



Del proselitismo a la melancolía: las dos etapas de la poesía quechua-español de William Hurtado de Mendoza

From Proselytizing to Melancholy: the two stages of Quechua-Spanish poetry by William Hurtado de Mendoza

Javier Alonso Muñoz-Díaz¹

¹ University of Denver. Email: Javier.MunozDiaz@du.edu

Recepción: 10/03/2020; Aceptación: 15/06/2020

Resumen

Este artículo analiza la trayectoria poética bilingüe (en quechua y en español) de William Hurtado de Mendoza. Se propone una división en dos etapas diferenciadas por los temas tratados y por el tono del discurso: una primera etapa proselitista y milenarista, representada por el poemario *Yachanaykipaq taki/Canción para que aprendas* (1977), y una segunda etapa íntima y melancólica que empieza con el poemario *Sunquypa Harawin/Harawi del corazón* (1992). Con respecto a la primera etapa, este artículo discute los alcances y las limitaciones de la lectura de Julio Noriega Bernuy sobre la utopía/milenarismo andino. Asimismo, identifica la influencia de la poesía en quechua de José María Arguedas y de la poesía en español de César Vallejo. En lo que concierne a la segunda etapa, este artículo ubica las innovaciones formales y temáticas (como la recuperación de la forma indígena *harawi*) dentro del contexto del neoliberalismo y las políticas de identidad del cambio de siglo.

Palabras clave: poesía quechua, William Hurtado de Mendoza, traducción, Harawi, indígena.

Abstract

In this essay I analyze the bilingual poetic trajectory (in Quechua and Spanish) of William Hurtado de Mendoza. I propose a division into two stages differentiated by the topics covered and by the tone of the speech: a proselytizing and millennialist first stage, represented by the poetry collection *Yachanaykipaq taki/Canción para que aprendas* (1977), and a second intimate and melancholic stage, which begins with the poetry collection *Sunquypa Harawin/Harawi del corazón* (1992). Concerning the first stage, I discuss the scope and limitations of Julio Noriega Bernuy's reading on the Andean utopia/millennarianism. Also, I identified the influence of Quechua poetry by José María Arguedas and the impact of Spanish poetry by César Vallejo. In the second stage, formal and thematic innovations (such as the recovery of the indigenous *Harawi* form) are located within neoliberalism and identity politics at the turn of the century.

Keywords: Quechua poetry, William Hurtado de Mendoza, translation, Harawi, indigenous.

Forma de citar el artículo: Muñoz-Díaz, J. 2020. Del proselitismo a la melancolía: las dos etapas de la poesía quechua-español de William Hurtado de Mendoza. Revista Tierra Nuestra 14(1): 10-20(2020).

DOI: <http://dx.doi.org/10.21704/rtn.v14i1.1499>

Autor de correspondencia (*): Muñoz-Díaz, J. Email: Javier.MunozDiaz@du.edu

© Los autores. Publicado por la Universidad Nacional Agraria La Molina.

El artículo es de acceso abierto y está bajo la licencia CCBY

Del proselitismo a la melancolía: las dos etapas de la poesía quechua-español de William Hurtado de Mendoza

Introducción

William Hurtado de Mendoza es uno de los poetas peruanos de lengua quechua más reconocidos en la actualidad. Con una carrera a punto de cumplir cincuenta años (su primer poemario en quechua, *Yanapaq jailli*, se publicó en 1971), ha aparecido en importantes antologías y es considerado uno de los nombres más reconocibles de la renovación de la escritura en quechua a finales del siglo XX. Dentro de la generación de poetas a la que pertenece (y que incluye a Dida Aguirre García, Lily Flores Palomino, Washington Córdova Huamán, Isaac Huamán Manrique y Eduardo Ninamango Mallqui), su poesía se caracteriza por un tono militante y profético más definido, así como por la denuncia explícita de la violencia contra el indígena y el imperativo de despertar su consciencia social (Noriega Bernuy, 2011, pp. 132-133). No obstante, su producción poética a partir de 1992 (que este artículo denomina su “segunda etapa”) todavía no ha recibido suficiente atención crítica a pesar de las innovaciones y transformaciones que trae consigo y que lo ubican en el escenario contemporáneo de una literatura quechua transnacional (enfocada en reivindicaciones étnicas y en políticas de la identidad) (Zevallos-Aguilar, 2011, pp. 275-280).

Este artículo analiza la trayectoria poética de William Hurtado de Mendoza y establece dos etapas delimitadas por las transformaciones socioeconómicas y culturales que atravesó el Perú a fines del siglo XX. Además, se identifica de qué manera, en cada una de estas dos etapas, se asimila la influencia de la poesía en quechua de José María Arguedas y de la poesía en español de César Vallejo. De la primera etapa de Hurtado de Mendoza, este artículo analiza el poemario bilingüe *Yachanaykipaq taki/Canción para que aprendas* (1977), que comunica un discurso proselitista y revolucionario de acentos milenaristas. Esta poesía se encuentra en sintonía con el aumento de la migración interna hacia las ciudades y la popularidad de los discursos políticos de la izquierda revolucionaria. Asimismo, a partir de la lectura de Noriega Bernuy sobre la utopía/mesianismo andino, este artículo discute la reelaboración de motivos del poema “*Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman; haylli-taki/A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru; himno canción*” y del cuento “La agonía

de Rasu-Ñiti” (ambos publicados originalmente en 1962) de Arguedas, y del poema III de *España, aparta este cáliz* (1939) de Vallejo. Por otra parte, de la segunda etapa de la poesía de Hurtado de Mendoza (más numerosa en cantidad de libros publicados), este artículo analiza el poemario *Sunquypa Harawin/Harawi del corazón* (1992). En esta segunda etapa hay un énfasis en la memoria personal y en la experiencia del paso del tiempo, por lo que la voz poética asume un tono íntimo y melancólico. Asimismo, se establece la forma poética *harawi* (de origen indígena, pero modificada por la colonización española) como la forma predominante y la marca de autor de toda su producción poética. Para comprender estas transformaciones, este artículo contextualiza la poesía de Hurtado de Mendoza dentro del neoliberalismo, el multiculturalismo y las políticas de la identidad que caracterizaron el último cambio de siglo.

