

## Lecturas

# Desplazamiento de la memoria en la poesía de Carlos Huamán: el *qipi* y el *chawpi*<sup>1</sup>

## Displacement of memory in the poetry of Carlos Huamán: the *qipi* and the *chawpi*

*Edwin Chillce Canales*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Perú

0009-0003-6276-4305

[chillcceca@gmail.com](mailto:chillcceca@gmail.com)

Recepción: 03/10/2023

Aceptación: 27/11/2023

**Resumen:** El poemario de *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos* (2009) de Carlos Huamán presenta el tema del desplazamiento, la nostalgia y las consecuencias de la violencia política de los 80 en el Perú. En este poemario se representa a un yo lírico *runa* situado en un espacio lejano, no andino, que recrea una ritualidad simbólica para recuperar la condición *runa*. En otras palabras, la reminiscencia al pasado no solo revela la acción de recordar, sino también configura el ritual de la reinserción donde el *qipi* (memoria) se construye como *chawpi* (centro), a fin de articular lo profano (el espacio externo) y lo sagrado (el espacio andino) para regenerar la condición *runa* del yo lírico. Por lo expresado, el estudio conceptualiza las categorías de *qipi* y *chawpi* del sujeto poético migrante, sujeto que visibiliza

---

1. Este artículo es parte de la tesis doctoral “La consciencia estética en los poetas de Kusi Paucar, José María Arguedas, Ugo Carrillo y Carlos Huamán” que se ha venido desarrollando en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

una consciencia de contacto entre el aquí (distante) y allá (andino), para lo cual se pondrá énfasis en el poema “Wayrapa kutimuynin” (“Retorno del viento”).

**Palabras clave:** La poesía andina quechua, memoria y desplazamiento, *qipi* y *chawpi*.

**Abstract:** The poetry collection *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos* (2009) by Carlos Huamán delves into the themes of displacement, nostalgia, and the consequences of political violence of the 80s in Peru. This collection portrays a *runa* lyrical self, situated in a distant, non-Andean space, where symbolic rituals are enacted to reclaim the *runa* condition. In essence, reminiscing about the past not only reveals the act of remembering but also configures a ritual of reinsertion in which *qipi* (memory) is constructed as *chawpi* (center) for articulating the profane (external space) and the sacred (Andean space) in order to regenerate the lyrical self’s *runa* condition. Consequently, this study conceptualizes the categories of *qipi* and *chawpi* within the migrant poetic subject, who brings forth an awareness of the contact between the (distant) here and the (Andean) there, with a particular focus on the poem “Wayrapa kutimuynin” (“Return of the wind”).

**Keywords:** Quechua Andean poetry, memory and displacement, *qipi* and *chawpi*.

## Introducción

El escritor Carlos Huamán López (Huamanga, Perú - 1962) es un poeta y músico ayacuchano, además de Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México e investigador de esta misma casa de estudios. Como poeta, ha publicado los poemarios *Taki unquy* y *Cantar de viento* y diferentes textos críticos sobre la literatura andina. En el presente artículo, abordaremos su libro *Llipyaykunapa qillqanampi: Donde escriben los relámpagos* (2009). Aquí analizaremos el poema “Wayrapa kutimuynin” (“Retorno del viento”) para vislumbrar la

insistencia del yo lírico en re-territorializarse en la comunidad a través del *qipi*, memoria. En esta línea, la reminiscencia al pasado no solo revela la acción de recordar, sino también configura el ritual de la reinsertión donde el *qipi* se construye como *chawpi* a fin de articular lo profano y lo sagrado para regenerar la condición *runa* del yo lírico. Por lo expresado, el estudio conceptualiza las categorías de *qipi* y *chawpi* del sujeto poético migrante. Sobre la base de estas categorías quechuas se propone que el yo lírico desarrolla una consciencia de lejanía que abre el espacio estético de la desolación y el temor por dejar de “ser *runa* o estar en el límite”. Ello lo impulsa a establecer una consciencia de contacto ritualizado para buscar y encontrar la matriz cultural de los dioses andinos. Este encuentro supone el espacio de la transformación, volver a ser *Runa* con mayúscula para integrarse en su *ayllu* y comunidad. En ese sentido, la operación expresada genera en el sujeto poético el aliento y la energía de persistir en regenerar su condición *runa*.

## **La memoria, el puente y el contacto con el espacio andino: el *qipi* y el *chawpi***

La poesía de Carlos Huamán se enmarca en la poética *chanka* de la zona sur del Perú, específicamente, de Ayacucho y cuya lengua es el soporte de esta poética. Los ejes temáticos visibles en la configuración del mundo lírico connotan el anclaje territorial del sur: el despojo, la liminalidad y la rebeldía de los *runakuna* (Chillce, 2022: 167). El despojo implica la pérdida física y simbólica de los bienes materiales y espirituales que hicieron posible que el *runa* sea *Runa*. La liminalidad es una situación extrema de la condición *runa*, donde la muerte física o simbólica lo

acecha, no por el miedo a morir sino por el temor de ser un *aya* (cadáver) anónimo, para no ser recordado o no estar en la memoria del *ayllu*. Por último, la rebeldía en esta poética no solo tiende a una noción de resistencia cultural, sino de cambio o transformación del yo lírico y de la comunidad. En esta línea de lectura, la poesía de Carlos Huamán presenta estos ejes que revelan diferentes niveles de predominancia, uno del otro. Para el caso de este artículo el despojo toma un papel predominante a través de los tópicos del desplazamiento y de nostalgia en el contexto de la violencia política de los 80. Con este marco contextual, el poemario de *Llipyaykunapa qillqanampi: Donde escriben los relámpagos* (2009) muestra los embates de la violencia y el desplazamiento en los diferentes poemas.

