimaes* (1998), Fredy Roncalla aborda la poesía junto con el ensayo cultural y literario, tal como en *Hawansuyu unkun words* (2014), mientras que Odi Gonzales ha publicado capítulos de libro sobre la poesía quechua, y Niel Palomino ha presentado ponencias sobre la poesía y narrativa andina en distintos congresos del área.

este sentido, lo que caracteriza a esta neovanguardia es un afán de “retorno” a la tradición estética, cultural, cosmovisional y literaria que se arraiga en el mundo andino; no obstante, ese “retorno” a lo intracultural se manifiesta a través de una formulación estética vanguardista que se desarrolla mediante distintos modos de expresión y plantea un discurso político de reivindicación de lo andino.

Neovanguardia andina: un repertorio inicial

En la neovanguardia andina se expresa una diversidad estética que da cuenta de distintos grados de experimentación y múltiples tomas de posición respecto de lo intra o intercultural en sus obras. Para los fines este estudio, sin embargo, solo analizaremos la poesía de tres escritores que recurren a la imagen como parte del dispositivo textual, a saber, Washington Córdova Huamán, Niel Palomino y José Luis Ayala. En la poesía de Washington Córdova Huamán y Niel Palomino, veremos que hay un acercamiento a la poesía oral cantada andina, particularmente, del *taki* y el *wayno*. Mientras Córdova Huamán se acerca al repertorio visual costumbrista a través de las pinturas que acompañan su poesía, Palomino recurre al calígrafo para plasmar visualmente al objeto lírico de sus poemas cantados en quechua. Finalmente, examinaremos algunos textos de José Luis Ayala quien, mediante una actitud transcultural y transdiscursiva, experimenta con la visualidad del imaginario cultural andino en sus poemas y libros-objetos, ampliando los registros estéticos de la literatura andina.

El poemario *Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas* (2010) de Washington Córdova Huamán representaría un primer estadio de experimentación. Se trata de un texto bilingüe, con poemas en *runasimi* y traducidos al castellano, en el cual la relación imagen-escritura viene dada con la inclusión de ilustraciones, creadas por Milton Córdova (hijo del autor y artista plástico), de forma que a lo largo del texto se intercalan pinturas y las versiones bilingües de los poemas. A lo largo del poemario se van sucediendo temas como la vida en el contexto andino (poema “Urqukunaq Qapariynin/Alarido de montaña”), la muerte (“Wañuyppa uyan/Rostro de la muerte”) y la violencia contra el campesinado andino (“Ñawpa rimariykuna/Voces ancentrales”), junto con imágenes del mundo andino planteadas en función de su fauna (“Tiqsimuyu taki/ Canto sideral”, poema en que

le canta al venado andino) y su flora, como en el poema “Punchawkunaq yuyariynin/Recuerdo de los días”, en el cual le habla al maíz y la coca, y “Qantu/Cantuta”, que alaba la flor del Ande.

Para analizar este problema, nos situaremos en el poema “Wañuypa uyan/Rostro de la muerte”, ya que nos parece que la relación imagen-escritura presenta una condición expresiva especial. A diferencia del resto de las imágenes que acompañan el poemario, donde vemos los colores vivos del Ande y una representación figurativa realista y centrada desde la perspectiva, el óleo que acompaña este poema (Imagen 5) se centra en colores oscuros y fríos que van configurando figuras medianamente abstractas, circulares y onduladas que representan el espiral de la muerte, matizada por colores pálidos que permiten que la imagen presente un contrapunto en el espectro visual para resaltar las figuras de la muerte.

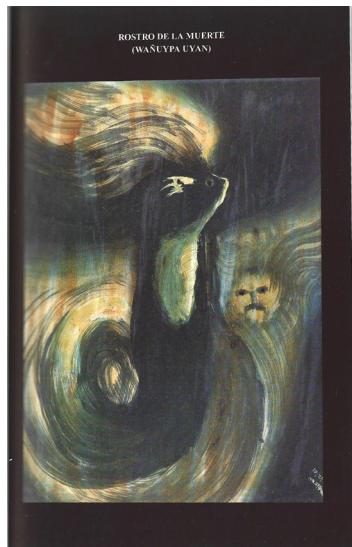


Imagen 5. Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas. Por Milton Córdova, Lima, Pakarina, 2010, pág. 37.

El poema, en su construcción, va aludiendo a los elementos simbólicos que observamos en la pintura, a través de la interrelación de la pregunta retórica:

¿Cuándo el rostro de la muerte
no fue mariposa negra
que volaba en los labios de la infamia? [...]

¿Cuándo la sombra de la muerte
no impregnó frígidos remolinos
en los caminos desconocidos?

