

PISTE ME Y SINCRETISMO ESTÉTICO EN *QICHQA*, POEMARIO EN QUECHUA DE OLIVIA REGINALDO

PISTE ME AND AESTHETIC SYNCRETISM IN *QICHQA*,
A COLLECTION OF POEMS IN QUECHUA BY OLIVIA REGINALDO

PABLO A. LANDEO MUÑOZ

Universidad Nacional José María Arguedas,

Andahuaylas, Apurímac, Perú

plandeo@unajma.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0008-4069-527X>

Resumen: El presente artículo es un análisis del poemario en lengua quechua *Qichqa*, de Olivia Reginaldo, publicado en Lima sin traducción al español en el año 2024. Saca a la luz las categorías quechuanas que resultan esenciales para un acercamiento epistemológico al libro. Por otra parte, muestra que *Qichqa* deja trascender un sincretismo clave entre el paratexto inicial, un fragmento de *El Aleph*, de Borges (1998), y el poema liminar, titulado “Qichqa”, *locus* desde el cual los conocimientos andinos dialogan con otros sistemas epistémicos. En este marco, acudimos al análisis del discurso y a la hermenéutica. Mostramos que el libro, a pesar de su brevedad, plantea rupturas con las formas tradicionales de escribir poesía en quechua y requiere un acercamiento epistémico desde una perspectiva andina. Observamos, finalmente, que *Qichqa* aborda la migración de los campesinos andinos hacia las ciudades como una forma de integrarse al otro, hacerse uno(a) con el otro, como parte de una estrategia de sobrevivencia.

Palabras clave: poesía quechua, análisis literario, epistemología, sincretismo, migración.

Abstract: This article analyzes Olivia Reginaldo's Quechua poetry book, *Qichqa*, published in Lima without a Spanish translation in 2024. It sheds light on the Quechua categories essential for an epistemological approach to the book. It also shows that *Qichqa* reveals a key syncretism between the initial paratext, a fragment of *El Aleph*, by Borges (1998), and the opening poem, titled “Qichqa,” a locus from which Andean knowledge engages with other epistemic systems. Within this framework, we employ discourse analysis and hermeneutics. We show that the book, despite its brevity, poses ruptures with traditional forms of writing poetry in Quechua and requires an epistemic approach from an Andean perspective. Finally, we observe that *Qichqa*

addresses the migration of Andean peasants to cities as a way of integrating with the other, becoming one with the other, as part of a survival strategy.

Keywords: Quechua poetry, literary analysis, epistemology, syncretism, migration.

Recibido: 02/05/2025. Aceptado: 05/06/2025.

1. Introducción

La escritura en quechua sin traducción al español (Landeo, 2013), después de su propuesta hace más de diez años, experimenta una consolidación importante en el contexto literario peruano y ha llamado la atención de un sector de la crítica (Favaron, 2023; Krögel, 2021; Palomino, 2020). Esta postura, conocida como *mana tawnayuq qillqa* ('escritura sin bastón [lingüístico]'), antes que un problema se erige como una alternativa validada por un corpus creciente de publicaciones monolingües (Landeo, 2023).¹ El surgimiento de estas publicaciones plantea la necesidad de sistemas literarios paralelos (en quechua y castellano), sin que éstas impliquen rupturas sino complementariedad desde lo heterogéneo (Mariátegui, 1986; Cornejo Polar, 1988; Cornejo Polar, 2013). La propuesta antedicha exige, a su vez, la institución de un canon literario en lengua quechua, desde nuestra perspectiva en proceso de construcción.

Ópera prima de Olivia Reginaldo, *Qichqa* se constituye en el aporte más relevante para la poesía peruana actual². Además de renovar estilos y temas recurrentes, el libro posee una fuerza semántica inusitada que plantea la necesidad de discusiones a partir de conceptos como *chiqap* ('verdadero'), que en la ontología andina no solo significa veracidad sino una cualidad innata de *kawsay* ('vida'). En este marco, el libro plantea sutilmente la tarea de repensar la ciencia como un conjunto de conocimientos al servicio de la sociedad, distante de clasismos y divergencias socioculturales. Además, de la puesta en discusión de las epistemologías andinas, por vez primera,

¹ El "bastón [lingüístico]" de manera metafórica alude al español, lengua oficial que, desde la traducción, impide que el quechua se exprese por sí mismo y genera la imagen de una minusvalía. *Mana tawnayuq qillqa* propone la ruptura de esta dependencia.

² El término *qichqa* significa, además de "arista", pendiente, ladera o falda de una montaña.

desde un libro de poemas, se abordan temas relacionados con la memoria oral (la infancia, la identidad territorial, el pastoreo y la unidad indisoluble entre contexto geográfico y prácticas pastoriles). Se concluye con la migración, antes nacional, ahora internacional, y la búsqueda de nuevos territorios desde perspectivas y conceptos modernos de globalización, pero, siempre desde una identidad andina.

La lírica tradicional quechua con autotraducciones al español a veces deficientes o intencionalmente incompletas (Carlos, E. 2022)³ agota la descripción paisajística, la admiración por la geografía o elementos de la flora y fauna andinas. Por otra parte, en el contexto literario, Lima prosigue siendo adversa para los migrantes provincianos, a pesar de que han enraizado en ella, en sus periferias, desde hace mucho tiempo. La lírica deja trascender una atmósfera todavía quejumbrosa y asfixiante con visos de una reconquista cultural. En este marco, *Qichqa* participa de la desterritorialización del quechua como lengua y cultura. Asume, por ejemplo, los desafíos de la migración como una oportunidad para el descubrimiento y el aprendizaje de otros hábitos culturales que enriquecen su lírica para, finalmente, crear estructuras poéticas breves, ágiles, rupturas en la lógica gramatical, cierres inesperados y sorpresivos, incluso juegos verbales que dejan de ser tales para transformarse en enigmas.