En este contexto, el desplazamiento apertura el estudio del concepto de migrancia que refiere a la transición del *runa* hacia otros espacios. Antonio Cornejo Polar (1996) conceptualizó la categoría del “sujeto migrante” a partir de la obra *Los ríos profundos* donde observó las oscilaciones del lugar de enunciación, es decir, el migrante latinoamericano es impactado en su identidad y discurso en el espacio de la ciudad, lo que acentúa aún más su heterogeneidad cultural. Más adelante, Julio Noriega (2012) ha observado, a partir de la experiencia poética de Freddy Roncalla, que la dinámica del campo a la ciudad en el ámbito nacional es desbordado por la migración a espacios trasandinos, por lo que visualiza un nuevo tipo de sujeto andino migrante, vale decir, una nueva subjetividad donde la memoria local, el lenguaje y las nuevas referencialidades internacionales impactan en el texto. Creemos oportuno afirmar que la obra en estudio se encuentra presente en este horizonte. A esto podemos añadir el estudio de John Valle (2013: 61) que relaciona al migrante con la categoría *wakcha*, puesto que

integra tres aspectos importantes: primero, el *wakcha* migrante es un caminante que se desplaza a espacios geoculturalmente diferentes; segundo, su vinculación con la memoria es fuerte y se plasma en los valores de la cultura quechua. Por último, el migrante es un sujeto potencialmente portador de transformación en el *kay pacha* y en su visión del mundo. En consonancia con José María Arguedas, un *wakcha* es poseedor de la desolación cósmica, que muestra el *nanay* (dolor) frente a la desestructuración de su mundo, esto cobra valor en el contexto de la violencia política de los 80 y que de algún modo Carlos Huamán visibiliza en sus poemas.

En esta línea de lectura, la poesía de Carlos Huamán muestra las dinámicas internas de la migración trasandina con un grado de orfandad del *wakcha*, principalmente, por la relación tensa entre la lejanía y la persistencia por el reencuentro. Este estado tensional que agrieta una crisis existencial marca el grado de desgarramiento: el presente del yo lírico *runa* configura no sólo la orfandad, sino también pone en riesgo la condición existencial del ser, es decir, la posibilidad de dejar de ser *runa*. Así, en el poema “Wayrapa kutimuynin” se presenta un yo lírico que se sitúa en el *hawa pacha* (el mundo de afuera), es decir, el espacio de la lejanía y la distancia. Esto supone el desplazamiento territorial del espacio primigenio que de manera cronotópica se escinde, el yo lírico *runa* no solo poetiza en el aquí y el ahora, sino en el *wakpi* (allá), vale decir, en el pasado y en el lugar de ese pasado, el mundo andino.

En un nivel profundo, la memoria del yo lírico *runa* en el poema mencionado se activa a partir de ciertos elementos, como el puente y el río, que son activadores simbólicos. Esta activación la entendemos desde el concepto metáfora de qipi. Así, en el Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú (2003 [1560])

de Domingo de Santo Tomás se expresa el siguiente significado de qipi: “Bestia de carga. Vinay: quipe” (2003: 78), aquí el término quipe [qipi] refiere en principio a la “carga”, vale decir, a la manta que envuelve las cosas más importantes para el viaje del runa, por ello, habría una conexión entre el viaje y el qipi. Sobre este término, Gonzáles Holguín en su *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca* (1952 [1608]) expresa lo siguiente: “Carga de hato de camino: Qquepi carga hazer qquipichani” (1952: 282), aquí el concepto de qquepi (qipi) está entroncado a los significados de “carga” y de “camino” lo que define su uso y su función, vale decir, el qipi se usa para la carga y para los viajes. Su función sería, además, amortiguar las necesidades del hombre que supone un viaje. En este mismo libro, más adelante, se expone lo siguiente: “Emboltorio de carga: Qqueppi qqueppi chasca” (1952: 312), lo que refuerza la idea del qipi como una materia (lliclla: manta) que envuelve las cosas más importantes para el viaje del runa. De esto se infiere, efectivamente, dos funciones: la primera es la de contener las cosas necesarias para la travesía y, segundo, el “qipi” se sujeta también a la persona, runa. Estas dos funciones se realizan con la intencionalidad de viajar bien y con los recursos necesarios.

Por otro lado, en el plano académico, Pablo Landeo utiliza el término *qipi* para operativizar el proceso de migrancia y soledad, y analiza el relato del “Hermano pobre” donde describe al *runa* con su *qipi*. Sobre esto menciona que transmite “una imagen expresiva de orfandad, de conmisericordia” (2021: 123) Lo que revela la soledad y la lejanía a la comunidad. No obstante, el *qipi* en esta situación simboliza la huella y/o aura de esa fuerza colectiva y divina que supone la cultura andina quechua. En esta línea, el concepto metáfora de *qipi*

será entendido de acuerdo a su función: uno, sujetar las cosas provenientes de la comunidad o lugar; dos, amarrar esas cosas en la espalda del *runa* para que el *runa* pueda vivir y recurrir al *qipi*. Así, este concepto también funciona como la memoria cultural del mundo andino quechua, vale decir, se tiene que activar el contacto con esa memoria (*qipi*), principalmente, para que el yo lírico siga siendo *runa* y pueda vivir bien. De esta manera, el *qipi* en los poemas de *Llipyaykunapa qillqanampi* es lo que se lleva simbólicamente para dar continuidad y permanencia al sujeto poético; pero también revela, simultáneamente, su soledad por la lejanía. No obstante, en el proceso poético la memoria-*qipi* también tendrá mecanismos de encuentros simbólicos con los ausentes: uno de ellos es el *chaka* (puente), que no solo es un referente externo, sino ejerce una fuerza interna a través de la impresión en el sujeto poético.

