

LA VOZ REBELADA: MAGDA PORTAL, CARMEN OLLÉ, ROCÍO SILVA SANTISTEBAN, CH'ASKA WANKA NINAWAMAN

Rocío Oviedo*

El siglo XXI se presenta como aquel en el que numerosos hombres y mujeres deberán abandonar su país de origen y adoptar, provisional o permanentemente, el estatus de extranjero.

El extranjero no sólo es el otro, nosotros mismos lo fuimos o lo seremos, ayer o mañana, al albur de un destino incierto: cada uno de nosotros es un extranjero en potencia (Tzevan Todorov. Recepción del premio Príncipe de Asturias).

La escritura de las mujeres en el Perú se caracteriza desde sus inicios por su fuerza reivindicadora. Señala su comienzo la lejana Clorinda Matto de Turner quien, pese a su tono nostálgico, supo elevar las demandas de los indígenas, y alcanza hasta su heredera en la lucha por los derechos sociales y políticos y Magda Portal. Una literatura comprometida, como lo fuera también la obra de Flora Tristán.

Esta activa participación política y literaria no soslaya otros nombres. Se hace obligada la referencia a Blanca Varela (1926), quien se sitúa como el puente que enlaza la poética anárquica de Magda Portal, con la poética del cuerpo de la debatida Emilia Cornejo (1926) (“Soy la muchacha mala de la historia”¹) Carmen Ollé (1947) o Rocío Silva Santisteban (1963). Obras y escritoras seguramente bien conocidas por todos, y frente a las que se yerguen, con su sello distintivo y diferente, las singulares voces de la conocida como nueva literatura andina o amazónica en la que se reivindica la literatura nativa quechua, con un marcado signo de oralidad.

* Universidad Complutense de Madrid.

¹ Uno de sus poemas más conocidos es paradigmático de esta lírica: «soy/ la muchacha mala de la historia,/ la que fornicó con tres hombres/ y le sacó cuernos a su marido./ Soy la mujer/que lo engañó cotidianamente/por un miserable plato de lentejas,/ la que le quitó lentamente su ropaje de bondad/ hasta convertirlo en una piedra/ negra y estéril...» (Cornejo. “Soy la muchacha mala de la historia”. *Trilogía poética...*: 266).

El caso de Perú es peculiar. Su triple ámbito geográfico (costa, sierra y amazonía) reiterado desde los libros de texto infantiles – y por tanto, asumido como peculiaridad por los distintos instrumentos del poder – convoca una serie de desplazamientos desde el centro a la periferia. Más llamativo por cuanto se convierte en polémica literaria, como comprobamos en los pasados congresos de Madrid y Lima². Es un desplazamiento que introduce una migración de los ejes, canónicamente considerados centrales.

Las dos primeras autoras pertenecen a la urbe, y las ciudades surgen en su escritura ya se trate de Europa, América e incluso Asia. Frente a ellas, pese a su emigración a Ecuador y Francia, Ch'aska Eugenia Wanka Ninawaman (1973)³ es una voz rural que reivindica su condición de mujer en el ámbito del mundo quechua mucho menos desgarrador, con diferencia, que la poesía o la prosa de Ollé y Silva Santisteban.

Silvana Serafin indicaba dos actitudes en la escritura femenina: la externa que se establece en el diálogo con la historia que la rodea, y la interna en la que el diálogo lo establece el poeta consigo mismo. Respecto a la primera denunciaba que la relación de la mujer con la literatura se había realizado en el entorno de una historia preestablecida por la cultura y la urbe y se preguntaba «il binomio donna/natura è definitivamente accantonato?» (Serafin 23). Al reflexionar sobre esta pregunta, y la respuesta que la profesora Serafin nos brinda, encuentro que un paradigma nos lo ofrece de un modo singular, y como ninguna otra, la obra de Ch'aska Ninawaman. En ella la literatura emerge de la naturaleza de forma armónica y sin cortes abruptos.