2. Antecedentes y objetivos

Inspirada por una modernidad andina de avanzada, desde la migración (Francia) o desde lares patrios (Lima y Huancavelica), Reginaldo dialoga de manera crítica con íconos importantes del arte y la ciencia de diversos espacios: Borges, Arquímedes, Jabès, Kafka, Bach y, desde referencias indirectas, Catalano, Petrarca, que confieren al libro espíritu de universalidad y racionalidad sin antecedentes en la lírica quechua. Aludida la modernidad andina como referente sociocultural y de pensamiento estético presentes

³ Eugenia Carlos Ríos [Ch'aska Eugenia Anka Ninawamán] en la selección *Harawinchis* (Espino, 2007), presenta el poema “Kuka mama yunka mama”, cuya autotraducción al español “Yunga mama hojitas de coca”, evita traducir al español la médula del texto: las atribulaciones de una madre cuyo joven y único hijo, víctima de la leva (Servicio Militar Obligatorio) ha sido encerrado en el cuartel.

en la gesta del libro, nos preguntamos: ¿Qué conocemos de ella y cómo la concebimos? Henrique Urbano (1991), quien ha insistido con entusiasmo sobre el tema, manifiesta:

[L]a modernidad según la tradición crítica nacida de las Luces no exige un espacio histórico particular, sino una actitud mental. No es el hecho de nacer en los Andes, hablar quechua, aymara o chiriguano lo que cerraría las puertas al lenguaje crítico. La modernidad cabe perfectamente en las estructuras quechucas, aymaras o chiriguanas. Siendo una actitud mental todas las expresiones lingüísticas andinas están capacitadas para expresarla. (Urbano, 1991, p. XXVI)

En efecto, la base discursiva de *Qichqa* es el lenguaje crítico. En él, o ella⁴, todas las figuras con las que están construidos cada poema son el resultado de una reflexión crítica, de una abstracción exigente, del acto de analizar y ponderar expresiones, decodificar la significación última de cada palabra. Nada está dicho al azar, ni el ritmo ni las hesitaciones. Son estas actitudes de cognición, las que revisten a *Qichqa* de modernidad lírica y complejidad epistémica como apreciaremos a continuación.⁵

En “Qichqa”, poema que otorga título al libro, se confirma la ley de la identidad $X = X$, donde una proposición, elemento o ente es igual a sí mismo: *Chaymantam quchapas qucha / chaymantam urqupas urqu / chaypipunim pachapas pacha* (‘Desde entonces la laguna es laguna / desde entonces las montañas son montañas, allí mismo la *pacha*, también es *pacha*’) (Reginaldo, 2024, p.15)⁶. En otros casos, en tríade –a nivel de todo el

⁴ En el quechua no existe el género, este se determina desde el contexto.

⁵ Por su forma poética inspirada en la vieja tradición occidental –caligramas y otras configuraciones visuales–, pero de inspiración andina, y por el diseño vanguardista de la edición, es posible considerar a *T'aniwi* (Palomino, 2019) como el antecesor de *Qichqa*. Lo prefigura también por su espíritu de ruptura y renovación.

⁶ Todas las traducciones de *Qichqa*, necesarias para el desarrollo de este artículo son nuestras y responden a fines didácticos. En ningún modo pueden considerarse como versiones definitivas. Opto aquí por conservar *pacha* (‘época’) en su significación múltiple. En el ámbito temporal, este sustantivo permite referirse al *ñawpa pacha* (‘tiempo pasado’), *kay pacha* (‘esta época’, ‘presente’) y *qipa pacha* (‘futuro’). Espacialmente es el universo y el mundo y, desde conceptos cristianos transculturados, el espacio vertical: *kaypacha* (‘este mundo’), *ukupacha*, (‘infierno’) y *hanaqpacha* (‘cielo’, ‘gloria’). En los siguientes poemas, *pacha* o *kay pacha* se refiere al espacio andino, hábitat de los entes divinos, de todo ser vivo y “no vivo”.

poema o en sus estrofas–, el sujeto de la oración es el mismo yo lírico (desde la retórica, una figura de construcción), aunque los verbos que indican acciones son distintos, como en el poema “Pacha wischuy”: *Qunqaymantam / pacha wischuwan / tukuy mana ima nisqaymanta / tukuy mana ima ruwasqaymanta / tukuy mana ima waqasqaymanta* (‘De súbito / la tierra me sacude / por todo lo que he callado / por todo aquello que no hice / por todo lo que no he llorado’) (Reginaldo, 2024, p.16, la traducción es nuestra). En la cita, después de un enunciado, surgen, a modo de reconvenCIÓN, tres referencias a acciones no materializadas por el yo lírico. Apreciamos asimismo que el componente numérico tres (en algunos, el número dos) permite a la poeta construir una unidad semántica sólida que, intuitivos, es el que mejor se adecua a las necesidades expresivas de la poeta: ni insuficientes ni excesivamente acumulativas. La presencia recurrente de este número, nos parece que puede explicarse desde la visión tripartita del espacio y tiempo andinos *pacha*, que incluye la asimilación de conceptos como “Las tres edades del mundo [y] de la Trinidad cristiana” (Urbano, 1994, p. 41)⁷. En este marco, *Qichqa* y *El Aleph* configuran un sincretismo espacial y conceptual. En el cuento referido, Aleph es la síntesis del universo; además, punto donde convergen todos los puntos. Así, *El Aleph* y *Qichqa* constituyen un punto donde confluyen la verdad y el origen de la vida.