Además, es preciso conceptualizar el término *chawpi* que refiere, en primera instancia, al sema de “centro o punto medio” cuya funcionalidad es visibilizar el contacto que genera una transformación. Así, en el *Lexicón de Domingo de Santo Tomás* (2003 [1560]) la expresión *chawpi* está conectada a otras palabras, vemos: “chaupicac: mediano, entre grande y chico // chaupichasca: demediado // chaupi punchao: medio día // chaupi tuta: media noche” (2003: 246), lo que revela, efectivamente, el punto medio entre dos dimensiones, no solo entre dos objetos sino entre dos espacios y tiempos. Aquí, es preciso retener la idea de que el término *chawpi* implica dos dimensiones. Por otro lado, en el diccionario de Gonzáles Holguín (2007 [1608]) se valida su acepción, vemos: “chaupi: mitad, o el medio de cosas o lugares o tiempo, u obra // chaupimitta: cosa mediana ni grande ni chico” (2007: 91) Aquí también el término *chawpi* refiere a ese punto

que manifiesta dos dimensiones. En esta lógica, esta expresión adquiere un papel fundamental para la conexión entre dos espacios o dimensiones.

Ahora bien, en el plano académico, Mauro Mamani (2019) conceptualiza la categoría *chawpi* como eje que representa la unión de dos entidades opuestas pero complementarias, “un centro que por estar ubicado en ese espacio privilegiado, actúa como un ente organizador, como espacio de convergencia, que despliega su poder centrípeto y centrífugo” (2019: 14) De aquí entendemos que el término *chawpi*, como centro, tiene un poder que opone y complementa, pero cuya fuerza puede repeler o atraer. En los poemas de Carlos Huamán, el *chawpi* es un elemento que aparece para conectar dos dimensiones, aunque – según De Paz (2015) – tiende a ocultarse. Este elemento emerge para conectar al yo lírico (lejano, distante y casi como un *mana runa*) con lo sagrado de sus divinidades a fin de recuperar su condición *runa*, es decir, se construye una suerte de ritualidad e invocación a las entidades sagradas para ser un *runa*.

## El yo lírico *runa* en los poemas de Carlos Huamán

El yo lírico consciente de la condición de su desplazamiento hacia el *hawa pacha* (fuera del mundo andino) genera la sensibilidad de desolación y rebeldía frente a su propia situación. Por ello, el yo lírico en los poemas de Carlos Huamán presenta una subjetividad de lejanía y de contacto. El primero permite activar el recuerdo y los diferentes mecanismos para viajar en la memoria del yo lírico, mientras que el segundo es la confluencia del yo lírico con las presencias divinas para su reinsertión y reconocimiento como parte de la colectividad andina, de su familia y comunidad. Sobre este punto, los poemas se desarrollarán en torno



a la desolación, pero también a la persistencia por no perder su identidad, por ejemplo, en el poema “Karupi llaki harawi” podemos apreciar desde el título la nostalgia de la distancia que marca al yo lírico y que le permite desarrollar una estética de la desolación y la orfandad, por supuesto, no solo como efecto del viaje sino de la violencia misma en el espacio. Los siguientes versos grafican mejor lo mencionado: “Andrés wawqiyimi niwarqa: / *hakuchik hawaykamuy mapas / paya mamanwanmi kachkan nispa* / Ñuqa pisi sunquñataqmi tuku hina uyayta kutichirqani / Manam uyariyta munarqanichu [...]” (vv. 1-5) “Mi hermano Andrés me dijo: / *vamos tienes que verlo / está con su madre anciana* / Yo cobarde volví la cara como los búhos / No lo quise oír [...]” (Traducción de Carlos Huamán, vv. 1-5) La cita muestra la presencia del personaje lírico Andrés que representa a la comunidad y al momento temporal del pasado y que recrea la pérdida de un familiar, ese tú que luego el yo lírico se arrepentirá de no haber visto o no haber seguido en su momento, lo que le genera un desgarró y una orfandad que lo fractura hasta el punto de considerarse “milla runa” (miserable); por supuesto, esto supone la intensificación de espacio de desolación familiar frente a la pérdida y la lejanía.

En este orden de cosas, el yo lírico despliega la memoria para situarse en el mundo andino. En el espacio del recuerdo evoca la presencia de sus seres queridos, por ejemplo, la abuela que cruza el puente y se recrea en el río lavando la ropa. Sobre este punto, el yo lírico en el poema “wawa kay” (“kimsa ñiqin”) se ubica en ese espacio y contempla la fuerza caudalosa del río que apertura el recuerdo del mundo andino: “Imaynam yaku / rumi llipyaykuna sawarispa ripun / chaynam chay chakata chimpanqani / yanta qipikuna sawarisqa” (vv.