¿Cuándo sus miradas vacías
no dibujaron llantos quejosos
en las carcajadas de un búho abandonado?¹¹ (Córdova Huamán 38)

El imaginario visual que surge de la pintura con sus colores y formas recuerda la inminencia del dolor del infinito y el poema hace referencia a esas extrañas figuras que salen en espiral desde el óleo para generar una simbiosis entre el aspecto figurativo y el poema, de modo que ambos elementos se complementan en la descripción. No obstante, el poema va más allá, no solo hay complementariedad con la imagen, si no que añade información, diciendo:

¿Acaso el oprobio no surgió de la cruz
y protegida con esa espada de la oración
extendió sus alas hasta estos tiempos?
¿No es cierto que la hostia
es emblema de vencedores [...].

Quédate allí no más, muerte traidora
ya no lleves a tu altar escogido
cabizbajos sentimientos
ya no seduzcas con tus ojos abiertos
y tus pestañas siniestras
a quienes dicen, ¡no! a tu engaño¹² (Córdova Huamán 38)

¹¹ En original: “¿Haykaqmí wañuypa uyan / yana pillpi kaspa / k’amikuypa siminpi mana phawarqachu? [...]// ¿Haykaqmí wañuypa llantun / mana riqsisqa ñankunapi / muyuriq chiri wayarakunata chayachirqachu? / ¿haykaqmí ch’usasq qawariykuna / Huchanta p’apncharqachu?” (Córdova Huamán 39).

¹² En original: “¿Manachu wañuypa yupinkuna samarirqa / apuyachisqa rimaywan paqarimuspataq / achka llullakunata apamurqa? / ¿manachu hostia nisqari / llaliqkunaq

Vemos, entonces, que el imaginario visual obscuro de la pintura (Imagen 5) adquiere sentido porque la concepción de muerte a la que alude el poema no es la muerte entendida desde la cosmovisión andina, sino la idea de la muerte impuesta por la cultura occidental, católica apostólica romana, que se buscó imponer mediante la evangelización. Por este motivo, entre el poema y la pintura se produce un *tinkuy* de significados contrapuestos, como una forma de resistencia al universo simbólico que impuso la colonización. Esta reivindicación se presenta, además, en la sobrevivencia y reivindicación de la cultura andina que se plantea en el poema que da título al libro “Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas” (Imagen 6), en el cual la reiteración de la negación es un grito de resistencia:

No ha muerto la ilusión
 no, ¡no ha muerto!
 está en el corazón de los días
 tejiendo siglos venideros
 en los pasos lejanos¹³ (Córdova Huamán 19)

La visión de persistencia humana que plantea el poema se plasma en la imagen del tránsito de dos generaciones que caminan al alero del crepúsculo del Tata Inti, imagen del resurgimiento de un nuevo ciclo vital (Imagen 6). Algo similar sucede, por ejemplo, en “Kawsaypa kamasqan” o “Hechura del tiempo”, poema que surge como una crítica a la violencia histórica sufrida por la “raza andina” y eleva un canto sobre la esperanza de su resurgimiento a partir de las matrices culturales propias. Se representa visualmente (Imagen 7) mediante una expresión de tristeza a través de los colores fríos; no obstante, la figura central es cortada por un rayo de luz del Tata Inti que recuerda la esperanza del *pachakuty*.¹⁴

unanchan kaspa [...] // Chayllapi qipay iskay uya wañuy / amaña chumuchisqa runakunata / akllasqayki altarman apayñachu / amaña manka ñawiyikikuunawan / millay qichiphraykiwanpas / ¡manan! niq runakunata suwayñachu” (Córdova Huamán 39).

¹³ En el original: “Manan musquyqa wañunchu / Manan ¡manan wañunchu! / P’unchawkunaq sunqunpin tarikun / Kharu puririykunapi” (Córdova Huamán 20).

¹⁴ La noción de *pachakuty* alude a una particular concepción de cambio de tiempo en la sociedad andina. En este sentido, Landeo indica que es una “categoría asociada al cambio en general, designa la reversión de este mundo donde los *runakuna* y sus diversas expresiones culturales han sido injustamente marginados”. No obstante, no implicaría el “retorno a sistemas sociales similares al Tawantinsuyo”, pues “la reversión aludiría a

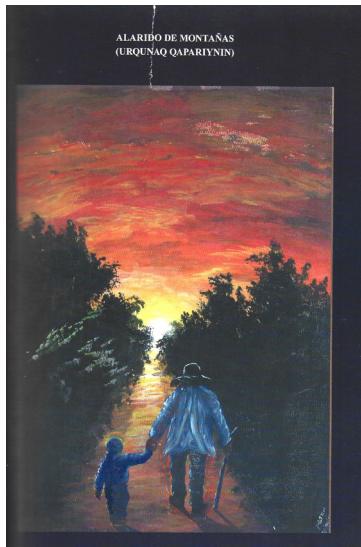


Imagen 6. *Urqukunaq qapariyin/Alarido de montañas*. Por Milton Córdova, Lima, Pakarina, 2010, pág. 19.