Recordemos que en la lírica quechua tradicional y actual, oral y escrita, la flora y la fauna, el sol, la luna y las estrellas personificados, así como los temas de la migración, el amor y el desamor, son elementos recurrentes. En este contexto, aunque algunos poemas quechuas –no los de Reginaldo– adquieren por momentos vuelo cósmico, no dejan de manifestar su carácter de plegaria lindante a la orfandad o la rabia. *Qichqa* tampoco deja de abreviar en las fuentes antedichas; sin embargo, el estilo, el espíritu y los conceptos estéticos que se manejan buscan ser universales, no el concepto tradicional de migración que culpa a Lima como epicentro de las adversidades, no la mirada lírica quejumbrosa respecto de los Andes, *Qichqa* obedece a construcciones estéticas que buscan diálogar con discursos globales.

⁷ La división espacial del mundo andino en *kaypacha* (este mundo), *hanaqpacha* (el cielo) y *ukupacha* (el infierno), son construcciones que corresponden a la fórmula cristiana para la catequización. Los relatos orales quechuas de la serie « viaje al cielo », nos demuestran que el « cielo » no es más que una réplica de la puna (Itier, 1999, 2007).

“Tukuy rikuq” (‘El que lo ve todo’), entre otros, justifica nuestro argumento y lo demostramos con un breve análisis de sus versos iniciales: *Chiqaqta willakusaq / Tukuy rikuqqa ñawsam /* (‘Diré la verdad, el *tukuy rikuq* es ciego’) (Reginaldo, 2024, p. 22). Luego de sorprendernos con una ligera dosis de ironía andina, el poema nos remite a la época incaica donde los *tukuy rikuq* eran ojos y oídos del inca, autoridades que de forma anónima recorrían el imperio. Reactualizado por el texto, el tiempo de los incas y la ceguera paradójicamente, este *tukuy rikuq* prosigue cumpliendo su función. Pero, ¿qué es la ceguera en el contexto del poema? ¿El *tukuy rikuq* que desconoce la letra?, ¿el “cegado” por el transcurso del tiempo, incapaz de comprender la modernidad, la ciencia? Las preguntas son acuciantes y requieren mayores reflexiones. Desde otra perspectiva, el poema nos remite a otro ciego (*ñawsa*), uno de los augures griegos más conocidos, Tiresias. Sabemos que este, no obstante la ceguera o gracias a ella, desarrolló otras capacidades perceptivas para ejercer el arte de la adivinación. Pero el verso *Tukuy rikuqqa ñawsam* (‘el *tukuy rikuq* es ciego’) también nos encamina al verso: “Veo sin ojos y sin lengua grito” del “Soneto a Laura” (Petrarca, 2015). En los casos referidos, el oxímoron es una figura clave porque sugiere una poética de la ceguera, ver y conocer el mundo desde una oscuridad aparente como en el caso de los dolores que ocasionan enfermedades culturales como el *macharisqa* (‘susto’) cuyo ente que la origina es un ser invisible.

Considerando las exposiciones precedentes, diremos que el objetivo fundamental de este artículo es contribuir a que los poemas de *Qichqa* sean comprendidos por lectores no quechua hablantes y en el caso de lectores que dominan esta lengua, que la comprensión sea más profunda, que las ideologías colonialistas que circulan en torno al quechua sean revertidas.

3. Métodos

Acudimos al análisis del discurso, pues: “sabemos que el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces sólo es un indicio ligero, util, cínico” (Santander, 2011, p. 208). En *Qichqa*, la “opacidad”

del discurso poético y la distorsión son recursos estilísticos importantes, pues el yo lírico calla con frecuencia y de manera deliberada. De este modo, comprender el texto exige del lector sumergirse en esa opacidad y en categorías culturales propias del quechua. Sin estas condiciones, “los [lectores] participantes no podrían entender, representar y actualizar situaciones que algunas veces pueden resultar extremadamente complejas en tiempo real, es decir, en (fracciones de) segundos. Dichas categorías son, por ejemplo, el tiempo, el lugar, los participantes (y sus varias identidades y roles), la acción, los objetivos y el conocimiento” (van Dijk, 2013, p. 29). Por otro lado, la comprensión del tiempo y del lugar, en *Qichqa*, está supeditada a conceptos propios de la lengua y la cultura quechua, que nos proponemos sacar a la luz a continuación (como hemos empezado a hacerlo en Landeo, 2014).

4. *Qichqa*, brevísimas precisiones

La pendiente infinita es ahora dominio del Aleph andino, un punto donde convergen, según la poeta, diversos conceptos que contribuyen a construir la sabiduría: *Chaypim tupan llapa ima riqsisqanchik / ima musyasqanchikpas [...] Chaypim yachaqkuna / yuyay maskaqkunapas / sayanku. / Chaypim chiqaq tarikun /* (‘Allí confluyen nuestros conocimientos / nuestras intuiciones [...]. Allí habitan / quienes buscan la sabiduría / el conocimiento. / Allí se encuentra la verdad’) (Reginaldo, 2024, p. 15).