Analizar desde un aparato crítico en español una obra poética fuertemente influenciada por la cultura oral quechua implica una serie de limitaciones epistemológicas y metodológicas. En realidad, la poesía bilingüe de Hurtado de Mendoza requeriría para su cabal comprensión de categorías críticas indígenas (Krögel, 2018, p. 212). Sin embargo, este artículo también trata de evitar los esencialismos sobre una supuesta identidad indígena original o fetichizar ciertos elementos de la cultura oral quechua. Por otro lado, estas páginas no están interesadas en la persona pública de autor de William Hurtado de Mendoza, como sí es el caso del artículo de Zevallos-Aguilar sobre los poetas peruanos Fredy Roncalla, Odi González y Ch’aska Eugenia Anka Ninawaman. Para los propósitos de este artículo, basta con señalar que William Hurtado de Mendoza es un autor mestizo originario del Cusco y con una experiencia migrante y académica en Lima. Tras publicar poesías en español en 1967, toda su producción posterior fue escrita originalmente en quechua y publicada con traducciones al español realizadas por él mismo. Asimismo, dada su formación académica, Hurtado de Mendoza también ha publicado ensayos de lingüística andina y de crítica literaria y cultural. En ese sentido, su persona pública de autor parece evocar la antigua figura del “Quechuista”, el experto de vocación humanista en lenguas y culturas indígenas que tuvo su apogeo a mediados del siglo XX (Durstun, 2019, pp. 14-15).

La poesía escrita en quechua durante la segunda mitad del siglo XX

En lo que concierne a la poesía escrita en quechua durante la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de los estudios críticos contraponen las figuras y los proyectos artísticos de Killku Warak'a (seudónimo de Andrés Alencastre) y de José María Arguedas. Martín Lienhard (siguiendo a Edmundo Bendezú) ubica al primero como representante de la poesía *misti* contemporánea, mientras que el segundo es el iniciador de la poesía quechua moderna (1990, pp. 347-355). Por otra parte, Noriega Bernuy describe al primero como representante de un discurso “señorial-indigenista”, mientras que con el segundo empieza propiamente el discurso “migrante” (2011, pp. 85-87). Para los propósitos de este artículo, es necesario destacar un movimiento lingüístico entre *Taki parwa* (1952), primer poemario de Alencastre, y *Katatay* (1972), la recopilación póstuma de los poemas de Arguedas. La escritura en quechua se desplazó desde un formato monolingüe (sin traducción al español) en *Taki parwa* a un formato bilingüe (con traducción al español realizada por el mismo autor) en *Katatay*.

Ubicado en la etapa regionalista de la escritura en quechua, Andrés Alencastre publica su poesía lírica y su teatro costumbrista sin traducción al español porque el contexto regional del Cusco le otorgaba al autor “un asidero temático y un público, por lo menos en potencia”, exclusiva o mayoritariamente quechua-hablante (Durston 2019, pp. 118)¹. En cambio, a partir de 1960, la masiva escolarización en español promovida por el estado llevó a reconsiderar los alcances de una

¹ Según Alan Durston, la escritura quechua en el Perú durante el siglo XX ha presentado tres fases diferenciadas: 1) en las dos primeras décadas, una escritura incaísta con base en el teatro cuzqueño de piezas ambientadas en el *Tawantinsuyo*; 2) entre 1920 y 1960, una escritura regionalista que amplió los géneros literarios e incorporó temas costumbristas de sus respectivas regiones (Cusco, Ayacucho y Huanta, entre otras); y 3) a partir de 1960, una escritura de proyección nacional y naturaleza revolucionaria que es consecuencia de los movimientos campesinos, las masivas migraciones del campo a la ciudad y las políticas reivindicativas de la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975) (2019, pp. 13-14). Por otra parte, es necesario destacar que esta cronología de la escritura en quechua no considera el desarrollo del Indigenismo literario de principios del siglo XX. Este movimiento se insertó en un sistema literario diferente (productores y receptores no indígenas que se comunicaban con la lengua española) y tuvo objetivos (la incorporación de lo indígena en la nación peruana) que no coincidían necesariamente con los de la escritura en quechua.

escritura en quechua. Como explica Hurtado de Mendoza en el prólogo de *Yachanaykipaq taki*: “el texto castellano se incluye en razón a que un importante núcleo tiene en la práctica muy serias limitaciones para la lectura en quechua” (1977, p. 8). La construcción de un público lector bilingüe (en español y quechua) es una preocupación central de la época en que Hurtado de Mendoza publica sus primeros poemarios. Esta nueva etapa de la escritura en quechua no se articula a partir de una región específica (como fue el caso de Alencastre), sino a partir de las experiencias de desarraigo y marginación en el entorno urbano (en particular, Lima y otras ciudades de la costa). Noriega Bernuy denomina a esta nueva etapa como el “discurso de los migrantes” e identifica a José María Arguedas como su claro iniciador. La poesía bilingüe en quechua y español de Arguedas establece los temas, los motivos y el tono que asumirá la siguiente generación de poetas: una literatura de compensación y redención, la reescritura de mitos y rituales andinos, y la voz del migrante como sujeto poético moderno (ya sea en sus variantes trágico-nostálgico, mesiánico o utópico) (Noriega Bernuy, 2011, pp. 1320-134). Por otro lado, aunque la migración del campo a la ciudad se realiza en un contexto de precariedad, esta nueva etapa de la escritura en quechua aspira a la construcción de un lector ideal que surja de este mismo contexto migrante².

El primer poemario en quechua de Hurtado de Mendoza, *Yanapaq jailli*, está alineado con la postura lingüística de Alencastre. Los poemas en quechua no tienen traducción, aunque el prólogo y cuatro comentarios críticos (incluyendo una crítica mixta del mismo Alencastre) están en español. No obstante, seis años después, tras reconocer la incidencia de la escolarización en español en los quechua-hablantes, Hurtado de Mendoza desarrolla una escritura bilingüe que se acerca a la línea de Arguedas en *Yachanaykipaq*

² Arguedas hace explícita esta aspiración de un lector bilingüe en la nota introductoria a su poema “*Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman; haylli-taki*”. En este texto, el autor explica que está utilizando un quechua literario basado en el dialecto chanka (su lengua natal), pero con ciertas modificaciones de ortografía y de léxico de otros dialectos para hacerlo comprensible a todos los quechua-hablantes de los Andes del sur del Perú. Luego Arguedas caracteriza a este lector como el “pueblo” y ruega a otros escritores con mayor dominio del quechua a seguir escribiendo para este lector en construcción: “¡Demostremos que el quechua actual es un idioma en el que se puede escribir tan bella y conmovedoramente como en cualquiera de las otras lenguas perfeccionadas por siglos de tradición literaria!” (1972, p. 69).