El otro tipo de emigración, es el viaje interior, como lo denomina Silvana Serafin, que se descifra en el entorno de la marginalidad del canon, la desterritorialización del canon establecido, el ámbito en el que se desenvuelve la obra de Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban. Al igual que sus predecesoras es lo social – tan decisivo en un país como Perú – el cuadro en el que prefiguran su obra, pero a su vez con el tono personal y la individualidad de un sentirse mujeres y por tanto marginadas de su propio entorno, emigradas de la centralidad. Conscientes de esta situación la misma Rocío Silva Santisteban en sus comentarios a *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé afirma:

² Organizados por la Mirada Malva con el patrocinio de Casa de América, la Universidad Complutense y la Universidad Católica de Lima. Los contenidos se pueden consultar en internet, Revista *Omnibus*.

³ Cfr. *Poesía en Quechua...* Manejo también el inédito que ella misma me remitió y que se encuentra en vías de publicación: *T'ika chumpika, Poesía quechua-kichwa*.

Es la versión densa y descarnada de dos clases de emigración: la que vive una latinoamericana en París y Menorca, pero también, aquella de la mujer que aprende dolorosamente su cuerpo [...]. Este estar aquí de la feminidad no es el estar allá de la cultura tradicionalmente androcéntrica (“Veinticinco años de adrenalina...”).

Frente a ellas, Ch’aska Wanka Ninawaman (1973)⁴ representa la voz viva de una emigración real, reivindicadora y activa que se aleja del canon, al tiempo que de su Perú natal, para llevar su protesta social hasta París y luchar por la perdurabilidad del pensamiento, la cultura y la palabra quechua.

La importancia de esta nueva escritura reside, no tanto en la calidad de la escritura, puesto que se aleja del canon establecido, sino en ofrecer una aportación nueva: si durante el siglo XX, es lo social – integrado como reivindicación de lo andino en el pensamiento marxista – el aspecto dominante avalado por la literatura de un Mariátegui o un Arguedas, sin embargo, en la actualidad, lo nativo cobra una mayor relevancia y se erige como palabra nueva. Una alternativa al canon que aporta un soplo de aliento fresco frente a la tragedia y las cenizas en que se sumerge la voz de los contemporáneos poetas del Perú.

Antecedentes de una poética del desarraigo se encuentran en el paradigma modélico de Magda Portal (1900-1989) quien se hace eco de la gran emigración que vive el hombre, mayor que el simple desplazamiento del lugar. El hombre ha sido expulsado a un mundo desconcertante – como también se advierte en la poesía de Neruda en *La espada encendida* – y que había tenido su antecedente modélico en *Altazor* de Huidobro. El desarraigo que exponen los poetas de la Vanguardia se puede calificar de metafísico, como ocurre con la lírica de Magda Portal. Una actitud que viene a precisar las diferencias en estas voces que escriben desde los márgenes.

La pequeñez del hombre inscrito entre la tragedia de las guerras mundiales se traslada a una simbología singular en Magda Portal quien estrena su poemario *Varios poemas a la misma distancia. Una esperanza y el mar* (Nueve libros...), con el uso de las minúsculas. Imagen de lo pequeño y aparentemente insignificante, enfrentado en su aparente desproporción a la mayúscula que insiste en el desarraigo:

⁴ Juan Zevallos Aguilar en su artículo “¿Existe la literatura quechua?” destaca la emergencia en el siglo XXI de la llamada ‘literatura quechua transnacional’, cuyo valor se ha incrementado a través del número de intelectuales que se auto definen como indígenas, andinos o quechuas, que han empezado a escribir autoetnografías (Coronel-Molina) y a desarrollar y examinar conceptos tales como ‘archipiélagos andinos’ y poesía andina postmoderna.

frente a la Vida
 recojo este grito desgarrado,
 ancha ola que se estrella en
 la playa de mi corazón

NO TENGO PROCEDENCIA

Y añade más adelante con reminiscencias y evocaciones de la palabra vallejiana:

hombre esclavo – pequeño hijo de la Tierra
 Donde todo es prestado
 Hasta la luz que ríe
 Sobre su frente condenada (167).

El texto del poema, sin embargo, va más allá e incluye dentro de la escritura la palabra que aquí nos convoca:

tú que me has enseñado
 la alegre tristeza del viaje
 H O M B R E E M I G R A N T E
 recién HOMBRE LIBRE (168).