1-4) “Como pasa el agua cargado / relámpagos de piedra / así pasé por ese puente / con atados de leña al hombro” (Traducción de Carlos Huamán, vv. 1-4), aquí se pone de relieve la fuerza del agua hasta el punto de vincularla con el relámpago o trueno por el choque de las piedras. Desde luego, el agua encierra no solo el significado de fuerza y potencia, sino también de muerte y vida, por ello los versos siguientes muestran la “muerte” de la abuela: “Chayllay chaka ukupim / payamamay challwayaykukurqa / Tutura chawpinpi wanpura la mar qochaman / manay chikan kutimuq” (vv. 6-9) “Bajo ese puente / mi abuela se convirtió en pez / Nadó entre las totoras rumbo al mar / y no volvió jamás” (Traducción de Carlos Huamán, vv. 6-9), aquí la transformación de la abuela en pez revela figurativamente la conjunción de la vida en la muerte, vale decir, el aura presente de la abuela se encuentra rumbo a la mamá *qocha*, lo que implica el mando de sacralidad de los *runakuna* (varones y mujeres) que son recogidos en su muerte. Esta recreación mítica de la memoria revela que los recuerdos no solo muestran eventos de la naturaleza “normal” de la sociedad y los familiares, sino también de las fuerzas sobrenaturales que conviven con el *runa*, por ello la memoria se convierte en un mecanismo de encuentro y de contacto que propicia el encuentro con el *ayllu* y nuestras divinidades. Esta mirada será tomada por el sujeto poético que configura los aspectos más nostálgicos. De esta manera, los poemas representan los diferentes mecanismos de la memoria para ritualizar los encuentros y el contacto con el espacio andino.

## El desplazamiento: la lejanía y la cercanía en el poema “Wayrapa kutimuynin”

En el poema “Wayrapa kutimuynin” (“Retorno del viento”) se observa que el yo lírico presenta una subjetividad de lejanía y cercanía que implica la manifestación de sensaciones duales como la tristeza (*llaki*) y la alegría (*kusi*). El primero (lejanía) se inicia por el desplazamiento y separación del *ayllu* y la comunidad; mientras que el segundo (cercanía) busca reintegrarse simbólicamente como *runa* y ser parte del colectivo, del *ayllu* y la comunidad. A partir de lo expresado, el *qipi*, la memoria, desarrolla dos mecanismos: primero, organiza los eventos vividos desde “lo que quedó” o “permaneció”, es decir, aquellos elementos que no fueron llevados físicamente en el viaje, por lo que, esos “residuos” se recomponen en el *qipi*, memoria, como la desolación vívida que ocasiona un quiebre en el yo lírico. Segundo, la memoria activa, desde “lo que llevó”, toda la carga simbólica para el contacto entre el yo lírico y el espacio andino quechua dejado a fin de enlazar, unir y reconstituir al *runa* como *Runa* con mayúscula, es decir, la persistencia de recuperar los atributos identitarios de la condición *runa* en la comunidad y en el mundo andino quechua como veremos en el poema. A continuación presentamos el poema en quechua y traducida por Carlos Huamán:

## Wayrapa kutimuynin

(Huk ñiqin)

Ñuqa mana musqukuyniykunapa uchpanta uqariq

piñapakuy tullpanta llakintawan apaspa riq

qawana tuqupi

parapa kañapasqan cuaternunkuna saqiq

5 kutimuni

hampuni

Qalachakillam yaykumunay karqa mana churmichanaypaq (-yachanin-)

hinaspapas kawsayniy qurpaykuq kullum ruparikurqa

chaymantañataq kaqpuni ñanpi warma kayniy rawrarikurqa

10 hina kaq wasipi

hina kaq utqay puriq yakupi

mawka rumi rumikunapiwan

hinaptinmi kaqllamanta nakaqta qawarqani

urpikunapa tupsan qawanpi kachkaqta

15 hinaspataq katataspa kayqaya rikukuni

qasquykipa quñi qatanta aspispa

Awllay araq rumi araq rumi

qawaykuway

Ñuqam karqani chayllay killinchu

20 karu panta pantanta chimpaspa

musquynin mana wañunanpaq

hinalla wayllusunaykirayku

mayuman ayan chamqaq killinchi

Ña ripukuqmi qammanta unqupakuspan kutimun

25 Ñuqawan illaq masiykunapas

hina punitaqmi hampunku

Llapanikum huñunakunku rikchaykutichi qispipa ñawpaqnimpi

Chay rikchaykutichi qispim patarkiwan huklla kanku

iskayninkupim

30 Ilapa uyakuna kaqpuni kiryniyuqkama

Mana imata nispallam rimarinku

Uyakunapim kachkan chiqap rimayqa

Sunqullay kurururusqan ñanpi punim

simiypi naranja sachaykikunam chakatakurqa

35 makikikunañataqmi

purun uturunkuypa anyanan

pampan karqa

(Iskay ñiqin)

Taku quñi pachakunaqa qipaypaq qipasqañam

Wamanchachaykipa tupsanwan sirpaykusqantam ayayta apamuni

40 Manchatu chupayuq allqum llukriynikita llaqwaq kutimun

Qawaykuway

uyariykuway

Ñam pachapa mitumpi urkuyta muyuchimuniña

ñawiykunatam michukunapi tuqyachimuniña

45 qaparirqaniñam

makiywanmi challwakunata huñurqani

Tarpuypim tarpukurqani

Kawsay musum kani

Ilaqi

50 qammanta paqarimuq sapichampa qimchariyinmi kani kani

Mayu takiysiq rumipa qapariyinmantam

kutimuni

Mayullay takyachiq uchkumanta punin kutimuni

Wañuyniy mana qunqay atiq kaspayñataq

55 kayman hampuni

patarka hawampi

Iliwchan tulluykuna mastaq

sipiqniykuna riksipawanapaq

hinallataq wawqi paniykuna musuqmanta

60 urquykunapa sutinwan sutichawanapaq

Kallmanta huk kaq qisapi saqiq sachamantam kutimuni

qillqa aypuq pankallaykunata aya pachamanta kutichiq

ñawpaq punchaw ulunquypa qillu quprun

sirapaysiwaq maquinata

65 rickchachiq

Kallpaq mayupa yakun ukupi wawa kayniymanmi kutimuni

mana tukuriq

uku sunqupi takirispan rickchariq  
chiwakumanmi kutimuni.

(Huamán, 2009: 30-36).