taki. En el prólogo en español, el autor es cauteloso al indicar que las traducciones (realizadas por él mismo) son solo un texto auxiliar al servicio de una mejor comprensión del texto quechua (1977, p. 8). A pesar de esta cautela inicial, todos sus poemarios posteriores incluyen las traducciones del autor del quechua al español (y en el caso del reciente *Maskhaypa harawin/Harawi de la búsqueda* [2015], innovaciones de literatura diglósica). Este tipo de escritura, que también caracteriza a otros miembros de su generación, ha sido descrito por Noriega Bernuy en los siguientes términos: “Para la ejecución de sus poemas idearon y pusieron en práctica un mecanismo de escritura en el que la creación de un poema en una lengua propiciaba la traducción, también creativa, a la otra lengua. Podrían ser considerados poetas bilingües por traducción cuya poesía se configura en la traducción” (2016, p. 24).

El proselitismo revolucionario y el milenarismo de la “primera etapa”

En el caso de Hurtado de Mendoza, el progresivo bilingüismo quechua-español de su primera etapa poética está directamente vinculado con la orientación militante de su poesía: denunciar la explotación del indígena y despertar su conciencia social. El bilingüismo permite darle mayor difusión a su mensaje de emancipación e incluir a lectores indígenas y mestizos que están realizando su escolarización a través del español. En *Yanapaq jailli*, los paratextos en español (prólogo del autor y tres comentarios de críticos cusqueños, entre los cuales está Andrés Alencastre) cumplen el objetivo de presentar el proyecto artístico del libro. Para articular su proyecto de reivindicación, Hurtado de Mendoza utiliza un vocabulario inspirado en César Vallejo: “volver a conjugar el verbo del hombre, del hombre en dimensión granítica; del hombre en la profundidad desnuda de la tierra, del hombre en la esencia del hombre” (1971, p. 7). Sin embargo, el acceso a las realizaciones de este proyecto está restringido al quechua, sin intermediación del español. Así, la estructura del libro establece una jerarquía y una diglosia entre tipos de discurso: la prosa de reflexión, con discusiones meta-poéticas, está en español, mientras que la poesía lírica, expresión de sentimientos, está en quechua³. Por otro lado, en

Yachanaykipaq taki, las reivindicaciones étnicas del primer poemario pasan a ser explícitamente políticas y revolucionarias, con un tono militante y profético que se nutre de la poesía social en español de mediados del siglo XX (en particular, “Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad” [1958] de Alejandro Romualdo). En lugar de describir los sentimientos que evoca el paisaje andino, estos poemas interpelan al lector sobre la injusticia que vive el ser humano. Hay un tono de urgencia en el discurso que, a su vez, justifica el bilingüismo: para que el mensaje llegue con claridad y eficacia, el quechua se apoya en el español.

El poema “*Yachanaykipaq taki*/Canción para que aprendas”, del libro homónimo, es representativo de este aspecto. En este análisis me detendré en las dos primeras partes del poema, de seis y cinco estrofas respectivamente. La estructura es simétrica y acumulativa: todas las estrofas tienen tres versos de extensión variable, con constantes aliteraciones y paralelismos. El poema es claramente un manifiesto por la emancipación del ser humano: se plantea un problema y se ofrece una solución. La primera parte habla del “sí” (*ari*) de la “obediencia” (*kasukuy*) que se aprende en la primera edad, incluso antes de la experiencia del paso del tiempo o del aprendizaje del lenguaje, el dolor y la razón. Por lo tanto, esta primera parte está conjugada en pretérito y está vinculada a la herencia del pasado: “*Nan qanqa / yacharankiña / chay ari nispa kasukuyta // Ya tu aprendiste / ese sí / de la obediencia*” (1977, pp. 38-39). En cambio, la segunda parte es el “no” (*manan*) de la rebeldía y del rechazo (*sayariy*) hacia aquel pasado alienante. Está conjugado en presente y se conecta con las posibilidades del futuro. Además, se articula como un canto (*taki*) que permite el autoconocimiento y la autonomía: “*Kunanmanta paqarinmanmi / Qanman kutiriyta / Kay takiypi yachachiyki // De hoy y hasta mañana / a volver*

imaginarios lingüísticos del quechua. En los testimonios críticos que aparecen al final del poemario, Alencastre crítica que la mayoría de los poemas de *Yanapaq jailli* son textos “aculturados” que carecen de la intensidad vital del quechua: “el contenido [...] está pensado en castellano i trasunta la concepción de la poesía abstracta que en el quechua resulta incomprensible” (1971, pp. 37-38). El testimonio crítico termina con un gesto nativista: le recomienda al joven poema que visite un ayllu para conocer la auténtica estética y filosofía del quechua. En el “Prólogo”, Hurtado de Mendoza califica las opiniones de Alencastre de erradas y conservadoras, y defiende las innovaciones de su escritura en quechua, que se aleja de la preceptiva cusqueña y se funda en una filosofía del lenguaje que busca la innovación (1971, p. 8).

³ Aunque este artículo propone que William Hurtado de Mendoza se inspiró en Andrés Alencastre para publicar *Yanapaq jailli* sin traducción al español, deben señalarse importantes discrepancias entre estos dos poetas sobre los

a ti / te enseñó este canto” (1977, pp. 40-41). En otra estrofa, el “no” de la rebeldía permite la violencia liberadora: “*hanaq pacha yawarchayta // a ensangrentar el firmamento*” (1977, pp. 40-41). Hay resonancias bíblicas en este “no” emancipador, que remiten a la rebelión de Lucifer en contra de Dios en la tradición judeocristiana. Por otro lado, este “no” también puede conectarse con la esperanza por un Mesías que liberará al pueblo oprimido y posibilitará un cambio radical hacia la justicia y la felicidad.