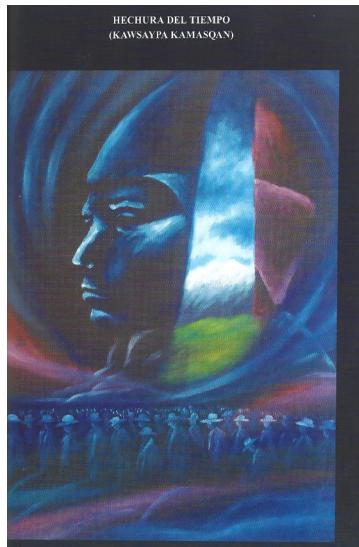


Imagen 7. *Urqukunaq qapariyin/Alarido de montañas*. Por Milton Córdova, Lima, Pakarina, 2010, pág. 177.

De este modo, observamos que este texto constituye un dispositivo discursivo y semiótico multimodal, donde existe una concordancia entre la forma de enunciación poética —que remite a tradición oral— de la condición histórica del sujeto andino y las pinturas que lo ilustran mediante una representación figurativa que deviene entre cierto realismo y posimpresionismo estético.

Por otra parte, el poemario *T'aniwi* (2019) de Niel Palomino es un texto escrito completamente en *runasimi*, sin traducción, lo cual da cuenta de una postura lingüística por parte del autor. En él se produce una migración estética, en la cual el canto tradicional andino trasciende en la escritura vanguardista a través de la palabra; por este motivo, vemos que estos textos constituyen *takipoemas*,¹⁵ esto es, poemas escritos en *runasimi* para ser performativizados mediante el canto oral. Tal como lo plantea Julio

la instauración de una sociedad donde lo andino se constituiría en eje fundamental para el desarrollo del *musuq-pacha, musuq-kawsay* (mundo nuevo; vida nueva)" (107).

¹⁵ De acuerdo a Krögel, *taki*, en *runasimi*, se refiere a la "palabra general para 'canto' o 'canción' a veces utilizada para referirse a versos poéticos escritos o cantados" (173).

Noriega en el prólogo del texto, “este poemario, al tiempo que inaugura una poesía de contenido erótico, pícaro y lúdico, en una vertiente poco explorada en la cultura quechua, realiza una incursión en las corrientes de los vanguardismos” (s. p.).¹⁶ Un primer aspecto visual que llama la atención del poemario es que constituye un libro objeto, construido con base en una sola gran hoja que se pliega para generar segmentos, como en la estructura de un acordeón, a través de los cuales se presentan los poemas. Dicha estructura, por cierto, recuerda la innovación estética que podemos apreciar en un texto fundamental para la vanguardia andina como es *5 metros de poemas* (1928) de Carlos Oquendo de Amat (Imagen 8).

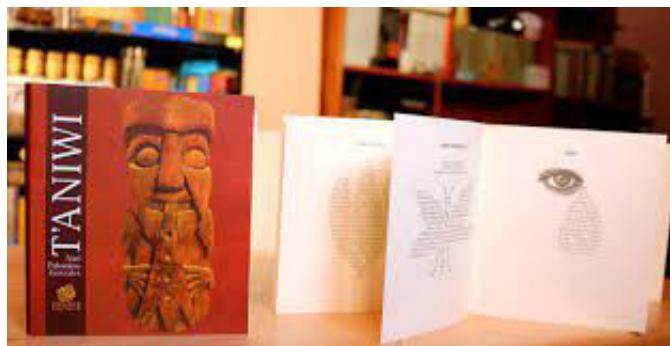


Imagen 8. Imagen publicitaria de *T'aniwi* Fuente: Inkari Ediciones

CHHAPCHIY

A, CH, CHH, CH', H, I, K,
 KH, K', L, LL, M, N, Ñ,
 P, PH, P', Q, QH, Q', R,
 S, T, TH, T', U, W, Y

C H A P C H I Y
 tukuy umaykiq kallpanwan
 kay rumichasqa qilgakunata.
 Chay rumikuna takichun
 kuyuchun wiñaypaq puririchun

Imagen 9. “Chhapchiy”. *T'aniwi*. Por Niel Palomino, Cusco, Inkari, 2019, s. p.

16 Dadas estas características, el poemario carece de numeración de páginas.

En este sentido, en *T'aniwi* se produce una reinstalación de la vanguardia andina, como un retorno radical e instala como un grito la necesidad de sacudir la literatura andina. Precisamente, bajo estas coordenadas podemos leer el poema “Chhapchiy” (Imagen 9), un texto de características metatextuales que, traducido al castellano por su autor, dice:

Sacude
con toda la fuerza de tu creatividad
a estas palabras petrificadas
que estas piedras canten que se muevan
y que nunca más se detengan en el tiempo.¹⁷

Aquí, la inclusión del alfabeto quechua no es menor, pues a través de su imagen el hablante lírico invita a los poetas quechua a sacudir el lenguaje, a realizar un *pachakuty* a través de la palabra, para que la voz del mundo andino no se transforme en una “palabra petrificada” en el tiempo. Así, el poemario pareciera llamar al surgimiento de una poesía que sea movimiento, imagen y canto cósmico, y que, sin desprenderse de sus orígenes telúricos, rituales y lingüísticos, sea también moderna y esté vinculada a la experiencia del sujeto quechua actual.