## **Retorno del viento**

### **(Uno)**

Yo que me fui con mi hoguera de cólera y tristeza  
sin recoger las cenizas de mis sueños  
dejando en la ventana  
mis cuadernos incendiados por la lluvia

5 retorno

Vuelvo

Debí entrar descalzo para no despertarte –lo sé–  
pero encendióse el madero en que vivo  
y ardió mi juventud en la misma calle

10 en la misma casa

en la misma corriente de aguas apuradas  
y piedras antiguas

Entonces otra vez vi al cazador  
sobre el pico de los pájaros

15 y he aquí que me veo

rasgando tu pecho de cálido abrigo

Ah pedernal pedernal

mírame

Yo fui el cerníkaló

20 que cruzó el horizonte

a tirar su cadáver al río

para que sus sueños no murieran

y te siguiera amando

Enfermo de ti regresa el que se marchó

25 Aquellos que se fueron conmigo

también regresan

Todos se juntan frente al espejo

Un espejo y una mesa son la misma cosa

en ambos

30 los rostros tienen las mismas cicatrices

hablan sin decir una palabra

Las palabras están en los rostros

En el camino en que mi corazón rodó

tus naranjos se crucifican en mi boca

35 Tus manos

fueron la pampa en que rugió

mi salvaje puma

(Dos)



El valle de los búhos quedó atrás  
traigo mi espíritu zurcido por el pico de tu halcón  
40 El perro de tímida cola regresa a lamer tu herida

Mírame  
óyeme  
Ya moqué mi frente en el barro del tiempo  
reventé mis ojos en los volcanes  
45 grité  
reuní peces con mis manos  
Me hundí en el arado  
Soy la semilla  
la hoja  
50 el guiño de raíz que salió de ti

Vuelvo desde el grito de la piedra con que  
cantan los ríos  
Vuelvo desde el hueco donde encalló mi torrente  
Y como no olvidé mi muerte  
55 vuelvo aquí  
a tender sobre la mesa  
todos mis huesos  
para que me conozcan mis asesinos  
y mis hermanos puedan llamarme otra vez  
60 por el nombre de mis montañas

Vuelvo desde el árbol que dejó su rama en su nido  
a exhumar mis libros  
a despertar la máquina con la que un día  
zurcí

65 los zapatos amarillos de la abeja

Vuelvo al niño que fui en la corriente de un río  
al zorzal que un día despertó  
cantando en el fondo interminable  
de un corazón.

(Traducción de Carlos Huamán, 2009: 30-37).

El título del poema citado refiere al “viento” como el elemento que vuelve no sólo físicamente, sino como aquellas experiencias ya vividas que vuelven al yo lírico. También, puede aludir al dios del viento que puede atrapar las almas de los *runakuna* y desencadenar en una enfermedad. No obstante, en el poema “El retorno del viento” se alude al reencuentro entre algo que se fue y algo que quedó. A continuación el análisis del poema.

## El *qipi* complementario: lo que quedó y lo que se fue

El poema “Wayrapa kutimuynin” presenta a un yo lírico cuya subjetividad de lejanía y cercanía teje su discurso desde lo que quedó antes del viaje. Así, la memoria (*qipi*) reordena el recuerdo a partir del mecanismo de selección de la ausencia, es decir, lo que se quedó y no está con él. Esta ausencia interpela la condición humana del yo lírico, vale decir, los elementos ausentes funcionan

como ejes complementarios del yo lírico, sin el cual no tendría la condición de ser social y culturalmente *runa* en otro espacio. Por ejemplo, en los siguientes versos: “Ñuqa mana musqukuyniykunapa uchpanta uqariq / piñapakuy tullpanta llakintawan apaspa riq / qawana tuqupi / parapa kañapasqan cuadernunkuna saqiq / kutimuni / hampuni” (vv. 1-6), observamos que el yo lírico instala tres niveles espaciales: el primero es el espacio del recuerdo que le sitúa al segundo espacio, el de la partida, y es desde ahí que con tristeza refiere a la violencia que atravesó su comunidad. Lo que permite comprender la expresión metafórica: “mana musqukuyniykunapa uchpanta uqariq” que refiere al tercer espacio, el onírico, que se configura como el deseo y esperanza del yo lírico, vale decir, algo que pudo ser pero que quedó en cenizas (“uchpa”), polvo. Así, la metáfora de la “ceniza” que “quedó” tiene un valor simbólico: lo que posiblemente sería, no fue. En esta línea, se entiende la metáfora “parapa kañapasqan cuadernunkuna saqiq” que alude a la “lluvia” como fuego, es decir, la intensidad de la violencia no permitió el desarrollo personal y profesional del yo lírico. Por ello, se entiende que el término de “cuadernunkuna” (cuadernos) metonímicamente se vincula con la letra y el saber. En este punto, la memoria del yo lírico revela el quiebre entre el espacio de partida y su espacio onírico, mostrando el *piñay* (cólera) y el *llakiy* (tristeza). Este deseo truncado en el espacio de partida no solo corresponde exclusivamente a lo individual, sino también al *ayllu* y la comunidad, vale decir, el deseo del yo lírico es también el sueño del *ayllu*. Por ello, esa pérdida colectiva le interpela y le motiva a la acción de “Kutimuni” y “Hampuni” (regresar / volver) para reinstalarse no solo como ñuqa (yo), sino como el colectivo que representa esa parte sensible de su vida “ñuqanchik”.