Desde un estudio lexicográfico y cultural, Luis Andrade establece las particularidades y semejanzas para las categorías *yachay* (‘saber’) y *musayay* (‘intuir, sentir’) que “expresan nociones complementarias, relacionadas con formas diferentes de conocimiento, y que, en determinados contextos, ambos verbos (y ambas nociones) pueden interactuar entre sí y potenciarse (Andrade, 2023, p. 47). Es decir, antes que nociones cerradas, jerárquicas, divergentes o autosuficientes, pueden confluir en la consecución de determinados objetivos. Visto así, *Qichqa* sería el espacio donde confluyen las epistemes andinas, condición *sine qua non* para una vida en armonía entre humanos, divinidades y todo aquello que involucra la naturaleza. Desde esta perspectiva, discordamos con el actual concepto andino “vivir bien” (*sumaq kawsay*), que alude a una vida donde las necesidades

materiales y las confrontaciones sociales se ven superadas. Lo que propone *Qichqa* es: “vivir en armonía y en equilibrio consigo mismo para luego hacerlo con los demás” (*hawkalla tiyay*). No en vano, la voz lírica dice: “ichiy (qasilla, hawkalla)” (camina sin importunar a nadie, observa las normas de conducta establecidas por la comunidad) donde “ichiy”, simbólicamente, es el recorrido de la vida. (Reginaldo, 2024, p. 20). Si los sentimientos, si el dolor, si la alegría o la reciprocidad no surgen del alma; es decir, no son verdaderos, se corre el riesgo del fingimiento, de la ofensa, de vulnerar y romper el equilibrio de las instituciones. Reiteramos, el poema liminar es el universo donde convergen conocimientos, verdad y quienes los buscan. Pero, aquí, nos preguntamos con Gadamer: “¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad?” (Gadamer, 1999, p. 23). Antes que respuestas precisas, aquí nos hallamos ante la necesidad de repensar las formas tradicionales de definir los conceptos antedichos y aceptar la relatividad de todo conocimiento y verdad.

En el libro se percibe una fuerza interior, un entramado complejo que lo alimenta, una fuerza que debe descubrirse desde la sucesión de los tres poemas titulados “Pacha” (‘tierra’), “Yanantin” (‘Apareado’) y “Añasmi Kani” (‘Soy un zorrino’) inmersos en esa *qichqa* nutricia que es “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges, 1998, p. 188).

Igual que *El Aleph*, *Qichqa* es también un universo complejo de comprender. En algunos textos esta comprensión se supedita al conocimiento de determinadas prácticas culturales andinas y, de manera particular, de las que todavía se conservan en territorios de altura que la misma poeta denomina *sallqa* (‘puna’, ‘espacio indómito’) donde la flora y la fauna, así como las actividades económicas se explican desde la diferencia de pisos ecológicos.

5. “I. Pacha”, un poema y un epígrafe capitales

“Pacha”, primera parte del libro, constituida por once poemas cuya comprensión constituye sendos desafíos para los lectores, es la voz primigenia que emerge desde un universo, hasta entonces insospechado, oculto, para modelar y guiar la poética de Reginaldo. En este contexto, el poema

liminar “Qichqa” asume el papel de dador de la semilla. Pensado desde la etnohistoria andina, es un equivalente del viejo ancestro que luego de una litificación simbólica asciende a la condición de *wanka*, monolito hincado en el suelo (Duviols, 2016). Así, esta divinidad-lírica se constituye en el animador de un nuevo universo llamado *Qichqa* que, ahora, se manifiesta en todas sus dimensiones simbólicas: estética, epistemológica, lírica, social, religiosa, etc. *Pacha* es el *chawpi* (‘centro’), donde confluyen el nuevo *Aleph* y el ancestro “Qichqa”, litificado en *wanka*, ambos alientan el universo y son al mismo tiempo: vida y verdad.

Desde otra perspectiva, pero siempre andina, “Qichqa” no solo es el poema liminar; es también la creatura que emerge fortalecida por una alianza próxima a las prácticas culturales andinas –si bien antiguas, siempre actuales–, donde los *ñawpa runakuna* (‘antiguos hombres’, es decir, los ancestros) entregaban sus hijos recién nacidos a los *wakakuna* y *apukuna* (divinidades andinas) para que los acogiera como descendientes suyos. Más transculturada, por su condición de *wanka* sagrada(o), el poema “Qichqa” gesta alianzas claves con *El Aleph* de Borges, con Bach, Arquímedes y otros universos; alianza que debemos considerar como estrategia o mecanismo que posibilita diálogo, interacción lírica, musical y desafíos para con-mover el mundo. Por su parte, “Pacha”, en su conjunto, plantea desde el principio, cuestiones epistemológicas que podemos resumir como el desafío de buscar la verdad, de comprender el mundo desde los Andes, desde viejas y antiguas formas de hallar la verdad, de “leerla” y practicarla. El poema “Qichqa”, además de cumplir su función poética, plantea la necesidad de discutir problemas epistemológicos, ontológicos y axiológicos (presenta a los Andes como un universo pensante cuya tarea es la búsqueda de la verdad) con metodologías propias. Cuestiona la universalidad del pensamiento eurocéntrico y el concepto de verdad, al ubicar en un altozano el espacio donde se halla dicha “verdad”, pendiente de la *sallqa* (‘puna’), representación simbólica de los Andes, territorio, a veces, de gradientes abisales al que los andinos hemos conquistado desde tiempos inmemoriales. Antípoda de la urbe occidental (de allí la designación reiterada del *locus* andino: *sallqa, purun* (‘despoblado, yermo’), *urqu* (‘cerro’) y la característica de estos espacios, al de ser silencioso (*chunniq*), espacio aparentemente incivilizado, inculto, que en la visión occidental resulta infértil, salvaje. *Sallqa* es el espacio donde se construyen

los conocimientos: *Kanmi huk pata / chaymantam kawsay qawachikun. / Manam chayqa kuchupichu, altupim. Chaypim tupan llapa ima riqsisqanchik / ima musyasqanchikpas. / Sutinmi qichqa* ('Existe un altozano / desde allí se deja ver la vida. / Ese lugar no se halla a un extremo, está en lo alto. Allí confluye todo aquello que conocemos / nuestras intuiciones. / Su nombre es *qichqa*') (Reginaldo, 2024, p. 15). La cita configura la confrontación Andes-urbes occidentalizadas como Lima, cada espacio con sus principios y conceptos de verdad. Puesto que hemos arribado a un tema confrontacional de principios del siglo pasado, no sé si ya agotado, nos preguntamos: *¿Qichqa*, retoma, entonces, la vieja discusión entre el solar y la choza, entre la letra y la oralidad? (Espino, 2007). No, el libro plantea una confrontación epistémica: el pensamiento andino frente al eurocentrismo (Quijano, 2014).