De igual manera, el poema “Q’iswachaka” (Imagen 10), alude al, por todos conocido, puente colgante inca tejido a mano en el Cusco sobre el río Apurimac, construido a base de fibra vegetal o *ichu*, que se renueva comunitariamente a través de la *minka*.¹⁸ La disposición de las palabras en el espacio de la página recuerda las líneas tendidas del *ichu* en el proceso de renovación de sus lianas, pero también recuerda la rápida corriente del Apurimac y las sinuosas montañas del Cusco, e incluso parece describir un *quipu* que nos incita con toda su sabiduría ancestral. En el poema, el puente se hace depositario de la cosmovisión, en la medida en que es una inmortalidad

¹⁷ La traducción del texto pertenece a su autor, Niel Palomino, a quien agradezco que, mediante comunicación personal, me facilitara la versión de los poemas en castellano para fines de estudio.

¹⁸ Siguiendo a Estermann, comprendemos la *minka* como “forma de trabajo comunitario para un bien común [...] tal como una carretera, los canales de riego, el sistema de agua potable, la construcción de una escuela o el manejo de una tienda rural” (258). Este modo de organización tiene como base el principio de reciprocidad andina.

trenzada (al igual que los *quipus*), que permite ingresar al tiempo y espacio de las tres pachas donde prima la lógica circular del tiempo.

Q'ISWACHAKA

Manan q'iswachakachu kay CHA KA QA,
wañuq runakunallaq awasqan
mana tukukuq kawsaymi.

Kay ishu q'iswaq hawanta chinpay
ama uray p'uktiq mayuta qhawaspalla,
Huk pachamanmi haykuyunki.

Chay pachapiqa tukukupas qallariymi.
Huk mayuq kikin unullanwan
maqchikupas atikunmi.

Imagen 10. “Q’iswachaka” T’aniwi. Por Niel Palomino, Cusco, Inkari, 2019, s. p.

P'INKUYLLU

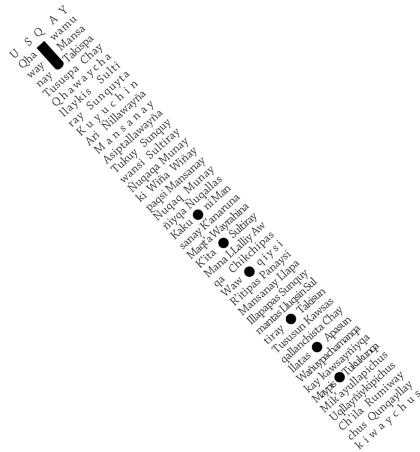


Imagen 11. “Pinkuyllu” T’aniwi. Por Niel Palomino, Cusco, Inkari, 2019, s. p.

Otro de los aspectos de *T’aniwi* que nos parece sumamente interesante de mencionar está relacionado con aquellos textos que asumen la voz colectiva del canto, como es el caso de “Pinkuyllu” (Imagen 11), texto cuya imagen

remite al instrumento musical que se ejecuta en la batalla ritual de Chiaraje, en las provincias altas del departamento de Cusco, donde se enfrentan dos comunidades mediante el *tinkuy*, usando su fuerza física para derrotar al rival. El enfrentamiento que aparece en este poema, sin embargo, es un *tinkuy* amoroso donde el sujeto interpela a la mujer que desea “conquistar”. Una parte del poema dice:

Mírame urgente, manzana
bailando cantando
Esa tu miradita soltera
mi corazón remueve.

El requerimiento de seducción parece coincidir con la sugerente imagen del *pinkuyllu*, así como el ritmo y la candencia del poema recuerda la tonalidad del canto andino, con los diminutivos y personificaciones cariñosas que le son propias. En este sentido, se realiza un símil entre la seducción amorosa y la batalla ritual donde el *tinkuy*, el enfrentamiento, es también un encuentro con la otredad que es, a la vez, el opuesto complementario en el mundo andino.

En definitiva, *T'aniwi* es una obra que permite pensar a su autor en el contexto de la poesía andina contemporánea, pues presenta una voz radical en *runasimi* que busca dar cuenta de la experiencia colectiva de habitar el Ande, tamizada por una propuesta estética que retorna a la canción ritual y la experimentación con el imaginario visual andino.