Debido a estos rasgos, Noriega Bernuy caracteriza a la poesía de Hurtado de Mendoza como “una curiosa síntesis de mesianismo y dogmatismo” y la vincula con el “milenarismo andino”, con la salvedad de que en Hurtado de Mendoza no hay referencias explícitas a formas de religiosidad andina que pretendan reemplazar las formas impuestas durante la colonización española (2011, p. 132). A continuación, Noriega Bernuy critica las limitaciones de este manifiesto: la voz poética asume una posición vertical y paternalista hacia el indígena. Por otra parte, continúa este crítico, el conocimiento que trae la voz poética, con autoridad de maestro y profeta, se origina fuera del mundo andino (es decir, de sus ritos y mitos ancestrales). En otras palabras, es una voz poética asimilada a teorías “occidentales” que, a diferencia del sujeto migrante utópico, no busca “reconciliarse con el mundo andino y sus dioses”, ni “andinizar la capital (Lima)”, ni “universalizar la utopía andina” (2011, p. 134). En este punto el crítico cae en una perspectiva esencialista sobre la cultura indígena: la clara distinción entre un adentro (elementos esenciales y característicos) y un afuera (elementos foráneos y desestabilizadores). En lugar de delimitar una diferencia tajante entre lo que es oriundo y lo que es ajeno a la identidad indígena, es más productivo identificar las dinámicas de poder (originadas en la colonización española de la región andina) y analizar las estrategias de resistencia y negociación de los subalternos (de las que forman parte la utopía/mesianismo andino y las políticas de la identidad quechua).

La “utopía andina” (también llamada “milenarismo andino”, aunque los términos no sean estrictamente sinónimos) es, en parte, una construcción de las élites intelectuales progresistas de mediados del siglo XX que buscaban un proyecto de modernización alternativo a las dinámicas de la colonización. Empieza en la década de 1950 con el descubrimiento, en áreas rurales de Cusco y Ayacucho, de múltiples versiones del mito de “Inkarri” o “Inka Rey”: el

cuerpo mutilado del último Inca, asesinado por los invasores españoles, se está recomponiendo y anuncia su inminente reaparición para invertir el orden actual, caracterizado por la injusticia y la infelicidad del indígena. El impacto de la “utopía andina” se consolida en 1986 con la publicación de *Buscando un Inca* de Alberto Flores Galindo, un libro que busca identificar, a partir de Inkarri, una tradición insurgente oriunda de los Andes. En otras palabras, se trata de construir un socialismo de base indígena (siguiendo las ideas de José Carlos Mariátegui) y una modernidad que no implique la desindigenización del Perú. Como explica Zevallos-Aguilar, la “utopía andina” ejerció una influencia decisiva en la poesía en quechua de entonces (la etapa nacional/revolucionaria, según la división de Durston [2019, p. 14]) y en el discurso crítico que se generó en torno suyo (Zevallos-Aguilar, 2011, pp. 276-277).

En su estudio sobre la poesía de Hurtado de Mendoza, Noriega Bernuy establece una diferencia entre “milenarismo” y “utopía andina” que no es rigurosa ni consecuente con la bibliografía crítica sobre estos términos en el área andina⁴. De hecho, este crítico invierte los términos. Por otra parte, se encuentran referencias a Inkarri y a motivos del mesianismo andino (que Noriega Bernuy llama “utopía andina”) en otros poemas de *Yachanaykipaq taki*, como por ejemplo “*Musqoy/Sueño*”. Este poema es la celebración de un “*wayqe*” (hermano), cuya vida, ideales y

⁴ En *Buscando un Inca*, Flores Galindo suele utilizar indistintamente los términos utopía y mesianismo para referirse a las construcciones simbólicas sobre el regreso del Inca. Sin embargo, este mismo autor ofrece una definición precisa de ambos conceptos. Por un lado, el término “utopía” se origina en un libro homónimo de Tomás Moro (1516) que “no trata de una tierra feliz, sino de una ciudad que está fuera de la historia y que resulta de una construcción intelectual; país de ninguna parte, que según algunos era una suerte de modelo ideal útil para entender, por contraste, a su sociedad, y según otros un instrumento de crítica social que permitiera señalar los errores y deficiencias de su tiempo” (Flores Galindo, 2005, p.27). Por otro lado, el término “mesianismo” (y el afín “milenarismo”) se origina con Joaquín de Fiori (1145-1202) y se articula a partir de “la concepción cristiana de la historia según la cual ésta debe llegar un día a su fin: el juicio final, la resurrección de los cuerpos, la condenación de unos y la salvación de otros, para culminar en el encuentro de la humanidad con Dios” (Flores Galindo, 2005, 28). Siguiendo a Flores Galindo, en el caso peruano, la utopía tuvo expresión en los sectores letrados (la segunda edición de los Comentarios reales del Inca Garcilaso, el proyecto proto-nacionalista de Túpac Amaru II), mientras que el mesianismo propiamente dicho (al que Flores Galindo también denomina “utopías prácticas”) es un fenómeno popular (las masas campesinas que apoyaron a Juan Santos Atahualpa y Túpac Amaru II).

compromiso sirven de modelo para la voz poética colectiva. Este poema tiene una estructura similar a “*Yachanaykipaq taki*” (estrofas de tres versos de extensión variable), pero las imágenes de la naturaleza son más elaboradas. Es importante detenerse en el análisis de las tres últimas estrofas, que presentan imágenes de una comunidad que se está reconstituyendo y fortaleciendo:

Ima ñanraq / chay mayu purisqayki, / ima wañuyraq wañuyki // Llapa runan / sunqonpi / yawarniykita tarpuririn, // Sisashanñan / Muskoyki / wiñashaykun. (1977, p. 64)

Qué camino / qué senda la de ese río / qué muerte esa tu muerte. // Todos / hemos sembrado / en nuestro corazón tu sangre, // Ya están flotando / tus sueños, / estamos creciendo. (1977, p. 65)

Este fragmento remite a dos importantes textos de José María Arguedas, ambos publicados originalmente en 1962, y que se consideran hitos de la utopía/mesianismo andino en la literatura peruana: el poema bilingüe “*Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman; haylli-taki*” y el cuento en español “La agonía de Rasu-Ñiti”. El poema incluye las siguientes imágenes en una de sus secciones en prosa:

¡Kausasiannikun! Chay rumi, sacha, unu, mayu kuyusqanmantan; mayu muyurisqanmantan, wayra tususqanmantan, astawan hatunta, astawan yawar kallpata kapisayku. ¡Hatarisianikun, qan rayku, apu sutyki, apu wañuyki rayku! (1972, p.16)

¡Estamos vivos; todavía somos! Del movimiento de los ríos y de las piedras, de la danza de árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte. ¡Nos levantamos, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte! (1972, p.17)

La prosodia urgente y torrentosa de Arguedas (marcada por la repetición de *mantan/de* y *rayku/por*) es reemplazada por un ritmo más medido en Hurtado de Mendoza, que construye cada estrofa en torno a una imagen en el verso central: *mayu/río, sunqo/corazón* y *muskoy/sueño*.