¿Qué elementos de juicio nos impulsan a bosquejar las ideas hasta aquí expuestas? Ya hemos dicho, *Qichqa* es un poemario que privilegia la presencia de categorías o lexemas como *riqsiy* ('conocimiento'), *musayay* ('intuición'), *yachay* ('saber'), *chiqap* ('verdadero'), fuerzas interiores que atraviesan el libro como un complejo entramado conceptual. *Qichqa* es, además, el espacio del mundo racional, locus donde convergen los *yachaqkuna / yuyay maskaqkunapas* ('los que saben y los que buscan', Reginaldo, 2024, p. 15), todos aquellos que buscan y construyen conocimientos que, desde su diversidad, se erigen como fundamentos de *kawsay* ('vida')⁸: *Chaymantam quchapas qucha / chaymantam urqupas urqu / chaypipunim pachapas pacha* ("Desde entonces la laguna es laguna / desde entonces las montañas son montañas, allí mismo la *pacha*, también es *pacha*", Reginaldo, 2024, p. 15), versos que aluden a la ley de la identidad, al mundo como resultado de un ordenamiento sistemático.

Esta primera sección construye un entramado sutil y subraya el carácter epistémico del libro y también ontológico como en el poema "Qispi qawa" ("desarrolla todas tus cualidades humanas y juzga", traducción que en realidad correspondería a la expresión "qispi-y, hinaspa qawa-y", con los sufijos del infinitivo).⁹ En este poema se reflexiona sobre la naturaleza del

⁸ *Kawsay*, existencia, vida. Los alimentos, también, reciben el nombre de *kawsay* porque son ellos quienes sostienen la vida.

⁹ Olivia Reginaldo, la autora del *Qichqa*, manifiesta que "Qispi qawa es el nombre del

hombre, del proceso de gestarse humano y ser aceptado por los demás: *runayay* ('hacerse gente') resultado de un proceso cultural colectivo, recíproco y constante: *uywanakuy* ('cuidarse unos a otros', Mujica, 2022). *Ima kasqaykitapas / chayaspallam yachakunki / (mana kay atisqaykitapas)* 'Lo que tú eres / lo descubrirás llegando / (también, lo que no pudiste ser)' (Reginaldo, 2024, p. 20). Saber quién es uno, desde el otro, es un acto que será posible solo al final del recorrido (caminos, tiempos y experiencias).

6. “II. Yanantin”: migración y nuevas dualidades

Más allá de las formas tradicionales de conocer e interpretar esta categoría, “Yanantin” ('Apareado') es el poema de la migración a la ciudad, una nueva forma de ver, conocer y trascender junto al “otro”; conocimiento, apropiación de territorios e historias donde se dejan las huellas por vez primera. Acto de re-nacer, de re-amanecer, de re-conocerse y ser en el otro. Nueva dualidad, nuevas formas de tejer un entramado de aspiraciones universales, enraizar las manos en las manos del otro, hacer de mi boca sus palabras y de sus palabras mi boca, que no es un simple juego de palabras.

A la luz de estas reflexiones, “Mitmaqpa musquynin” ('Sueño del migrante'), resulta categórico: *Huk llaqtaman mitmayqa / huk simiman hapipakuspa / yapamanta paqarispa rimay qallaykuymi. / Chaynaspapas astawan mama simiman / astawan aylu llaqtaman sunquchakuymi.* ('Trasladarse a otro pueblo / al sustento de otra lengua / es iniciarse en la palabra luego de otro nacimiento. / Aun así, es entregarse a tu lengua madre / más aun a tu pueblo de origen', Reginaldo, 2024, p. 31). Parafraseada, la cita alude a la migración como una experiencia que, si puede resultar angustiosa, expresarnos en nuestra lengua materna –escribir, escuchar música, rememorar– es el grito que nos traslada a nuestras raíces culturales, a la infancia, al seno familiar. La lengua primigenia es un recurso indispensable no solo para aprehender el mundo y reconstruir nuestra humanidad sino también, mecanismo de defensa contra la nostalgia y el llanto. Olivia

apu, de la montaña. Algunos lo interpretan como ‘sube y mira’. Pero, también *qispi* alude a lo brillante, los reflejos de las lagunas que se pueden ver desde arriba” (comunicación personal, 20 de julio, 2025).