En el poemario avanza hacia el desarraigo y advierte el peso de la libertad en “13”

esta noche que la luna echa sus anclas en mi indiferencia
 M E S I E N T O S O L A

A M I S T A D

 Todas las distancias tienden sus paralelas
 Al infinito para no tocarse jamás

LOS ANGULOS SON HERMANOS (174).

La poesía de Magda Portal estrena así una poética de la emigración en la que se deriva hacia el exilio interior. La apuesta por la libertad nos expulsa al encuentro de la soledad.

Este es el tipo de desarraigo que se reitera en Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban⁵. En la soledad, paradójicamente, se acentúa la poética del cuerpo, y por tanto una lírica de género, como estructura sobre la que construir el ver-

⁵ Rocío Silva, limeña, nació en 1963. Ha publicado cuatro libros de poesía, *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), *Mariposa negra* (1993, 1998) y *Condenado amor* (1995) y uno de relatos *Me perturbas* (1994 y 2001); ha editado dos libros de crítica: *El Combate de los Ángeles* y *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones. Nadie sabe mis cosas: ensayos en torno a la poesía de Blanca Varela* (junto con Mariela Dreyfus), 2007.

so (González de Garay 544). El deambular de la primera por las calles de Menorca, París o Praga se traduce en una migración forzada, hacia ninguna parte, como titula el poema dedicado a Giovanna Pollarolo⁶ “En Praga”:

El tren se separa de Occidente hacia un oscuro
 campo, hacia un oscuro destino.
 Sólo los vietnamitas
 saben a dónde van y para qué.
 Nosotras, apenas, a divisar a lo lejos algún
 puente sobre el Moldau
 o una apacible plaza de rostros lánguidos
 y blancos
 que no se parecen a Kafka
 (Zapata. *Nueva poesía...*: 374).

La presencia de Simone de Beauvoir y los textos que configuran *La mujer rota*, establecen una lectura diferente para estas escritoras que lo leyeron con avidez en los sesenta, junto a Bataille y Sartre. Dentro de los ejes de poder de una sociedad claramente prefigurada por los cánones masculinos, la obra de estas mujeres se desata como voz propia. Y en gran medida anticipan la posmodernidad como revisión de los avances que lo moderno – en virtud de la razón y la ciencia como señalara Lyotard – habían dejado.

La originalidad del lenguaje brusco y antipoético de Ollé en *Noches de adrenalina* desenmascaró el deseo sexual de la mujer e inició la puesta en práctica de un estilo duro, recio, una ruptura del tabú y una reivindicación de lo considerado atávicamente negativo en lo femenino. La edad, la dieta, el envejecimiento, la lucha por la belleza y por el amor, la imposibilidad de retener e incluso el no querer retener al amado, lo que convierte a la relación en instantánea y fugaz. Una producción en prosa más reciente, *¿Por qué hacen tanto ruido?*, se inicia con una presentación de Blanca Varela en la que calificaba con acierto la obra de Carmen Ollé: «[...] esta mezcla despiadada de poesía y realidad no debería sorprenderme; aunque no haya leído antes, en el Perú, un testimonio femenino semejante» (7). El recorrido no es solo una lucha como describe Varela «lucha con el ángel fornicador y poeta» al que se suman «La infancia y la madre, el desarraigo y la enfermedad, la pobreza y la humillación»,

⁶ Nacida en Cuzco, 1946. Entre sus obras destacan: *Huerto de los olivos* (1987) *Entre mujeres solas* (1991) y *La ceremonia del adiós* (1997) o *Tinta roja* (2000). Como guionista ha redactado dos largometrajes *La boca del lobo* (1988), *Caídos del cielo* (1989) y *Pantaleón y las visitadoras* (1999). A su vez, Pollarolo ha comentado la poesía de Carmen Ollé.

sino «una ciudad, horrible y entrañable, que la autora recorre en un tiempo que semeja un único día interminable, con su noche interior y paralela» (7-8).