Finalmente, en la neovanguardia andina, la propuesta estética de José Luis Ayala constituye tanto un antecedente por la forma temprana en que comenzó a publicar textos experimentales como un estadio particular en la reflexión estética para este ámbito literario. Su poesía visual se inicia con *Poesía para videntes* (1988),¹⁹ un texto que funciona como un dispositivo semiótico que va tejiendo y anudando distintas tradiciones culturales, diseminando sentidos diversos que se basan en la complejidad de una subjetividad intercultural que opta por el mundo andino y que requiere de un lector ideal que pueda conjugar las coordenadas de sentido que se ponen en juego en el texto. Así lo vemos, por ejemplo, en el calígrafo “Rosa”, cuya visualidad recuerda al

¹⁹ Dadas las características del texto, que se propone como un objeto estético vanguardista, este carece de numeración en sus páginas.

objeto lírico al que alude el texto. Aquí se observa claramente un sistema de preferencias, razón por la cual funciona como un metatexto, en el cual, frente a la imagen de la rosa, como símbolo de la perfección y lo absoluto en la poesía occidental, se opone la flor de la *qantuta*, símbolo del mundo andino en el poema.

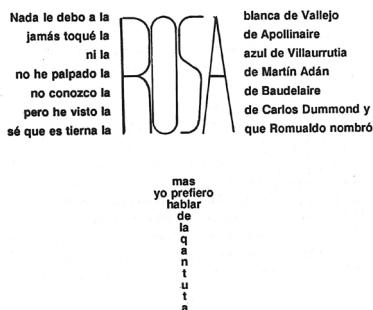
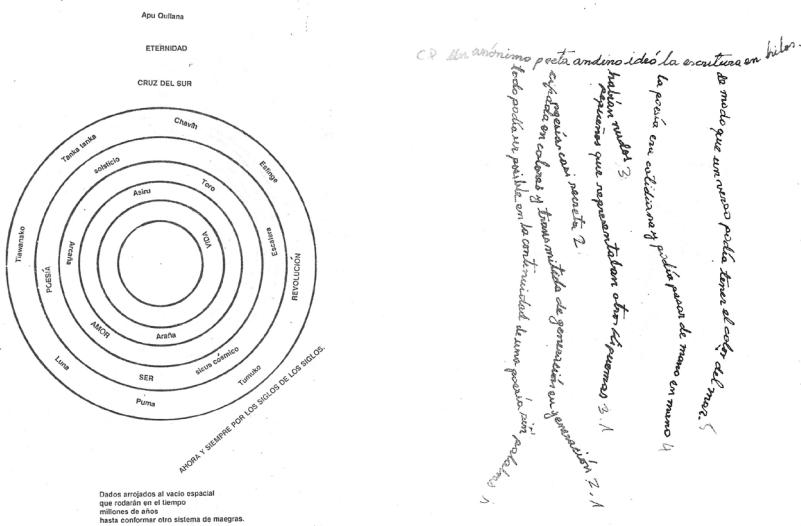


Imagen 12. “Rosa” Poesía para videntes. Por José Luis Ayala, Lima,
Juan Mejía Baca, 1988, s. p.

Por ende, *Poesía para videntes* (1988) es un texto que, con base en la idea de juego vanguardista, nos propone acercarnos a la cosmovisión andina. Ello se observa en una poética del sentido que se concretiza en la forma de un cosmograma que sintetiza el orden del universo desde el punto de vista andino (Imagen 12). De esta manera, en el texto se observa una estructura cosmovisional donde, en el plano superior, el *Apu Qullana* (Imagen 13) guía la eternidad y la creación del mundo, a través de una constelación o *chakana* (la Cruz del Sur) que hace las veces de puente entre el espacio sagrado (*hanan pacha*) y el mundo del aquí-ahora del ser humano (*kay pacha*). Esa relación se plantea en función de los círculos concéntricos que representan la ciclicidad del tiempo cósmico y su unión con la vida. Esta forma visual de representar la cosmovisión andina está en directa tradición con el imaginario visual inaugurado por Joan de Santa Cruz Pachakutuy Yamqui Salcamaygua, a través de su representación del Altar Mayor de Qoricancha (1613), templo de la cultura Inca, que da cuenta de “una representación gráfica del universo [...] que] tiene la forma de una casa, indicando de esta manera la convicción andina de que todos(as) y todo pertenecen a una

familia bajo un solo techo” (Estermann 160-161). La representación circular de los elementos materiales y simbólicos que configuran el mundo andino en el texto de José Luis Ayala, por su parte, representa la condición cíclica de la *pacha*²⁰ en el mundo andino, en la cual espacio y tiempo convergen, y “el futuro realmente está atrás y el pasado adelante” (201) —a diferencia de la visión lineal del tiempo en la cultura occidental. Por ende, el tiempo se ordena a partir de cambios cíclicos que son “revoluciones” cósmicas o *Pachakutu* que permiten el retorno del orden en el mundo andino—.