Reginaldo conoce las fuerzas del cuchillo que impulsa a cantar, a escribir en esa lengua que es tu madre y territorio, incluidos tus divinidades tute-
lares, sus nieves y granizos que en tales circunstancias iluminan la vida.
Kay simiy ripusqaykita aypanchu : nanayniy ninay / niy nina ('Esta mi
palabra incapaz de alcanzar tu viaje : mi angustia mi fuego / di "fuego", Re-
ginaldo, 2024, p. 36). Es un juego de ideas, aliteraciones, ritmos, imágenes,
símbolos que queman la calma, el alma, ausentes como en "Los viajeros",
esculturas del francés Bruno Catalano (Ferreira, 2023). En ellas, la maleta
que sostiene el migrante se reviste de simbologías plenas de esperanza sin
dejar de ser una interrogación compleja y permanente. Por cierto, la maleta
(equipaje) nos recuerda al *qipi* andino símbolo de viajes, también a otro re-
ferente asociado a "mitmay", *illay*, viajar: la *apacheta* o *saywa* (montículo
mágico de piedras) ubicada en la orilla de los grandes caminos. La imagen
del *qipi* y la *saywa*, expresan la poética de Reginaldo sobre la migración
(no en vano, las fotografías de ambos referentes, estuvieron silenciosas,
dubitativas, desde cuando ella emprendió viaje, expuestas en la portada
principal de su página de Facebook; a la fecha se mantiene la imagen de la
saywa).

La ausencia de la otra o del otro (dualidad en su significación más amplia y no necesariamente complementariedad desde el género) es, en otras circunstancias, el dolor sustituido por la ternura. Así, es posible imaginar que la categoría *yanantin* ('el uno con su par') es el cuerpo y su sombra que se apegan, se buscan y se encuentran al mediodía donde toda existencia es dependencia recíproca.¹⁰ Disociado, distante de sus orígenes, el ser es un cuerpo que no es, como en el poema "Chulla" ('Uno solo'), brevedad engas-
tada sobre la piel y los años: *aycha qaraykipi kikiyta riqsikuykuni / ma-kiykipa qaspi mirkanpi / nanawaq ichuq ñawiykipi / wasa nanay[niy]ki wasaypi mastarikusqanpipas* ('en la piel de tu cuerpo me he reconocido a mí mismo / en las manchas oscuras de tu mano / en tu ojo izquierdo que me duele / también en el dolor de tu espalda que se extiende sobre la mía', Reginaldo, 2024, p. 37). Nunca antes se escribió un poema en quechua de manera breve, conmovedora y a su vez plena de belleza.

La palabra es a veces débil, incompleta para juzgar, decodificar a la

¹⁰ Para el totalizador *-nti* y otros sufijos consultese Itier y Ortiz (2019).

palabra misma; entonces, la emoción y las imágenes hacen su labor porque precisamente es la función de la retórica, pero esta última no solo se construye con palabras, como ya hemos visto en Catalano. El dolor y la ausencia tienen múltiples formas de representación, entre ellas el vacío, presencia de lo ausente, del yo que quedó en el lar patrio, el que te impide ser la totalidad, la plenitud. El poema final “Qillqaq” (‘El escritor’) posee un cierre inesperado, conmovedor y sencillo: “Puriyapas qillqaymi” (‘Viajar también es escribir’, Reginaldo, 2024, p. 41), pasos, decisiones que tomamos en nuestra condición de migrantes. De esta forma, Olivia Reginaldo nos propone un código propio para perennizar las experiencias y sentencia: “Viajar también es escribir”.

7. “III. Añasmi kani”: impaciencia y alegoría de los novios animales

“Añasmi kani” (‘Soy un zorrino’), parte final, aborda el tema cuentístico de los novios animales desde una búsqueda impaciente del otro, paradójica, no exenta de incertidumbres. Nuestra versión *yanantin* (‘apareada’) mujer joven-animal macho / joven-animal hembra, plantea, desde la episteme andina, los vínculos del hombre con su historia y su entorno natural, discute el arte de construir y sostener una sociedad local desde la elección de la pareja. Así, el par humano-animal, y sus limitaciones, refleja la transición hacia el par humano-humano de “Yanantin”.

Inspirados en los relatos de tradición oral quechua, los poemas abordan el tema de la elección de pareja y la sexualidad. Esto, a su vez, implica descubrir, criticar y satirizar las cualidades de los “novios” o “novias” que parecen ser para no ser. En el desenlace de estas historias, descubierta la identidad del embaucador(a) los falsos novios son sancionados. El personaje humano, *sipas* (‘joven mujer’) o *maqta* (‘joven varón’) ha aprendido la lección y en la próxima elegirá a la pareja adecuada (Reginaldo, 2010; Landeo, 2021).

En “Añasmi kani”, desde la voz lírica de la mofeta, la poeta nos advierte: *Chamqaruwaptiykichikqa / killantinmi asnakunqa / qaqtiq harawihi-naraq* (‘Si ustedes me arrojan bolas de grama y tierra / el hedor [mi hedor] durará meses / como un poema acerbo’) (Reginaldo, 2024, p. 45). En

efecto, la orina que lanza este animal queda impregnada en la atmósfera, acaso en el cuerpo, igual que un poema acerbo, cáustico, en la conciencia del lector. En el texto, se aprecia un ejemplo de “opacidad de los discursos” (Santander, 2011, p. 208), pues, no se alude a *ispay* (orina) –clave para asociarla con el animal–, pero lo sugieren el mal olor y el contexto cultural. Estas imágenes corresponden a una retórica nueva, plena de genialidad y evidencian las habilidades de la poeta para crear, fabular, ocultar y reflexionar. A los recursos antedichos su suman el dominio del quechua, su lengua materna y el conocimiento de su cultura y territorio.