Frente a la palabra relegada de la mujer esgrime su discurso y lo reivindica. Es un discurso alejado del canon establecido por el concepto de belleza greco-latina «impuestos por la sociedad patriarcal e interiorizados por las poetas» (Forgues 74). Frente a ellos surge la belleza o su pérdida como preocupación y a su vez como superación: la gordura, la vejez, los viejos patrones atávicos añadidos a una representación modélica, ahora se modifican para proclamar una realidad estrechamente ligada a la libertad de la propia representación que ahora se escoge.

La mujer ha dejado de ser poseída para ser poseedora, porque es consciente del dominio de su propio cuerpo. Su motor es el amor pero también el deseo con o sin amor. Situación que abre su horizonte y elabora una nueva dimensión de la sociedad como reconoce desde su primer poemario: *Noches de adrenalina* y uno de sus poemas más conocidos, “Tener 30 años”:

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque
cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen
nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.

No conozco la teoría del reflejo. Fui masoquista
a solas gozadora del llanto en el espejo del WC
antes que La muerte de la Familia nos diera el alcance.
(*El bosque...*: 128)⁷.

En *¿Por qué hacen tanto ruido?* la emigrante es la madre, quien marcha a Nueva York, para huir del desalojo de la casa. Su pesada presencia hace que el sujeto se sienta libre. Pero quien se queda, no hace sino ir hacia el sitio de nadie, el vacío y la podredumbre del instante:

Estar sola era estar sola estúpidamente sin el menor motivo [...]. Si acudo a la Universidad procuro no ver a nadie y paso las horas en la sala de la biblioteca o almuerzo en uno de los kioscos de la entrada. Paso ante las personas como desprendiéndome de la pared, así mi aislamiento es completo. En esos días las ganas de hacer el amor son intensas (71).

De igual modo la poesía de Rocío Silva Santisteban, prefigura una poética en la que el cuerpo y el erotismo se convierten en materia esencial. Erotismo al que añade la calificación de poética del mal, de acuerdo con el comentario de

⁷ El impacto de este poema se puede advertir en Giovanna Pollarolo quien rescata de nuevo el tema en “Después de los 30” (150).

Carmen Ollé. Su poema “Mariposa Negra”⁸ no deja ningún espacio a la posibilidad de volar, pero sí a una fragilidad que terminará en el polvo, mientras el único espacio de libertad se encuentra en un vacío del pensamiento:

No, amor, no basta con lamer nuestros cuerpos,
 No basta con patearnos y gritar, jadear hasta pulverizarnos
 No, amor,
 No preguntes la hora después, no enciendas la luz, no hables, no pienses, no respires
 Quieto
 Deseo recorrer con mis sucias manos tu cuerpo inerte.
 (“Mariposa negra” en *Mujeres mirando...*: 206-207).

La angustia de la mujer, su no ser nada, nadie, se torna tragedia cuando se trata de ser víctima de los instrumentos del poder. La denuncia de las violaciones que se cometen a ambos lados del escenario social del Perú, deja su lenguaje ahíto de crueldad y vacío. *Las hijas del terror*, aclara, es un recuerdo de aquellos seres que en todo momento y lugar «[...] fueron sometidas, humilladas, doblegadas, oprimidas y avasalladas. ¿Por qué? Porque el cuerpo de la mujer, desde los primeros enfrentamientos humanos, ha sido motivo de caza, de pelea, de discusión pero, sobre todo, botín de guerra y ensañamiento con el enemigo» (17).

Frente a estas poéticas desgarradas en las que el *Zeitgeist* es un proceso rizomático y circular, obsesivo en sus reiteraciones, en su búsqueda de un sujeto que cada vez más se manifiesta inestable, nos encontramos con la palabra de la literatura amazónica que inicia su reivindicación con Francisco Izquierdo Ríos (1910), un cuentista en el que su característica esencial gira en torno al eje de lo popular y la oralidad:

*En la punta de débil hierba
 he visto temblar el rocío.
 En un cristal tan pequeño
 caben el sol, el cielo y el río* (39).