*Imagen 13. "Apu Qullana" Poesía para
videntes. Por José Luis Ayala, Lima,
Juan Mejía Baca, 1988, s. p.*

20 El término *pacha* es un complejo concepto del mundo andino, por la diversidad de significados y acepciones a las que se encuentra asociado tanto en el quechua como en el aymara. Al respecto, Estermann plantea que, desde un punto de vista filosófico, “*pacha* significa el ‘universo ordenado en categorías espacio-temporales’ pero no simplemente como algo físico y astronómico”, y también “*pacha* es ‘lo que es’, el todo existente en el universo, la ‘realidad’. Es una expresión que se refiere al más allá de la bifurcación entre lo visible y lo invisible, lo material e inmaterial, lo terrenal y celestial, lo profano y lo sagrado, lo exterior y lo interior” (157). Por este motivo, la conceptualización cosmovisional de *pacha*, implica “tanto la temporalidad, como la espacialidad: lo que es, de una u otra manera, está en el tiempo y ocupa un lugar” (158).

Imagen 14. "Kipuema" Poesía para videntes.
Por José Luis Ayala, Lima,
Juan Mejía Baca, 1988, s. p.

Algo parecido sucede en el caligrama “Kipuema”, cuya visualidad recuerda la estructura de un quipu andino (Imagen 14). Allí el sujeto lírico se autorrepresenta como un *quipucamayoc*,²¹ “un anónimo poeta andino [que] ideó una escritura en hilos” que “hilvana una poesía casi secreta/cifrada en colores y transmitida de generación en generación” (Ayala s. p.). La poesía de Ayala, entonces, reivindica una forma de escritura que difiere de los códigos occidentales y que es capaz de transmitir la cosmovisión andina, mediante un lenguaje críptico, por cuanto “la poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano / de modo que el universo podía tener el color del mar” (Ayala s. p.). En consecuencia, el procedimiento de José Luis Ayala consiste en una adaptación de la forma visual de un *quipu* como recurso gráfico para la escritura; por esta razón, a partir de un componente cultural andino, se inscriben grafías en español, pero ello no implica el sometimiento, utilización o simplificación del sistema cultural andino, pues los temas que moviliza esta nueva forma textual están profundamente arraigados en la experiencia del mundo andino.



Imagen 15. Disco de barro de San Lucas. Garcés, Fernando. “Solo con la cabeza no se puede recordar”. Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chuquisaca)”. En *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. Cochabamba, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, 2015, pág. 71.

²¹ En el mundo andino y, particularmente, en la cultura incaica, los *quipucamayoc* fueron los sujetos encargados de elaborar, codificar, decodificar, leer y guardar los *quipus*, por lo que pertenecían a la organización estatal del Incario (*cf.* Tanodi de Chiapero y Salomon).



Imágenes 16 y 17. “Anverso y reverso de *Lupigramas y solemas* (1990)”. Por José Luis Ayala.

Un ejercicio escritural de similar factura corresponde al libro objeto *Lupigramas y solemas* (1990), que recuerda la visualidad de las *llut'asqas* (Imagen 15) o discos de barro encontrados en la zona andino-boliviana (Garcés 2015), cuya función era potenciar el ejercicio mnemotécnico de los rezos católicos a través de una forma escritural visual que condensa semiótica y simbólicamente el contenido de las oraciones, como una forma de apropiación sincrética de la religiosidad impuesta por el catolicismo. Por su parte, *Lupigramas y solemas* (1990) está conformado por siete discos de papel yuxtapuestos que el lector debe hacer rotar para que, mediante el movimiento que hace cambiar de lugar a las “ventanas” que aparecen en cada disco, vaya vislumbrando versos a través de los cuales se van descubriendo nuevos poemas (Imagenes 16 y 17).

La participación activa del lector empírico para la formación de los poemas nos permite pensar en una construcción vanguardista del libro como artefacto que el lector debe manipular, a través de lo táctil, de modo que cada verso se construye mediante el azar de la rotación de los discos; por lo tanto, en el texto, el lector se encuentra articulado con la categoría autorial en la medida en que co-construye lúdicamente los poemas. Se trata, por ende, de un cosmograma que se comunica con el lector y le invita a crear un mundo de significados nuevos a través de una escritura solar.

En este sentido, *Poesía para videntes* (1988) y *Lupigramas y solemas* (1990) son propuestas escriturales que buscan acercarse, metafóricamente, a una escritura sideral, que se vincula con la cosmovisión y con el imaginario

visual del mundo andino. Por estas razones, la poesía sideral, desde la perspectiva de Ayala, debe ser capaz de abrirse al tiempo-espacio infinito de la *pacha* y a la trascendencia del ser humano, de forma que las palabras no solamente sean un “reflejo del mundo”, sino que tengan la facultad de aspirar a otros mundos.

Conclusiones

A través de este estudio, hemos querido demostrar la existencia de una particular neovanguardia en la poesía andina peruana contemporánea que propone una migración estética del imaginario visual de la cultura andina hacia la poesía mediante procedimientos y estrategias estéticas experimentales, así como por el ejercicio de re-citación y re-situación de una mirada que pretende re-establecer el vínculo entre la experiencia de habitar el mundo del arte y la palabra poética.