Los olores cáusticos como los poemas incisivos, mordaces, metafóricamente, descomponen el alma. Sin embargo, ¿cómo explicar la presencia de *añas* (‘mofeta’) en *Qichqa*, envuelto en su acritud y oscuridad? Nada se escribe al azar. Toda palabra responde, ya hemos visto con Enrique Urbano, “a una actitud mental”, a un razonamiento, a una intencionalidad. Por las características antes descritas la mofeta es el único animal de la fauna andina que ha sido expulsado del corpus de relatos orales donde los otros sí son protagonistas de diversas historias, unas de amor, donde fungen de novio(a)s, hasta que sus propias debilidades o sus impericias en ciertas prácticas agrícolas los delatan; otras, de desacato a las órdenes de Dios, etc. A pesar de las condiciones expuestas, el hombre interactúa con los animales en una relación de dependencia recíproca. Además de protagonizar historias con funciones didácticas, los animales son portadores de signos con los que el hombre rige sus actividades. Pero, la mofeta no interviene en estos aspectos y en *Qichqa* parece tener más el espíritu de un desorganizador. Distanciado de otros seres, paradójicamente comparte el mismo territorio. Desde esta perspectiva, ¿es posible que la mofeta represente al sujeto poético de la migración? A nuestro juicio es posible, no por la distancia territorial sino por su característica particular que permite a la mofeta estar lejos de los demás no obstante hallarse en el mismo espacio igual que el sujeto migrante.

8. Resultados y discusión

A través del presente artículo creemos haber echado luces a un poemario escrito en lengua quechua, sin la consabida traducción al español. A través

de diversos argumentos hemos demostrado que el libro destaca no solo por su propuesta estilística novedosa y sus aportes para una discusión sobre la epistemología andina, sino también por el manejo de la lengua y un conocimiento sobrio de la retórica. Hemos dejado para esta parte las discusiones relativas al sincretismo discursivo entre el poema “*Qichqa*” y un fragmento del cuento “*El Aleph*”, utilizado por Reginaldo como epígrafe principal.

La denominación de “sincretismo” es, al parecer, más propia de contextos religiosos. Por ejemplo, cuando se habla del catolicismo en los Andes, nos referimos a la fusión, casi imperceptible, entre las prácticas religiosas andinas de raigambre prehispánica y la religión católica impuesta por los españoles después de la conquista del Tahuantinsuyo. Hubiéramos denominado también paralelismo, analogía, etc., sin embargo, nos parece que la amalgama entre epígrafe y poema va más allá de las figuras indicadas, aunque esta afirmación pueda resultar hipotética. Para ilustrar el concepto de sincretismo acudo a un artículo de Juan Carlos Estenssoro sobre la importancia del discurso en la evangelización, para el caso de los dominicos:

[Q]uienes apostaban más bien por la posibilidad del sincretismo, sirviéndose de las ceremonias que encontraron. La opción es especialmente clara en una fiesta como el Corpus Christi en que desde muy temprano lo que se buscó fue superponer el ceremonial pre-existente a la fiesta católica, cambiando tan solo el objeto de culto. (Estenssoro, 1994, p. 76-77)

La referencia es ilustrativa y permite comprender que el sincretismo es un proceso de superposición de ideas, de imágenes, de prácticas religiosas (un ceremonial andino sobre una fiesta católica). El autor, añade: “Las referencias a la asimilación de ritos son numerosas y también lo son las que señalan que las sobrevivencias permitían a los indios celebrar de forma simultánea sus antiguos cultos o al menos marcar una continuidad de espacios y formas sagradas” (Estenssoro, 1994, p. 77).

Desde nuestra perspectiva, lo que se aprecia entre “*Qichqa*” y “*El Aleph*” es precisamente lo que refiere Estenssoro: asimilación, sincretismo, que procedemos a explicar. El epígrafe traducido del español al quechua por la misma poeta, dice:

Upallallam uraykurqani, harkasqa pata-patapi
urmaykurqani, wichiyykurqani.

Ñawiyta kicharispay, Aliphta qawarqani.
(Reginaldo, 2024, p. 15. Cursivas del original)

Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada,
caí.

Al abrir los ojos, vi el Aleph.
(Borges, 1998, p. 188)

¿Qué es lo que el poema “Qichqa” asimila de “El Aleph”? Para nosotros, la respuesta no se hace esperar: asimila el espíritu del relato, de modo que el poemario *Qichqa* expresa desde sus diversas características un sincrétismo estético y discursivo. Pero, ¿qué es lo que observa, el yo lírico?, el reflejo del poema en el relato, donde Aleph se halla en un punto del decimonono peldaño de una escalera empinada que conduce del comedor a un sótano oscuro; en “Qichqa”, *chiqap* (‘lo verdadero’) y “kawsay” (la vida y todo aquello que la genera) también son un punto en una pendiente andina. Por paralelismo, dichos puntos son la síntesis del universo: “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges, 1998, p. 187) nos dice Carlos Argentino; mientras que Borges, personaje y narrador, después de haberse ubicado frente al Aleph, que tiene forma esférica, describe: “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.” (Borges, 1998, p. 192). Por su parte, Reginaldo, en la estrofa inicial del poema “Qichqa” nos presenta el reflejo epistémico de Aleph, a través de un juego de espejos ubicados uno al frente de otro:

<i>Kanmi huk pata</i>	Existe un altozano
<i>chaymantam kawsay qawachikun.</i>	desde allí se deja apreciar la vida.
<i>Manam chayqa kuchupichu, altupim.</i>	Aquello no está en un rincón sino en lo alto.
<i>Chaypim tupan llapa ima riqsisqanchik</i>	Allí convergen todo lo que conocemos
<i>Ima musyasqanchikpas.</i>	también nuestras intuiciones.
<i>Sutinmi qichqa.</i> (Reginaldo, 2024, p. 15)	Su nombre es <i>qichqa</i> .