Esta oralidad popular coincide, aunque con distinto registro lírico, con el carácter dialogado y oral de la poética de Ollé o Silva Santisteban. La importancia del nativismo en el Perú se transforma en una constante. Es en Iquitos,

⁸ La poesía de Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban y Patricia Alba está centrada, más que en una poética del cuerpo, en el mal. Es el mal el rayo refracto que se dispara de esa zona oscura de nuestra historia. Basta un vistazo a los títulos de sus poemarios: “Placer fantasma”, “Mariposa negra”, “O un cuchillo esperándome”, respectivamente (Ollé. *Fuego Abierto*: 15).

de acuerdo con Roger Rumrill, donde surge una sensibilidad hacia lo mágico, dentro del grupo Bubinzana (1962).

La relevancia de este nuevo discurso alcanza también a la literatura canónica, González Vigil manifiesta el asombro por la capacidad del propio Vargas Llosa en una obra marginal, *El hablador*, para identificarse «con una óptica popular ajena a la modernidad occidental» (*El Cuento...: 7*). Fue una manifestación más de la vigencia, señalaba el crítico, de la literatura amazónica que se inscribe en lo real maravilloso. Sin embargo esta literatura se aleja del canon establecido y busca su propia dinámica de valoración. De hecho, llega a establecer otro canon acorde con la antropología, como lo fuera previamente el nativismo indigenista de Arguedas. Entre otros caracteres se puede señalar que, probablemente, dada su novedad, un considerable número de crítica y textos, más que en volúmenes publicados, se encuentran en la red.

La literatura amazónica ofrece una mirada interior, y se funda en el pensamiento mágico:

Para el pensamiento mágico de la cosmovisión indígena amazónica la realidad tiene aspectos materiales y no materiales, visibles y no visibles, ordinarios y extraordinarios. Para este pensamiento existe un único cosmos. Pero ese cosmos es una unidad en la diversidad y la multiplicidad (Rumrill 3)⁹.

Aún así nos encontramos con diferentes trayectorias en la poesía amazónica: no todos los poetas de esta nueva lírica mantienen un mismo registro. Según Juan Zevallos (2) es el origen y el propio transcurso de estos poetas los que delimitan las diferencias. Mientras Ninawaman ofrece su poética desde un origen quechua y los movimientos estudiantiles a favor en la ciudad de Cuzco, otras autoras como Odi Gonzáles inician su escritura desde el castellano y es en su viaje fuera del país donde se hace presente su identidad mestiza.

La peculiaridad de la obra de Ch'aska Wanka¹⁰ consiste en hacerse partícipe de la literatura oral desde sus orígenes, al tiempo que se convierte en literatura testimonial al estilo de Rigoberta Menchú o Elena Poniatowska, si bien cabe reconocer diferencias sustanciales como la ingenuidad del relato, el lirismo

⁹ Y añade (4) que las conclusiones alcanzadas por el psiquiatra J. Mabit señalan la identidad entre la biología molecular y el chamanismo, puesto que en ambos: el tiempo y el espacio son relativos, la objetividad no existe, no hay separación entre lo observado y el observador, el sujeto es fuente de conocimiento, dentro del ser se pueden descubrir las fuentes del conocimiento. Son elementos que aparecen en los textos que cito a continuación de Ch'aska Wanka Ninawaman.

¹⁰ (Cuzco). Poeta quechua y profesora en INALCO (Institute national des langues et civilisations orientales, París, Francia).

y la descripción de un mundo idílico, un paraíso quechua. El registro que utiliza se aleja del canon establecido, para crear su propia estructura originada en el nativismo. A su vez, la conciencia de un ámbito diverso del transitado por la literatura académica da ocasión a una breve introducción bien como ‘puesta en escena’ o como explicación del poema. De cada sustrato lírico, como indica la propia autora, se deriva un relato de la experiencia. Así mismo la oralidad exige la presencia inmediata y activa de un lector diferente al que se hizo presente en la cotidianeidad oral de sus predecesores. Lo extenso de la cita se justifica por la necesidad de dar explicación al contenido poético:

Cada uno de los poemas tiene su pequeña historia. Pienso que la belleza de las metáforas radica en encontrar la imagen acertada en un contexto y un momento determinados. Responde a situaciones específicas. Trataré de explicarles la imagen y el sonido que retuve en el momento en que escuché fragmentos del poema “Mariposita”.