Sin embargo, no podemos asimilar acríticamente esta propuesta con los gestos que se plantean desde el arte contemporáneo (a los cuales recurre la crítica para explicar modos escriturales transdisciplinarios), pues la ruptura de los umbrales estéticos de lo literario en la poesía andina no es fruto del desgaste de las disciplinas y del malestar en la estética (diremos siguiendo a Jaques Ranciére) o solamente una búsqueda de nuevas dinámicas estético-literarias. Es, más bien, una búsqueda de sentido y retorno (y no ruptura) a (con) una tradición cultural específica, debido a que las innovaciones estéticas de la vanguardia que los poemarios estudiados dan continuidad y amplían provienen de un trasfondo histórico mucho más denso que la mera explosión de las primeras vanguardias occidentales.

Por este motivo, en la neovanguardia andina los poetas recurren a un imaginario visual a través de la pintura, el fotomontaje, el calígrafo, el *quipu*, entre otros elementos, como una fuente de sentido vital que se encuentra inscrito en un pasado que sigue vigente. Desde nuestra perspectiva, esta propuesta implica que los autores están siempre trabajando en función de la interrelación de un doble código (lo visual y lo escrito) y sobrepasan los límites de lo meramente literario. Pero es necesario considerar que se trata de una práctica discursiva situada en el contexto de la imposición violenta de la escritura alfabetica, por lo que los elementos visuales (andinos) y escriturales (occidentales) se complementan y confrontan como en un

tinkuy, de modo que la interrelación entre ambos códigos permite ingresar a complejas dimensiones semióticas de la comunicación que se encuentran culturalmente arraigadas.

Probablemente, en función de los ejemplos que hemos analizado, el retorno de la vanguardia, en este contexto, podría considerarse como un afán desactualizado en la contemporaneidad. Pero verlo de esa manera es no comprender que un proceso propio de la poesía andina es reflexionar sobre sus referentes estéticos y culturales como un modo de abordar una genealogía que le permita la existencia. Por ende, si en la cultura andina los referentes de sentido son constantes actualizadas en ritualidad cotidiana, en la poesía sucede algo similar, ya que para construir el futuro a través de un nuevo ciclo cósmico se debe mirar de frente al pasado. En consecuencia, la poesía de neovanguardia andina recurre al canto, la lengua, la cosmovisión, los rituales y los imaginarios visuales; pero también a todos aquellos antecedentes estéticos arraigados en su mundo que, como la vanguardia del Titikaka, marcaron los derroteros de una literatura que da cuenta de una expresión contemporánea con raíces antiguas que aún vibran en el presente.

Obras citadas

- Arnold, Denise y Elvira Espejo. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2013.
- Ayala, José Luis. *Lupigramas y solemas*. Lima, Juan Mejía Baca, 1990.
- . *Poesía para videntes*. Lima, Juan Mejía Baca, 1988.
- Boletín Titikaka* (Edición facsimilar). Editado por Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016.
- Bueno, Rául. *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010.
- Carrasco, Iván “Textos poéticos chilenos de doble registro”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 37, 1991, págs. 113-122.
- Cerrón Palomino, Rodolfo. “El problema de la relación quechua-aru: estado actual”. *Lexis*, vol. 6, núm. 2, 1982, págs. 213-242. doi: <https://doi.org/10.18800/lexis.198202.004>

- . *Voces del Ande. Ensayos de onomástica andina*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- Córdova Huamán, Washington. *Urqukunaq Qapariyinin/Alarido de montañas*. Lima, Pakarina, 2010.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima/Berkeley, Latinoamericana/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2011.
- Elías, José Domingo. “El dibujo del Altar Mayor de Coricancha de Joan de Santa Cruz Pachacutec”. *Revista Arte y Diseño A&D*, núm. 2, 2013, págs. 14-18.
- Espezúa Salmón, Dorian. *Las conciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana/ Lluvia, 2017.
- Espino Relucé, Gonzalo. “La poesía quechua: el rapto de la escritura y corpus contemporáneo (siglo XX y XXI)”. *Investigaciones sociales*, vol. 22, núm. 41, 2019, págs. 289-300. DOI: <https://doi.org/10.15381/is.v22i41.16793>
- . *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso (1974-2017)*. Lima, Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Pakarina, 2019.
- Estermann, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz, ISEAT, 2006.
- Floréz-Áybar, Jorge. *Literatura y violencia en los Andes*. Lima, Arteidea, 2004.
- Galindo, Oscar. “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”. *Taller de letras*, vol. 52, 2013, págs. 11-37.
- Garcés, Fernando. “Solo con la cabeza no se puede recordar”. Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chuquisaca)”. *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. Editado por Fernando Garcés y Walter Sánchez. Cochabamba, Instituto de Investigaciones Antropológicas / Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, 2015, págs. 65-93.
- Gruzinski, Serge. *Colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Ibarra Grasso, Dick. “La escritura precolombina de los antiguos Mochicas sobre pallares o porotos”. *Zeitschrift Für Ethnologie*, vol. 95, núm. 1, 1970, págs. 98-103.