Las dos siguientes estrofas enumeran la presencia de expresiones quechuas asociadas a la epistemología andina, a la construcción del conocimiento y la búsqueda de la verdad, que se sintetiza en vida y se enfatizan en los poemas subsiguientes. En este marco, a una pregunta de Borges, narrador personaje, Carlos Argentino responde: “Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz” (Borges, 1998, p. 188), Reginaldo acota: “Allí convergen todo lo que conocemos” (Reginaldo, 2024, p. 15). Así, las luminarias y otras acepciones relativas a ellas metafóricamente son alusiones al *yachay* (‘conocimiento’) que ilumina al mundo desde *huk pata* (‘un altozano’). Así, pues, aprecia que diversos elementos de *El Aleph* han sido asimilados, superpuestos, en un proceso de sincretismo estético.

Lo expuesto demuestra sorprendentemente que el poema “Qichqa” apenas comienza a rebelarse, que solo nos hemos aproximado a la punta del iceberg y que aspectos más saltantes se hallan por estudiarse. El presente artículo también nos revela la importancia capital de los epígrafes, la inteligencia y la sensibilidad para elegirlos porque los paratextos son pequeños universos que direccionan la escritura y se constituyen en fundamento y corazón de una poética y laten a través de todo el libro.

Referencias bibliográficas

- Andrade, L. (2023). Algunas ideas sobre yachay y musyay en las lenguas quechuas. En Pablo Quintanilla, H. Clark Barrett, et al. (eds.). *Epistemologías andinas y amazónicas. Conceptos indígenas de conocimiento, sabiduría y comprensión* (pp. 147-166). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Borges, J. (1998). *El Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Carlos, E. [Ch’aska Eugenia Anka Ninawamán] (2022). “Kuka mama yunka mama” / “Yunga mama hojitas de coca”. En *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*, (pp. 438-439). Estudio, selección y notas de Gonzalo Espino. Lima, Pakarina Ediciones.
- Cornejo Polar, A. (1988). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. En Tomás G. Escajadillo (ed.). *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar* (pp. 187-192). Amaru Editores.

- Cornejo Polar, A. (2013). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Duviols, P. (2016). *Escritos de historia andina*. Javier Flores, César Itier (eds. científicos). Biblioteca Nacional de Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Espino, G. (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis inédita de doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, Perú.
- Estenssoro, J. (1994). Descubriendo los poderes de la palabra: Funciones de la predica en la evangelización del Perú (siglos XVI-XVII). En Gabriela Ramos (comp.). *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América, Siglos XVI-XX* (pp. 75-101). Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Favaron, P. (2023). Poesía quechua contemporánea: rupturas y persistencias de la heterogeneidad virreinal. *Estudos Lingüísticos e Literários*. 3 N° 76, 508-533.
- Ferreira, S. (2023). El impacto emocional de la migración a través de los ojos de un artista. *Convoca*. Recuperado de <https://convoca.pe/agenda-propria/el-impacto-emocional-de-la-migracion-traves-de-los-ojos-de-un-artista>
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca, Ediciones Sigueme.
- Itier, C. (1999). *Karu Ñankunapi. 40 cuentos en quechua y castellano de la comunidad de Usi (Quispicanchi-Cuzco)*. Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Bartolomé de Las Casas.
- Itier, C. (2007). *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región de Cuzco*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial Universidad Católica, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Itier, C. y Ortiz, Z. (2019). *Runasimita Yachasun. Método de quechua*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Editorial Comentarios.
- Krögel, A. (2021). *Musuq Illa. Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Landeo, P. (2013). Runasimipi qillqaqmasiykunata qayakuy (Llamado a mis hermanos que hablan y escriben en runasimi). *Pututu: Boletín Cultural*. N° 52, 17-18.

- Landeo, P. (2014). *Categorías andinas para una aproximación al wi-llakuy*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores.
- Landeo, P. (2021). *Del degollador al condenado. ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*. Tesis de doctorado en antropología. Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-III. Francia. Recuperado de <https://theses.hal.science/tel-03572440v1>
- Landeo, P. (2023). Escritura quechua sin muletas, diez años después de la insurgencia. En *Syntagmas*. Vol. 2, n.º 2, 27-42.
- Mariátegui, J. C. (1986). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Empresa Editora Amauta.
- Mujica, L. (2022). Uywanakuy: huk niraqkunawan tiyay. En *Unaypacha*, II Wata, 02 Yupa, 41-47. Universidad Nacional José María Arguedas.
- Palomino, N. (2019). *T'aniwi*. Cusco: Inkari Editores.
- Palomino, N. (2020). Aqupampa, de Pablo Landeo: primera y moderna novela tawantinsuyana escrita íntegramente en quechua. En *El fuego del placer textual. Glosas sobre las literaturas peruanas* (pp. 177-181). Cusco, Editorial RCQ.
- Petrarca (2015). Soneto a Laura. En *Un poema cada semana*. Recuperado: <https://unpoemacadasemana.blogspot.com/2015/02/soneto-laura.html>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). Buenos Aires.
- Reginaldo, O. (2010). *Yanantin. Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados*. Tesis inédita de licenciada en literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, Perú.
- Reginaldo, O. (2024). *Qichqa*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. En *Cinta de Moebio*, 41, 207-224. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Urbano, E. (1991). Modernidad en los Andes: un tema y un debate. En Enrique Urbano (comp). *Modernidad en los Andes* (pp. IX-XXXVII). Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Urbano, E. (1994). La invención del catolicismo andino. Introducción al

estudio de las estilísticas misioneras: Siglo XVI. En: Gabriela Ramos (comp). *La venida del reino. Religión, evangelización y culturas en América. Siglos XVI-XX.* (pp. 31-56). Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.

Van Dijk, T. (2013). *Discurso y contexto*. Barcelona: Editor Service.