Rastreando recuerdos de la infancia puedo afirmar que era importante para nosotros los niños y las niñas aprender a leer y escribir, pues ya se empezaba a vivir el proceso de cambios contemporáneos. El carro, la televisión y sobretodo las revistas y los libros empezaban a circular en nuestro medio, por eso nuestros padres nos incitaban a leer y escribir. Un día, mientras mi madre tejía una manta, yo jugaba con las mariposas junto a mis hermanos menores. Como las mariposas estaban pintadas a todo color, ellos extendían la palma de la mano y exclamaban «por favor mariposita descansa en la laguna de mi manita». Las mariposas revoloteaban las alas, una tras otra se posaban en la palma de sus manos. Ellos cerraban los ojos y aguantando la risa decían «está escribiendo en mi mano, voy a ser un gran doctor». Al ver esa escena, yo extendí el brazo, pero una mariposa empezó a hacerme cosquillas con sus pequeñas patas en la palma y, sin quererlo, mis dedos atraparon sus alitas. Eran de color negro y blanco, un jaspeado con ropa de habas. Aún quedaba en mis dedos dibujado su polen. En ese momento mis hermanos menores me lanzaron en coro:

Achacháw, Achacháw!
 Ayyy Tingacha!
 Imallapaqcha, yo que secha!
 imallapaqcha llamirunki?
 Achacháw, Achacháw!

¡Qué tonta! ¿Por qué le cogiste su alita?
 Malograste tu destino,
 no aprenderás a leer,
 acabas de borrar tu libro.
 Desde hoy serás cabeza de asno.

Sentí que se me caía el alma, fui en ese momento un burro con grandes orejas. Apenas alcancé a decir «no es posible que yo sea un asno sin estudios». Adiós escuela,

adiós libro. Empecé a despedirme de todo. Pero apenas me alejé de los libros, sentí que mi madre me tomaba de las manos y me decía: «hija». Desde la cocina mi papá me llamó «chi!». Alcancé a decir «vo». Mi corazón nuevamente se echó a palpar. «Chivito» pronunciamos al mismo tiempo los dos. Es nuestro código afectivo de padre a hija. Mi mamá, como si nada hubiera pasado se echó a cantar cogiéndome de las manos y recuerdo muy claramente lo que me dijo:

¡Baila, baila mi guagua!
¡Gira, gira como la mariposa!

Alcanza nuevamente tu manita a la mariposa,
ella va a escribir tu nombre,
serás una escritora, una doctora.

Lee, lee sus alas sin equivocarte.
Lee, lee sus alas pero sin tocarle y sin herirle.
¿No ves que es frágil como las hojas de la calca?
Sería una pena sí se borrara.
Lee, lee sus alas,
más tarde vas a escribirlo
(*Tika Chumpika*: 14).

La autora define a través de la escritura su propia experiencia, la recreación de un mundo contemplado desde el recuerdo de la infancia, donde se mezclan palabra y canción, con las que construye nuevamente su poesía. No es una escritura correcta, menos aún trata de serlo en la traducción. Su pretensión es alcanzar la veracidad de la propia voz. Es un deseo por transmitir, contenidos, sí, pero a su vez el tono, la intención, el momento, el ambiente de la infancia en un mundo armónico. Su mayor logro no es la perfección de la lengua, sino la perfección de un sentimiento transmitido que recrea: «el momento en que todo eso era memoria, ecos, sonidos en mí, se plasmó en palabra escrita: es ésta la poesía que ahora escribo» (“Introducción”: 4).

Si Ch’aska Eugenia es realmente la voz de la emigración que marcha hacia el mundo occidental con un claro propósito y una clara propuesta de reivindicación del mundo quechua, éste se nos ofrece como alternativa al vacío, es la voz del arraigo, el que nos trae la memoria de un mundo perdido.

Su literatura se desenvuelve en un medio en el que domina el pensamiento mágico, la literatura cuasi chamánica, que se desarrolla en un cosmos en el que lo diverso se maneja en unidad y en lo que lo material y lo espiritual forman un todo indisoluble. Pero es también un mundo en el que la realidad no desaparece, la voz de la experiencia de un ámbito protector que se ha perdido:

MAMÁ P’ITIKIÑA
Mamá P’itikiña eres una papita nativa
bonita y rosadita.