- Itier, César. “«Quechua» y el sistema inca de denominación de las lenguas”. *Mélanges de la Casa de Velásquez*, vol. 45, núm. 1, 2015, págs. 37-56. DOI: <https://doi.org/10.4000/mcv.6113>
- Iubini Vidal, Giovanna. *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual: hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala*. Lima, San Marcos, 2019.
- Krögel, Alisson. *Musuk Illa. Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Lima, Pakarina, 2021.
- Landeo Muñoz, Pablo. *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 2014.
- Larco Hoyle, Rafael. “La escritura peruana sobre pallasares”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 44, 1944, págs. 57-76.
- Larrú Salazar, Manuel. “El tránsito cultural en la poesía de Arguedas”. *Escritura y pensamiento*, núm. 2, 1998, págs. 201-211.
- Lienhard, Martín. “Percepción de las prácticas “textuales” amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario”. *América Latina: Palabra, Literatura y Cultura*. Editado por Ana Pizarro. Santiago, Alberto Hurtado, 2013, págs. 217-238.
- Llano, Aymará. “Tinkuy en el Boletín Titikaka”. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, vol. 8, núm. 8, 2016, págs. 75-83. DOI: <https://doi.org/10.34096/zama.a8.n8.3086>
- López Lenci, Yasmín. *El Laboratorio de la vanguardia en el Perú*. Lima, Horizonte, 1999.
- Mamani Macedo, Mauro. “El Boletín Titikaka: tinkuy e irradiación cultural”. Introducción. *Boletín Titikaka* (Edición facsimilar). Editado por Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, págs. VII-XVII 2016.
- . *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Martínez, José Luis et al. “Comparando las crónicas y los textos visuales Andinos. Elementos para un análisis”. *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, vol. 46, núm. 1, 2014, págs. 91-113. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0717-73562014000100006>
- Noriega Bernuy, Julio. *Poesía quechua en el Perú. Antología*. 2.ª ed. Cusco, Ministerio de Cultura del Perú/Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, 2016.

- Palomino, Niel. *T'aniwi*. Cusco, Inkari, 2019.
- Quispe-Agnoli, Rocío. "Para que la letra lo tenga en los ojos: tocapu, emblemas y letreros en los Andes coloniales del siglo XVII". *Lenguajes visuales de los incas*. Editado por Paola González y Tamara Bray. Oxford, Archaeopress, 2008, págs. 133-145.
- Radicati di Primeglio, Carlos. *Estudios sobre los quipus*. Lima, UNMSM/COFIDE / Instituto Italiano di cultura, 2006.
- Ranciére, Jaques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- . *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- Rodríguez, Claudia. "Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú". *Estudios Filológicos*, núm. 44, 2009, págs. 181-194. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0071-17132009000100011>
- . "Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos". *Taller de Letras*, núm. 51, 2013, págs. 157-174. DOI: <https://doi.org/10.7764/tl51157-174>
- Roncalla, Fredy. *Escritos mitimaes. Hacia una poética andina postmoderna*. Nueva York, Barro, 1998.
- Salomon, Frank. *Los Quipucamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Lima, IEP/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- Sánchez, Cecilia. *El conflicto entre la letra y la escritura*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Tanodi de Chiapero, Branka. *Escripturas de los pueblos originarios e hispanoamericanos*. Buenos Aires, Brujas, 2016.
- Tuhiwai Smith, Linda. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago, LOM, 2016.
- Usandizaga, Helena. Presentación. *Boletín Titikaka* (Edición facsimilar). Editado por Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, págs. XIX-XXIII, 2016.

Sobre la autora

Giovanna Iubini Vidal es académica investigadora del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile, docente del programa de magíster en Literatura Hispanoamericana de dicha universidad y es profesora visitante del posgrado en Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su ámbito de especialización es la literatura hispanoamericana, con énfasis en la producción poética de vanguardia y neovanguardia de América Latina. Además, ha estudiado los procesos de construcción de poéticas de género y amerindias.

Ha colaborado en proyectos de investigación vinculados a la escritura de vanguardia en Hispanoamérica y sobre literatura indígena contemporánea, y actualmente dirige el proyecto de investigación “Umbrales estéticos: poesía y visualidad de la cultura andina en la obra de escritores chilenos y peruanos contemporáneos” (INS-INV-2020-19).

Artículos de su especialidad han sido publicados en revistas de Perú y Chile. Ha publicado, como editora, el libro *Discursos y culturas. Miradas a Latinoamérica desde la transdisciplinariedad* (Chile, 2010) y el estudio *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala* (Perú, 2019).

Sobre el artículo

Este estudio forma parte de mi proyecto de investigación “Umbrales estéticos: poesía y visualidad de la cultura andina en la obra de escritores chilenos y peruanos contemporáneos” (INS-INV-2020-19), financiado por la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo y Creación Artística de la Universidad Austral de Chile.