En este orden de cosas, el significado de la violencia (fuego) se configura en esta parte del poema como el contexto que movilizó al yo lírico. Vemos en los siguientes versos: “Awwlay araq rumi araq rumi / qawaykuway / Ñuqam karqani chayllay killinchu / karu panta pantanta chimpaspa / musquynin mana wañunanpaq / hinalla wayllusunaykirayku / mayuman ayan chamqaq killinchu” (vv. 17-23), aquí la expresión “Ñuqam karqani chayllay killinchu” (yo fui el *killinchu*) muestra la metáfora conceptual que define al yo lírico como *killinchu*, el animal rapaz, no obstante, después describe la acción de “mayuman ayan chamqaq killinchu” (a tirar su cadáver [del *killinchu*] al río) que implica dos planos semánticos: por un lado, la definición como *killinchu* supone ser igual que él o ser en él, lo que implica que el cadáver del *killinchu* es en parte el yo lírico, vale decir, una parte de él tuvo que morir simbólicamente para que sus sueños no murieran completamente. Así, se entiende la noción de *aya* (cadáver) que alude a esa muerte simbólica que, en definitiva, es la partida de su comunidad. Esto se refuerza con el otro componente semántico que encierra el *killinchu*, animal rapaz, que representa también la migración y/o transición a otros espacios del mundo. En suma, el yo lírico se configura como el cadáver que se deja expuesto ante la violencia del contexto, pero también es el cadáver metafórico que transita por los espacios y se aleja del *ayllu*; por ello, el sentimiento de desolación se activa no solo desde el alejamiento, sino desde el espacio de partida de la tierra natal.

Así, el yo lírico también se desliga del *ayllu* en el contexto de la violencia, su partida evidencia no solamente la lejanía sino también el sentimiento de hogar que quedó atrás, vemos en los siguientes versos: “Qalachakillam yaykumunay karqa mana churmichanaypaq (—yachanin—) / hinaspapas kawsayniy qurpaykuq

kullum ruparikurqa / chaymantañataq kaqpuni ñanpi warma kayniy rawrarikurqa / hina kaq wasipi / hina kaq utqay puriq yakupi / mawka rumi rumikunapiwan” (vv. 7-12) Aquí apreciamos la marca del verbo pasado “karqa” (debí) que refiere al pasado y al momento preciso de entrar sin despertar al tú lírico; sin embargo, sucedió lo contrario y simultáneamente el “fuego” o “incendio” se intensificó en la “casa”, “calle”, “aguas” y “piedras antiguas” que metonímicamente refieren a la cultura andina expuesta a la violencia. Por ello, se agudiza la fractura del yo lírico por la violencia remarcando dos aspectos: uno, la violencia le exige la huida para no dejar morir sus sueños; dos, el distanciamiento supone salir pero también dejar a la persona que complementa su ser y posiblemente muere, por eso se entiende el siguiente verso: “hinaspataq katataspa kayqaya rikukuni / qasquykipa quñi qatanta aspispa” (vv. 15-16), donde el tú lírico aparece marcado, “qasqu-ykipa” (de tu pecho), en el sufijo **-yki** que refiere a la persona querida, pues el pecho se vincula con la isotopía de protección (cálido y abrigo), pero también de amor. Así, el yo lírico se aleja del espacio andino del amor, el calor y la protección. Esto supone trasladar y llevar en su *qipi*, memoria, no solo sus sueños sino también llevar lo que se quedó y murió, y que lo desgarrar. Esto instala en el yo lírico la orfandad y desolación por la lejanía, pero también la cólera por la impotencia. En ese sentido, el estado de la desolación cobra dos matices: uno, la desolación surge en el espacio de la partida impuesta por la violencia; dos, la desolación se agudiza en la distanciamiento y simultáneo a ello la cólera y la impotencia lo impulsa a revivir con fuerza su pertenencia y su regreso.

## Buscando ser *runa* en el *qipi*, memoria

La angustia por la lejanía impulsó al yo lírico a recurrir a la memoria para configurar diferentes eventos del pasado que visibilizan su tristeza y su cólera, por supuesto, en este proceso el sentimiento de desolación se plasma como tal en la medida de que eso que dejó atrás está aún en la memoria. Para clarificar mejor esta condición apreciamos los siguientes versos: “Ña ripukuqmi qammanta unqupakuspan kutimun / Ñuqawan illaq masiykunapas / hina punitaqmi hampunku / [...] / Sunqullay kurururusqan ñanpi punim / simiypi naranja sachaykikunam chakatakurqa / makikikunañataqmi / purun uturunkuypa anyanan / pampan karqa” (vv. 24-37) Aquí notamos que la lejanía entre el yo lírico y su espacio nuclear muestra dos efectos sensibles de esta distancia: la “enfermedad” como abundancia afectiva para dar y la necesidad de ser reconocido como *runa* ante los demás. Sobre el primero, el verso “Ña ripukuqmi qammanta unqupakuspan kutimun” instala el término “unquypakuspa” que denota literalmente a la enfermedad, no obstante, en el plano simbólico la enfermedad no necesariamente revela la falta o anomalía física, sino también los excesos que necesitan ser liberados para obtener el equilibrio cósmico. En ese sentido, el yo lírico motivado por la desolación en el allá (violencia) y aquí (distancia), activa de sobremanera su afecto intenso y abundante por lo que dejó (“enfermo de ti”). Ese afecto excesivo o abundante del yo lírico debe ser regulado a través de la conexión social: reciprocitar para ser equilibrado. Y aquí, el segundo punto, para que exista un equilibrio cósmico entre los *runakuna* y los dioses tiene que haber una reciprocidad que implique cierta ritualidad, lo mismo sucede en el plano del *kay pacha*: el regreso a la tierra, la comunidad y al ayllu también supone

reconectarse con los dioses presentes. Así, el sentimiento de desolación genera en el *runa* un exceso de afecto y la necesidad de reencontrarse con su comunidad y el mundo andino.