Por otra parte, el verbo que aparece en el último verso de “*Musqoy*” (*wiñashaykun/estamos creciendo*) remite a un pasaje central de “La agonía de Rasu-Ñiti”: mientras el *dansak* Rasu-Ñiti ejecuta un último baile como parte de su ritual funerario, el espíritu del Wamani se manifiesta en su cabeza. Cuando la hija del

dansak le pregunta a su madre si el Wamani conoce del abuso cometido por los gamonales, el *dansak* responde: “¡Sí oye! También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo” (Arguedas, 1983, p. 205). El pasaje es muy breve, pero de gran riqueza: el resurgimiento de esta divinidad resolverá la injusticia y la infelicidad del indígena en términos similares a los de la utopía/milenarismo andino. Arguedas no publicó una versión en quechua de este cuento, pero el verbo simple “*wiñay*” (crecer) aparece dos veces en “*Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman; haylli-taki*”: “*wiñay Amaru*” y “*wiñaypaq kanchariq paqcha*” (1972, pp. 18, 22), que son traducidas al español como “eterno Amaru” y “cascada de agua eterna que salta y alumbra”, respectivamente. (1972, pp. 21, 25) Estas frases son atributos de Túpac Amaru y, en ese sentido, lo ubican al mismo nivel que la divinidad de “La agonía de Rasu-Ñiti” y la voz poética colectiva de “*Musqoy*”: entidades míticas cuyo crecimiento implica la recuperación de un potencial latente e imperecedero.

Finalmente, además de la influencia ya señalada de Arguedas, “*Musqoy*” también tiene resonancias importantes del poema III de *España, aparta de mi este cáliz* de César Vallejo, dedicado a Pedro Rojas, miliciano republicano muerto durante la Guerra Civil Española (1936-1939). El verso “*wayquellay*” del poema de Hurtado de Mendoza también puede traducirse como “mi compañero, no más”, expresión que forma parte de dos anáforas centrales en el poema de Vallejo: “¡Viban los compañeros!” y “¡Abisa a todos compañeros pronto!” (2014, pp. 464-465). El último poemario de Vallejo parece constituirse en un referente ineludible para comprender el proselitismo de esta primera etapa poética de Hurtado de Mendoza: Vallejo presenta el combate entre republicanos y nacionalistas españoles como un enfrentamiento de dimensiones cósmicas (el bien contra el mal; la vida contra la muerte) e incluye constantes referencias bíblicas y crísticas. La imaginería de Hurtado de Mendoza es menos sofisticada que la de Vallejo, pero conserva el mismo tono épico y agónico. En resumen, y a partir del análisis de la influencia ejercida por Arguedas y Vallejo, se puede afirmar que su primera etapa poética combina un discurso claramente proselitista con acentos milenaristas, tal y como lo ejemplifica el poemario *Yachanaykipaq taki*.

La poesía escrita en quechua durante el cambio de siglo

En el prólogo a *Sunquypa Harawin/Harawi del corazón*, Urdanivia Bertarelli indica que en la poesía de Hurtado de Mendoza hay una tensión entre el deseo de ser puramente quechua y no poder deshacerse del mestizaje (1992, p. 18). En este punto de este artículo, es necesario preguntarnos qué significa ser “mestizo” a fines del siglo XX y principios del XXI. Como explica Zevallos-Aguilar, dado que el Perú contemporáneo es una sociedad que no está oficialmente racializada, los escritores que asumen una identidad quechua (ya sea indígena o mestiza) no apelan a unos rasgos fenotípicos específicos, sino al empleo del quechua como su lengua materna o la lengua de sus antepasados. En otras palabras, el reconocimiento de su identidad étnica para por una dimensión lingüística antes que racial (2011, p. 282). Aunque este artículo no está enfocado en la persona pública de autor de William Hurtado de Mendoza, sí me interesa destacar que las características de su segunda etapa poética (la forma *harawi*, la temática sentimental y el tono melancólico) se alinean con esta tendencia general de los poetas en quechua de principios del siglo XXI: la reivindicación y la problematización de una identidad étnica.

A partir de 1990, la poesía nacional revolucionaria (que caracterizaba la tercera etapa de la escritura en quechua, según la división de Durston, y que Noriega Bernuy denomina el “discurso de los migrantes”) pierde relevancia en la escena literaria nacional. Las ideologías políticas de izquierda caen en desprestigio durante el Conflicto Armado Interno en Perú (1980-2000) y, dentro de un contexto internacional, tras la caída del Muro de Berlín (1989) y el colapso de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (1991). En ese sentido, la “utopía andina” analizada por Flores Galindo también fue relegada. Mientras tanto, las políticas neoliberales del Consenso de Washington empezaron a ser aplicadas de manera sostenida en toda la región. En el Perú, empezando con el gobierno autoritario de Alberto Fujimori, el neoliberalismo aplicó medidas económicas de austeridad y privatizaciones que, en el plano sociocultural, implicaban la aspiración de despolitizar y desindigenizar el país. Como representante intelectual de esta corriente, Zevallos-Aguilar menciona el libro *La utopía arcaica* (1996) de Mario Vargas Llosa, quien, a pesar de ser un duro opositor político de Fujimori, sostenía el mismo discurso neoliberal de superación de los discursos de cambio

revolucionario (2011, pp. 277-279).