La luna y las estrellas
saben que me hiciste florecer cantando en un nido de blanca nube,
«mujercita mi hija
platita y oro» diciendo.

Dulce papita nativa,
mamita me cobijaste como a un pollito abriendo tus dos alas
«mi guagua como arañita
barriguita de tambor» diciendo.

Cuando lloraba de hambre me arrullaste
en tu brazo derecho
luego en tu brazo izquierdo
y me brindaste tu lechecita.

Cuando Dios Yaya me llamaba,
pusiste con tu piquito en mi boca
el rocío de la cebada,
el grano de trigo;
entonces volví a florecer en la huerta de tu corazón.

Cuando me daba este frío raro me abrigabas con la punta de tu pollera,
«ven mi hija mujercita
carita rasada» diciendo.

Cuando me cogía este dolor extraño me envolvías con tu única manta,
«mi guagua será sanita
sin ningún dolor» diciendo.

Mirando mis ojos me decías:
«esta tu manita escribana,
esta tu patita caminadora».

Por todo eso mamita linda,
desde estas tierras lejanas te envío un saco de oro y plata
para que bailes y cantes
en nombre de tu escribanita,
en nombre de tu hijita mujer (22).

La mujer por su parte irrumpe en este escenario desde hace muy pocas décadas. Y sin embargo, consciente de su función como poeta, establece sus propias diferencias, su propia dimensión de lo quechua y su propio registro. Juan Zevallos explica, al comparar la obra de Ninawaman y la de Odi Gonzáles, que si bien la lengua materna de ambas poetisas es el quechua, lo utilizaron de distintas maneras y en diferentes etapas de sus vidas. Wanka Ninawaman la usó como marcador étnico en la organización de movimientos estudiantiles en la Universidad del Cuzco, así como en la declamación de poemas y en el trabajo de traductora del quechua al castellano. Odi Gonzáles se inicia en el castellano antes de viajar al extranjero donde da a conocer su identidad mestiza con el li-

bro *Tunupa* (2002) en amerindio. La identidad de Gonzáles se acercaría a la identidad mestizo-quechua, mientras que la de Ninawaman trata de acceder mediante la traducción a la literatura canónica, consciente de los valores esenciales y morales que conlleva la literatura quechua. Una literatura que surge de lo cotidiano, en el proceso natural de la existencia.

Sin embargo, el quechua ha de convivir casi obligadamente en los procesos de globalización y trata de abrirse camino mediante la ‘democratización’ de la poesía quechua. Ninawaman se erige en portavoz de su comunidad y reivindica «una identidad quechua urbana» y se decanta por la denominación de una identidad híbrida de los «quechuas pobres ciudadanos» (Zevallos 3).

La literatura quechua se ofrece por tanto como alternativa a un canon que, sucesivamente, se ha ido viendo atacado por otros movimientos emergentes. Sin embargo, esta nueva literatura regresa a los orígenes para recoger en las fuentes del Perú una voz nueva.