En esta línea, el encuentro del yo lírico con el espacio natal revela su regeneración, vemos en el siguiente verso: “Taku quñi pachakunaqa qipaypaq qipasqañam / Wamanchachaykipa tupsanwan sirpaykusqantam ayayta apamuni / Manchati chupayuq allqum llukriynikita llaqwaq kutimun” (vv. 1-3) Aquí se observa la metáfora “Taku quñi pachakunaqa” (el valle de los búhos) que representa la muerte que enfrentó el mundo andino en la violencia. Todo ello quedó atrás, por lo cual, el yo lírico vuelve a la matriz familiar y a la tierra. Su venir liga su “espíritu” con el “pico del halcón”, animal que simboliza la fuerza y el aura divino que conecta el *hanan pacha* con el *kay pacha*; no obstante, el yo lírico expresa que regresa como “manchati chupayuq allqum” (el perro de tímida cola) que refiere a su condición de desamparo y que vuelve a “reparar” sus heridas, es decir, a redimir su impotencia y separación. Esta configuración del yo lírico visibiliza la necesidad de ofrecer y recibir el amor del espacio andino.

En este orden de cosas, el yo lírico vuelve al espacio andino, materno, desde la memoria, principalmente, para recuperar lo que quedó después del viaje: “Wañuyñiy mana qunqay atiq kaspayñataq / kayman hampuni / patarka hawampi / lliwchan tulluykuna mastaq / sipiqniykuna riksipawananpaq / hinallataq wawqi paniykuna musuqmanta / urquykunapa sutinwan sutichawananpaq (vv. 18-23) En la cita se observa tres aspectos que muestran el objetivo de la memoria presente en el allá: primero, el yo lírico expresa el deíctico de *kayman* (aquí) y el verbo temporal indicativo que afirma su regreso (*hampuni*) sin olvidar su muerte simbólica, vale

decir, metafóricamente su condición de ser viviente en desamparo. Segundo, a pesar de lo anterior, la persistencia por la tierra le permite instalar metafóricamente su presencia en la siguiente figura: los “huesos sobre la mesa” exponen al yo lírico frente al *ayllu*, lo que implica el encuentro con su comunidad que lo acoge y complementa. Tercero, la exposición de los “huesos” también es para que los asesinos reconozcan al yo lírico. En este orden, el yo lírico también direcciona sus huesos hacia sus hermanos y hermanas (*wawqi paniykuna*) a fin de ser nombrado de nuevo con el permiso de los *urqukuna* (montañas). Con esto se visibiliza un proceso de reinsertión en la colectividad de la familia. También supone encarar la violencia como aquello que no cambiará los sueños y anhelos del yo lírico. En ese sentido, esta operación de nominalización implica dos cuestiones: el reingreso del yo lírico supone un ritual de reconocimiento como *runa* y este reconocimiento refiere a integrarse a su espacio, principalmente, a sanar las heridas y las sensibilidades de lo que dejó al partir. De esta manera, se abre el espacio estético de la transformación, principalmente, en la regeneración de la condición del yo lírico como *runa*.

## El *champi* y la regeneración en *runa* en el poema

El yo lírico realiza su poetización a partir de la consciencia de lejanía que visibiliza su sensibilidad de desamparo, tristeza y cólera, pero también la persistencia y rebeldía de continuidad e integración con su comunidad, por lo que regresa y vuelve, vale decir, se muestra una consciencia de lejanía que implica volver para demandar su afecto (“enfermo”) en demasía al espacio andino, con ello compensa simbólicamente y, de alguna forma, se redime también, principalmente, porque los otros *runakuna* lo reconocen como tal. En ese proceso de encuentro, el yo lírico



espera reconvertirse en un *runa* pleno, porque necesita reciprocitar con los *runakuna* para su equilibrio cósmico. Para este proceso, el yo lírico requiere pasar por una ritualidad configurada desde la fauna y las presencias divinas del mundo andino, por lo que estos elementos cumplirán la función de activadores de la reinscripción simbólica del yo lírico, vale decir, regulariza el orden relacional, el orden de las compensaciones cósmicas (De Paz, 2002).

En ese sentido, el yo lírico utiliza el poder simbólico de la fauna andina para configurar la conexión mítica y divina con el espacio andino, por ejemplo, en el siguiente verso se advierte la presencia del *killinchu* no solo como una metáfora conceptual que define la identidad del yo lírico inmigrante, sino como un elemento sagrado que se asocia al más allá. Aquí, puntualizamos el siguiente verso: “Awllay araq rumi araq rumi / qawaykuway / Ñuqam karqani chayllay killinchu”. La relación entre “araq rumi” (piedra, pedernal) y el “killinchu” (cernícalo), a través de la interjección “awllay”, refiere a la carga emotiva de nostalgia y añoranza que muestra tres aspectos simbólicos: primero, el *killinchu* al estar en el *hanan pacha* simboliza la presencia divina de las montañas y los dioses (Huamán, 2004: 230 ), por ello, su alusión e identificación implica invocar las fuerzas sagradas del *killinchu* en el yo lírico, es decir, recuperar la fuerza y el poder para volver o regresar a la comunidad. Segundo, el verbo enclítico “qawaykuway” (mírame) apela a las piedras (*rumikuna*) como testigos de ese pasado, vale decir, las piedras también pueden expresar la condición primigenia del yo lírico antes de partir; por último, esta condición de *runa* sacralizado es también lo que quedó y no salió con el yo lírico, es decir, por la violencia y la migración el yo lírico perdió la capacidad de reciprocitar y, con ello, de ser *runa* para los *runakuna*. En ese sentido, recordar ello supone no solo

no olvidar sino también recuperar lo dejado, por lo tanto, la memoria al recrear los elementos sagrados como la piedra y el *killinchu* genera la aparición del *chawpi*, el punto de contacto para reconvertirse y/o transformarse en lo que antes era, un *runa*.