En efecto, la producción literaria en el Perú durante el cambio de siglo se caracteriza por el repliegue de los temas político-sociales y, en el caso de la poesía en quechua, por un distanciamiento crítico de las nociones de utopía/milenarismo andino. Asimismo, los escritores en quechua contemporáneos también son críticos de la ideología neoliberal y de su proyecto de desindigenización. No obstante, como también hace notar Zevallos-Aguilar, este nuevo lugar de enunciación, que declara su independencia de ambos discursos intelectuales, es consecuencia de las mismas políticas neoliberales (2011, pp. 280). En un contexto sociocultural que ha perdido la fe en los discursos de cambio radical, cobra fuerza el discurso multiculturalista de tolerancia y reconocimiento, que a su vez da paso a las políticas de identidad enfocadas en la etnicidad, el género y la sexualidad. Por otra parte, el desarrollo de las tecnologías de transporte y comunicación ha permitido la migración de quechua-hablantes fuera del ámbito nacional, ampliando las redes de intercambio cultural y configurando lo que María Elena García llama la “literatura quechua transnacional” (citado en Zevallos-Aguilar, 2011, p. 280). En este nuevo contexto histórico y sociocultural debe situarse la segunda etapa poética de Hurtado de Mendoza, aunque su formación y su experiencia vital no coincidan exactamente con el cosmopolitismo de autores quechua más jóvenes como Fredy Roncalla, Odi Gonzales o Ch’aska Anka Ninawaman.

La melancolía y las políticas de la identidad de la “segunda etapa”

Uno de los rasgos más destacables de la segunda etapa poética de William Hurtado de Mendoza es que se asume la forma *harawi* (de origen indígena y transformada durante la colonización europea) como el emblema de su poesía. A partir de *Sunquypa Harawin*, sus poemarios bilingües incluirán esta forma poética en el título: *Paqarinpaq harawi/Poesía para mañana* (2004) *Nanpaq harawin/Poesía para el camino* (2005), *Harawi de los celajes* (2010), *Maskhaypa harawin/Harawi de la búsqueda* (2015) y *Kutiriyapa Harawin/Harawi del Retorno* (2018). Debe destacarse que la repetición de *harawi* manifiesta la consolidación de ciertos rasgos anteriores en un nuevo horizonte de escritura. Los temas políticos de acentos mesiánicos de *Yachanaykipaq taki* dan paso, durante el cambio de siglo, a una poesía enfocada en la memoria

individual y comunitaria, la evocación del paisaje andino y la experiencia del paso del tiempo. Así, el tono proselitista de la primera etapa se convierte en un tono íntimo y melancólico. Los poemas ya no son una demanda urgente para cambiar la situación de injusticia social, sino la exposición sentida y detenida de los recuerdos de una voz poética que busca la redención personal.

Asimismo, la asunción del término *harawi* implica la sistematización de ciertos rasgos formales de la primera etapa poética. Como se explicó en el apartado anterior, los poemas “*Yachanaykipaq taki*” y “*Musqoy*” están organizados en tercetos con versos de extensión variables, constantes repeticiones y aliteraciones, y una imagen central estructurando el sentido de cada estrofa. Esta estructura se afina y se convierte en el único vehículo expresivo (y en marca del autor) en *Sunquypa Harawin*. Por otra parte, la elección del término *harawi* entronca directamente con las tradiciones del *harawi* indígena y del yaraví mestizo, que son reelaboradas en el marco de las políticas de identidad del cambio de siglo. Urdanivia Bertarelli traza con claridad los antecedentes de los *harawikuna* de Hurtado de Mendoza: la poesía indígena en quechua preservada en manuscritos coloniales tempranos (Guamán Poma de Aliaga), el teatro cuzqueño en quechua del siglo XVIII (*Ollantay*), la poesía indígena en quechua del boliviano Wallparrimachi a fines del periodo colonial, y los yaravíes en español del mestizo Mariano Melgar, héroe de las guerras de independencia de principios del siglo XIX (1992, pp. 16-17). Dentro de esta cronología, Hurtado de Mendoza se inserta como el autor que reindigeniza el yaraví mestizo de Melgar. Ambos autores comparten una misma identidad mestiza, pero el contexto histórico opera de manera diferente en cada autor: mientras que, con Melgar, el *harawi* indígena consolida su transformación en una forma mestiza que emplea el español y las formas estróficas europeas, Hurtado de Mendoza (lector aprovechado del poeta soldado) escribe yaravíes en quechua para reestablecer las resonancias y la sensibilidad de la cultura indígena originaria (Urdanivia Bertarelli, 1992, pp. 17-18).

Sunquypa Harawin está conformado por trece poemas sentimentales de similar extensión y estructura. Urdanivia Bertarelli también señala una ampliación temática con respecto al yaraví mestizo de Mariano Melgar, que suele reducirse al lamento por amores adversos o no correspondidos. En ese sentido, el restablecimiento de la forma poética indígena también implica recuperar la

apertura temática del *harawi* que, siguiendo a Jesús Lara, en su origen designaba a “todo tipo de verso y canción, y que en última instancia aludía al acto de crear versos” (Urdanivia Bertarelli, 1992, p. 21). En ese sentido, los poemas de *Sunquypa Harawin* no se limitan a la exposición doliente de un amor frustrado, sino que exploran el dolor humano en una dimensión más amplia (“*Nanay/Dolor*”) y retratan la vida en pareja desde una perspectiva más compleja, incluyendo la alegría y la templanza (“*Kutiriy/Volver*” y “*Quechuamanmi puririsaq/Me haré a la mar*”). El tono general del libro es melancólico, lo que es reforzado por las constantes referencias al paso del tiempo. Por otro lado, los poemas incluyen una recurrente reflexión meta-poética sobre la relación entre canto y escritura, y los límites del lenguaje para expresar los sentimientos (“*Qaynal/Ayer*” e “*Imatataq Yachankiri/ Qué sabes tú*”).

El primer *harawi* del conjunto, “*Nanay*”, funciona como pórtico que establece el tono y articula los temas más importantes de todo el conjunto. A partir de la imagen de la vida humana como un camino, la voz poética reflexiona sobre imperio ineludible el dolor, que se expresa en la naturaleza circundante y que supera cualquier esfuerzo de evasión. Como señala Urdanivia Bertarelli, el modelo de este poema parece ser “Los heraldos negros” de César Vallejo, poema pórtico del libro homónimo que también elabora sobre la condición existencial del dolor. Como se indicó en el apartado anterior, la poesía póstuma y militante de Vallejo es una referencia esencial en la primera etapa poética de Hurtado de Mendoza. En esta segunda etapa, por otra parte, hay un mayor interés por el primer libro de Vallejo y sus poemas sobre relaciones sentimentales marcadas por la desconfianza y el sufrimiento. Urdanivia Bertarelli también detecta en este *harawi* referencias a la poesía popular en quechua del siglo XX (“*Pukuy Pukuy*”, recopilado por Jorge Basadre) y a la poesía indígena de principios de la colonización (“*Juchuyuy auki*”, recogido por Guamán Poma de Ayala). Este ejercicio de doble filiación quechua (recuperar las voces populares contemporáneas y los testimonios prehispánicos) es una tendencia clara de la escritura y la crítica neoindigenista que empieza con *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas, novela que reelabora el *Manuscrito de Huarochiri* (circa 1608) y la cultura popular de los migrantes quechua-hablantes en Chimbote. Sin embargo, a diferencia de la última novela de Arguedas, la dimensión milenarista que había sido tan importante para caracterizar la utopía/

mesianismo andina está ausente. “*Nanay*” describe el sufrimiento como inherente al ser humano y como un destino irrenunciable. La última parte del *harawi* incluye estos versos:

Ñuqa kikiyman / kutiriqtiytaq, / nanayllata // kaqmanta / wiñashaqta / tariykuni. // Sunquytan tapuykuni / maymanmi riyman, / maymantaq ayqiyman. // Hukmantataq / sunquyqa / nanayman kutichiwan. (1992, p. 34)

Y cuando / vuelvo en mí / solo encuentro // dolor, dolor / creciendo / infatigable. // Entonces pregunto, / dónde ir, / a dónde huir. // y otra vez / el corazón me señala / la senda del dolor. (1992, p. 35)

Los dos primeros tercetos son una clara reelaboración de los versos “vuelve los ojos locos, y todo lo vivido/se empoza, como charco de culpa, en la mirada” de “Los heraldos negros” (Vallejo, 2014a, p. 99). Por otro lado, es significativo que Hurtado de Mendoza utilice el verboide “*wiñashaqta*” (creciendo) para describir el poderío amenazante de este dolor. El mismo verbo que en “*Musqoy*” servía para destacar los acentos milenaristas de una voz colectiva y militante, quince años después es utilizado en “*Nanay*” para describir el sufrimiento inconmensurable que caracteriza la vida humana. En otras palabras, mientras que “*Musqoy*” celebra la vida comprometida de un compañero excepcional, “*Nanay*” ejecuta una operación de desengaño y desconfianza ante estos ideales. Para clarificar esta idea, debe revisarse otra imagen que se repite en la última parte de ambos poemas: “*sunqo*” (corazón). El verso central del penúltimo tercero de “*Musqoy*” dice “*sunqonpi*” (literalmente, “en su corazón”) que es traducido al español como “en nuestro corazón” (1977, pp. 64-65). Por otro lado, el verso central del último terceto de “*Nanay*” dice “*sunquyqa*” (literalmente, “en cuanto a mi corazón”) que es traducido como “el corazón” (1992, pp. 34-35). El paso en quechua de la tercera persona a la primera, y en español del plural al singular, revelan la pérdida de una dimensión colectiva y el repliegue hacia una intimidad asilada y melancólica.

Los temas de la vida en pareja y la reflexión meta-poética aparecen en los *harawikuna* “*Imatataq Yachankiri/Qué sabes tú*” y “*Paqarintaqmi/Y mañana tendrá*”, que merecen ser leídos como un díptico. A diferencia de “*Nanay*”, estos *harawikuna* no tienen un tono reflexivo, sino que se articulan como una réplica

a un interlocutor, identificado como un amante de sexo femenino. El tono es de agrio reproche y de frustración: la vida en pareja estuvo signada por esperanzas que no pudieron realizarse, el esfuerzo infructuoso de sostener la relación y la falta de hijos a quienes transmitirles la herencia. El cuadro que ofrece este díptico es de lo más negativo y se contrapone, por ciertas similitudes en su estructura, con las dos primeras partes del poema manifiesto “*Yachanaykipaq taki*” de la primera etapa poética de Hurtado de Mendoza. Como se explicó en una sección anterior, este poema manifiesto se divide en dos partes: un problema (el “sí” de la obediencia) y una solución (el “no” de la rebeldía). Por su parte, los *harawikuna* “*Imatataq Yachankiri*” y “*Paqarintaqmi*”, se articulan a partir del díptico incapacidad/capacidad de expresar el dolor en el canto. El *harawi* utiliza verbos en presente, pero se ubica temporalmente en el pasado: una enumeración de los constantes e infructuosos esfuerzos de la voz poética por sostener una relación marcada el infortunio. La estructura binaria organiza estos esfuerzos paliativos *in crescendo*: ante las penas, la voz poética ofrece flores; ante la fatiga, ofrece palomas; ante el cansancio, ofrece aromas y cristales; ante la amargura y la soledad, ofrece arpegios; y ante el dolor y el silencio, ofrece *harawis* y guitarras. Las imágenes pasan por los campos semánticos de la flora, la fauna, los minerales y lo humano (el arte), en una secuencia que se repite en otros *harawikuna* y que articula una reflexión meta-poética. Lo singular de “*Imatataq Yachankiri*” es que todas estas imágenes implican la negativa de encarar directamente el origen del dolor. Constituyen un “sí” a los convencionalismos sociales y un “no” a aceptar la verdad que deteriora la relación.

Imatataq qanri / kay q'iwinqniy / nanaymanta yachankiri // kay qhapariypi / t'acaqniy / nanaymanta // waqayniy / upasllasqay / hawanmantaq // harawillay / qanpaq kapuwan / guitarraytaq tutaykipaq. (1992, pp.118,120)

Qué sabes tú / de este dolor / que me dobla, // de este dolor / que en gritos / me divide // si después / de callar / mis quejas // tengo harawies / para ti / para tus noches, guitarras. (1992, pp.119,121)

En cambio, “*Paqarintaqmi*” plantea un canto que sí es capaz de transmitir las frustraciones de la vida en pareja. La clave está en que este poema se funda en el autoconocimiento y en la

aceptación de la dolorosa verdad. La primera parte de este *harawi* incluye estos versos:

*Paqarin / takinay harawin /
ñawiykiq // llakisqawan/ minisqa kanqa,
/ wiksaykipi// wawakayninta / wañuy /
marq'arisqanmanta . (1992, p.124)*

Y mañana tendrá / el yaraví / que yo canté
// la tristeza / de tus ojos / cuando acunó //
la muerte / su niñez / entre tu vientre. (1992,
p.125)