Bibliografía citada

- Beltrán Peña, José. *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y Antología*. Lima: San Marcos. 2000.
- El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. Ed. Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti. Virginia: Ediciones El Tucán de Virginia. 1995.
- Forgues, Roland. *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: San Marcos. 2004.
- García, Elena. *Making Indigenous Citizens, Identities, Education, and Multicultural Development in Peru*. Stanford: Stanford University Press. 2005.
- González de Garay, María Teresa. “Noches de adrenalina de Carmen Ollé (Lima, 1947): el lenguaje poético de la revolución femenina en el París bohemio posterior al 1968”. Centro Studi Americanistici, “Circolo amerindiano” (ed.). *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Actas. XXVII Convegno Internazionale di Americanistica*, 7 (2005): 543-548.
- González Vigil, Ricardo, *El cuento peruano, 1980-1989*. Lima: Cope Petroperú. 1997.
- Izquierdo Ríos, Francisco. “Poesía”. *Poesía para niños*. Selección y notas Mario Florián. Biblioteca Básica Peruana. Lima: Ministerio de Educación Pública. 1961: 39.
- Memoria del segundo foro internacional sobre espiritualidad indígena* 9 a 14 de noviembre de 1998. Ed. Jacques Mabit. Tarapoto (Perú): Takiwasi center. 2001.
- Moret, Zulema y Agosín Marjorie. *Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA*. Madrid: Torremozas. 2004.
- Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA*. Ed. Zulema Moret y Marjorie Agosín. Madrid: Torremozas. 2004.
- Ninawaman, Ch’aska Wanka. *CH’ASKASCHAY, Poesía quechua*. Quito (Ecuador): Abya-Yala. 2004.
- . “Introducción”. *La poesía quechua*. Quito (Ecuador): Abya-Yala. 2004: 3-15.
- . «MAMA P’ITIKIÑA». *T’IKA CHUMPICHA, poesía trilingüe: quechua de Peruano, kichwa ecuatoriano y traducción al español*. Quito (Ecuador): Editorial Abya-Yala. 2008 en prensa. (Originales enviados por la autora).

- Ollé, Carmen. *Fuego abierto*. Santiago de Chile: Lom. 2007.
- . *Las hijas del terror*. Lima: Petroperú. 2007.
- . *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Flora Tristán. 1992.
- Pollarolo, Giovanna. “Después de los 30”. Beltrán Peña, José. *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y Antología*. Lima: San Marcos. 2000: 151-152.
- Portal, Magda. “Varios poemas a la misma distancia. Una esperanza y el mar”. *Nueve libros vanguardistas*. Ed. Alberto Hidalgo et alt. Prólogo de Mirko Lauer. Lima: Ediciones el virrey, Agencia Española de Cooperación Internacional. 2001: 165-207.
- Rumrill, Roger. *Reportaje a la amazonía*. Lima: Eds. Populares de la selva. 1973.
- Saavedra, Aurora Marya y Luna Leticia. *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica*. Michigan: La Cuadrilla de la Langosta. 2004.
- Serafin, Silvana. *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*. Collana Soglie americane. 1. Venezia: Mazzanti. 2006.
- Silva Santisteban, Rocío. *Mariposa negra*. Lima: Jaime Campodónico. 1993.
- . *Ese oficio no me gusta*. Lima: COPE. 1987.
- Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica*. Ed. Aurora Marya Saavedra, Maricruz Patiño, Leticia Luna. Michigan: La Cuadrilla de la Langosta. 2004.
- Zapata, Miguel Ángel. *Nueva poesía latinoamericana*. Mexico: UNAM. 1999.
- Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los buecos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México: Ediciones El Tucán de Virginia. 1999.

Sitografía

- Cornejo, Emilia. *Poesía* <http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/cornejo2.htm>
- El canto de las sílabas*. I Congreso Internacional de poesía peruana. *Revista Omnibus*, 12 (2006) <http://www.omni-bus.com/n12/> M. Angeles Vázquez (Ed.).
- I congreso Internacional de narrativa peruana (1980-2005)*. *Revista Omnibus*. <http://www.omni-bus.com/congreso/>
- Rumrill, Roger. “Arte, posmodernidad y el realismo mágico en la literatura amazónica del Perú”. http://www.comunidadandina.org/sociedad/ForoIndigena_jorge_rumrill.pdf
- Silva Santisteban, Rocío. “Mariposa negra”. <http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/silva/mariposa.pdf>
- . “Veinticinco años de adrenalina de Carmen Ollé”. *La insignia*, (8 diciembre 2006). <http://www.lainsignia.org/mapa.html>
- . “25 años de adrenalina de Carmen Ollé. La belleza es un corsé de acero”. *La insignia* http://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul_023.htm
- Zevallos Aguilar, Juan. “¿Exite la literatura quechua?”. <http://amazilia.wordpress.com/2008/09/14/exite-la-literatura-quechua>
- . “Corrientes del renacimiento de la literatura quechua peruana (1990-2008)”. <http://zonadenoticias.blogspot.com/2008/09/corrientes-del-renacimiento-de-la.html> (10 ottobre 2008).