En esta línea, también aparecen otros símbolos naturales con fuerte presencia divina, por ejemplo, la montaña (*urqu-apu*) que representa la sacralidad divina protectora de los *runakuna*, quien además instala el ritual de la reconversión del yo lírico en *runa*, vemos en el siguiente ejemplo: “hinallataq wawqi paniykuna musuqmanta / urquykunapa sutinwan sutichawanapaq” (vv. 22-23), aquí es importante la expresión “urquykunapa sutinwan sutichawanapaq” (llamarme otra vez por el nombre de mis montañas), que revela dos componentes simbólicos: por un lado, el “nombre de mis montañas” implica que la identidad del nombre no pasa por una cuestión individual, sino por el poder del *urqu*, es decir, la montaña como hacedor del mundo también hace al yo lírico como *runa*, volver a llamarse así es retomar la condición primigenia de su ser social. Por otro lado, con la mediación de la memoria del *urqu*, como *chawpi*, el yo lírico ingresa a la dimensión plena de su comunidad, de su *ayllu* y de sus dioses. En ese sentido esta invocación genera una transformación que pasa de la desolación hacia la condición de *runa*, de perdón y de amor. Desde esta lógica se entiende el siguiente verso: “Kallpaq mayupa yakun ukupi wawa kayniymanmi kutimuni” (v. 29), el yo lírico vuelve a ser el niño que fue como la fuerza del río. Aquí, el río tiene un componente simbólico de “purificador y dador de la vida” (209) lo que implica que la transformación del yo lírico al espacio de la comunidad y del *ayllu* es plena. De esta manera, la ritualidad desde la memoria desoculta el *chawpi* para la transformación del yo lírico en *Runa*, con mayúscula.

## Conclusión

Los conceptos de *qipi* y *chawpi* permiten explicar las dinámicas del desplazamiento y reencuentro simbólico del yo lírico con el mundo andino quechua en los poemas de Carlos Huamán. En primera instancia el *qipi* es lo que el inmigrante se lleva, pero también lo que deja, esta tensión activa los recuerdos simbólicos que recrea para reinsertarse al *ayllu* y su comunidad. Esta recreación tensional del *qipi*, memoria, permite brotar la aparición del *chawpi* como un elemento que conecta dos dimensiones: al yo lírico (lejano, distante y casi como un *mana runa*, profanado) con lo sagrado de sus divinidades y su *ayllu*, a fin de recuperar su condición *runa*, es decir, se construye una suerte de ritualidad e invocación a las entidades sagradas para volver a ser un *runa*. En ese sentido, la memoria se convierte en un mecanismo de encuentro y de contacto que propicia la regeneración del *runa* como *Runa* ante sus dioses y los demás. Esto nos permite postular que la categoría de *chawpi* es sumamente relevante para explicar las dinámicas del sujeto migrante trasandino: no puede concebirse a un sujeto migrante andino sin el *chawpi*, vale decir, no hay transformación sin el *chawpi*.

## Bibliografía

- Camarillo, Baudelio (2009). “Poesía Donde escriben los relámpagos”. Carlos Huamán. *Llipyaykunapa qillqanampi/Donde escriben los relámpagos*. Lima: Edición Altazor, pp.17-20.
- Chihuailaf, Elicura (2009). “Nostalgia de tierra”. En Carlos Huamán. *Llipyaykunapa qillqanampi/Donde escriben los relámpagos*. Lima: Edición Altazor, pp.13-16.
- Chillce, Edwin (2020). *La poética quechua en tres poemarios*. Lima: Editorial Horizonte-Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). “Una Heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno”, en: *Revista Iberoamericana 176-177, LXII, pp. 837-844*.
- De Santo Tomás, Domingo (2003 [1560]). *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Jean Szemiński editor. Lima: El santo Oficio- Códice Eds.
- De Paz, Zenón (2015). *La cosmo-visión andina en el manuscrito de Huarochirí*. Lima: Ediciones Vicio Perpetuo.
- (2002). “Horizontes de sentido en la cultura andina. El mito y los límites del discurso racional”. *Comunidad, tierra-hombre-identidad*. Piura: Editorial Raíces N° 5.
- Gonzales, Diego (2007[1608]). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca*. Lima: UNMSM-Instituto de historia.
- Huamán, Carlos (2009). *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos*. Lima: Edición Altazor.
- (2004). *Pachachaca. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México D. F: El colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: UNAM: Centro coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- Huarag, Eduardo (2009). “La nostalgia de las raíces hondas”. Carlos Huamán. *Llipyaykunapa qillqanampi/Donde escriben los relámpagos*. pp. 25-28.
- Landeo, Pablo.(2021). *Del degollador al condenado. ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Tesis de doctorado.
- Mróz, Marcin (1992). *Los Runa y los Wiracûca. La ideología social andina en la tradición oral quechua*. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Mamani, Mauro (2019). “Pacha yachana: El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura”. En la Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos *Jornaler@s*. Año 4. N° 4, pp. 11-22.
- Noruega, Julio (2012). *Caminan los Apus: escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Quintero, José (2009). “Chaka, puente de la memoria. Donde escriben los relámpagos”. Carlos Huamán. *Llipyaykunapa qillqanampi/Donde escriben los relámpagos*, pp.21-23.
- Valle, John (2013). *Derroteros de la soledad: El wakcha en el relato andino de tradición oral*. Lima: Ediciones Copé-Petroleos del Perú.