A diferencia del *harawi* anterior, estos versos se proyectan al futuro y discuten las posibilidades que ofrece el porvenir. La voz poética afirma que su íntimo dolor se expresará finalmente en el canto. Por ello, las imágenes de “*Paqarintaqmi*” hacen referencia a un hecho traumático en específico: la pérdida de un hijo, probablemente como consecuencia de un aborto. Esta es la verdad dolorosa que la primera parte del díptico se negaba a enfrentar y trataba de eludir con paliativos. “*Paqarintaqmi*” constituye un canto emancipador en una dimensión individual, de aceptación y superación de una experiencia traumática. Por otro lado, es significativo que este *harawi* sugiera que, con la muerte del hijo, también desaparezca el sucesor que heredaría la guitarra de la voz poética. El canto doloroso de “*Paqarintaqmi*” tiene así una dimensión autodestructiva y paradójica: el dolor por la pérdida del hijo es tan grande que destruye el mismo instrumento y la posibilidad de seguir cantando. El *harawi* (y todo el poemario en su conjunto) parece proponer una ética de la resignación.

Conclusiones

La trayectoria poética de William Hurtado de Mendoza puede dividirse en dos etapas: la primera abarca desde 1971 hasta 1992, y la segunda desde 1992 hasta el presente. El poemario representativo de la primera etapa es *Yachanaykipaq taki/Canción para que aprendas* (1977), que presenta una poesía proselitista y revolucionario de acentos milenaristas. Por otra parte, la segunda etapa empieza con *Sunquypa harawin/Harawi del corazón* (1992), que explora la intimidad y el paso del tiempo con un tono melancólico. Por lo tanto, hay un viraje desde temas sociopolíticos hacia la subjetividad de la voz poética.

Durante su primera etapa poética, en un contexto de masiva migración interna, crecimiento urbano y escolarización en español, Hurtado de Mendoza

pasa de una poesía exclusivamente en quechua (siguiendo el ejemplo de Andrés Alencastre) a una poesía bilingüe en quechua y español (según el modelo de José María Arguedas) que aspira a despertar la conciencia social en el lector. Julio Noriega Bernuy caracteriza esta primera etapa de Hurtado de Mendoza como la poesía de un “migrante milenarista”, con un tono paternalista hacia el indígena y un distanciamiento de sus prácticas rituales y míticas (lo que Noriega Bernuy demonima el “migrante utópico”). Sin embargo, este crítico cae en esencialismos sobre la cultura andina quechua al establecer con claridad lo que está dentro y lo que está fuera de este universo cultural. En cambio, este artículo se enfoca en las estrategias de resistencia y negociación de la identidad quechua mestiza. Así, mientras que el poema “*Yachanaykipaq taki*” tiene la estructura de un manifiesto político revolucionario y carece de referencias a formas de religiosidad andina, el poema “*Musqoy*” incorpora motivos de la utopía/mesianismo andino dentro de su discurso proselitista. Para identificar estos motivos, el artículo establece conexiones intertextuales con la literatura de José María Arguedas y la poesía de César Vallejo.

En la segunda etapa de la poesía de Hurtado de Mendoza, los motivos de la utopía/milenarismo andino pierden gravitación dado el nuevo contexto socioeconómico: la consolidación de las políticas neoliberales y una mayor migración internacional. De esta manera, el poeta cuzqueño se acerca al multiculturalismo y a las políticas de identidad que caracterizan a las generaciones poéticas más jóvenes, según explica Ulises Zevallos-Aguilar. Como evidencia de esta transformación, en su segunda etapa poética, Hurtado de Mendoza sistematiza una forma poética de inspiración indígena (el *harawi*) para articular una identidad mestiza flexible y explorar la experiencia del dolor y del paso del tiempo con un tono melancólico. Finalmente, la perspectiva sobre el “dolor” cambia significativamente en la segunda etapa poética de Hurtado de Mendoza. En la primera etapa, como lo expresan los poemas “*Yachanaykipaq taki*” y “*Musqoy*”, el dolor tiene una dimensión social y colectiva, exige una respuesta militante poética y se plantea un horizonte de justicia que es posible alcanzar. En cambio, en el *harawi* “*Nanay*” y el díptico formado por “*Imatataq Yachankiri*” y “*Paqarintaqmi*”, correspondientes a la segunda etapa, el dolor tiene una dimensión íntima y familiar. Como respuesta, la voz poética articula un horizonte de perplejidad y resignación.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, José María. (1972a). *Temblar y otros poemas. Katatay huc jayllicunapas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Arguedas, José María. (1983). La agonía de Rasu-Ñiti. En *Obras completas* (vol. I, pp. 203-210). Lima: Editorial Horizonte
- Durston, Alan. (2019). *Escritura en quechua y sociedad en transformación: 1920-1960*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos.
- Flores Galindo, Alberto. (2005) *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Obras completas III (I). Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Hurtado de Mendoza Santander, William. (1971). *Yanapaq jailli*. Lima: Ediciones Martínez.
- Hurtado de Mendoza Santander, William. (1977). *Yachanaykipaq taki/Canción para que aprendas*. En *Yachanaykipaq taki/Canción para que aprendas*. Lima: Perugraph Editores.
- Hurtado de Mendoza Santander, William. (1992). *Sunquypa harawin/Harawi del corazón*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- Krögel, Alison. (2018). Quechua/Kichwa Poetry. En Stephen M. Hart (Ed.), *The Cambridge Companion to Latin American Poetry* (pp. 210-226). New York, NY: Cambridge University Press.
- Lienhard, Martín. (1990). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Noriega Bernuy, Julio. (2011). *Escritura quechua en Perú*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Noriega Bernuy, Julio (Ed.). (2016). *Poesía quechua en el Perú. Antología* (2.ª ed.). Lima: Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada del Cultura de Cusco.
- Urdanivia Bertarelli, Eduardo. (1992). La literatura quechua cuestiones por esclarecer” En William Hurtado de Mendoza Santander, *Sunquypa harawin/Harawi del corazón* (pp. 11-28). Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- Vallejo, César. (2014). *Obra poética*. Lima: Grupo Editorial Peisa.
- Zevallos-Aguilar, Ulises Juan. (2011). Recent Peruvian Quechua Poetry: Beyond Andean and Neoliberal Utopias. En Kim Beuchesne y Akessandra Santos (Eds.), *The Utopian Impulse in Latin America*, (pp. 275-294). New York, NY: Palgrave Macmillan.