

## Memoria y formas poéticas quechuas de dos cantos quechuas incluidos en la obra de José María Arguedas

Eliana Maldonado Cano  
 Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.  
[eliana.maldonado@udea.edu.co](mailto:eliana.maldonado@udea.edu.co)  
<https://orcid.org/0000-0002-9254-3250>

### Autor corresponsal:

Eliana Maldonado Cano  
[eliana.maldonado@udea.edu.co](mailto:eliana.maldonado@udea.edu.co)

### Citar como:

Maldonado Cano, E. (2022). Memoria y formas poéticas quechuas de dos cantos quechuas incluidos en la obra de José María Arguedas. SYNTAGMAS 1(1)

**Envío:** 26 de noviembre 2022

**Aceptado:** 3 de diciembre 2022

**Financiación:** Esta investigación no ha recibido ningún financiamiento, ha sido autofinanciado

**Conflicto de interés:** La autora declara que este artículo no tiene conflicto de intereses ninguna revista.

**Agradecimiento:** Expreso mi gratitud a mi profesor director de tesis doctoral y guía Selnich Vivas Hurtado por su presencia constante y crítica constructiva, a la profesora Susanne Klengel por abrir la dolorosa memoria con palabras delicadas y críticas, al profesor Mamani y sus amables correcciones y sugerencias, al profesor Niel Palomino por sus traducciones, explicaciones y claridades del mundo quechua. Finalmente, a mi familia, en especial mi hija que es el lugar al que siempre he de volver.

**Contribución de autoría:** La autora, PhD Eliana Maldonado han planificado, redactado, y corregido el presente texto como sus posteriores observaciones y sugerencias de los pares revisores.

### Distribuido bajo:



**OPEN ACCESS**

### Resumen

Este artículo presenta un análisis de dos de los cantos encontrados en la obra narrativa de José María Arguedas y se analizan desde la perspectiva de la recuperación de la memoria propuesta por Echeverri (2010) y Schwab (2015) y no como poemas desde una perspectiva europea: sino desde la postura de autores como Lienhard (2005), Mamani (2013), Espino (2015), Maldonado (2021), entre otros, que han venido trabajando las formas poéticas quechuas como alternativa para entender los cantos quechuas, su simbolismo e importancia.

**Palabras clave:** Poesía quechua, poéticas quechuas, José María Arguedas, cantos andinos, cultura, oralidad y memoria.

## Memory and Quechua poetic forms two Quechua songs included in the work of José María Arguedas

### Abstract

This paper presents an analysis of two songs found in the narrative work of José María Arguedas and they are analyzed from the perspective of the recovery of memory proposed by Echeverri (2010) and Schwab (2015) and not as poems from a European perspective: but from the position of authors such as Lienhard (2005), Mamani (2013), Espino (2015), Maldonado (2021), among others, who have been working the Quechua poetic forms as an alternative to understand the Quechua songs, their symbolism and importance.

**Keywords:** Quechua poetry, Quechua poetics, José María Arguedas, andean songs, culture, orality and memory.

## Memória e formas poéticas quíchuas de duas canções quéchuas incluídas na obra de José María Arguedas

### Resumo

Este artigo apresenta uma análise de duas das canções encontradas na obra narrativa de José María Arguedas e são analisadas a partir da perspectiva da recuperação da memória proposta por Echeverri (2010) e Schwab (2015) e não como poemas de uma perspectiva europeia: mas a partir da posição de autores como Lienhard (2005), Mamani (2013), Espino (2015), Maldonado (2021), entre outros, que vêm trabalhando as formas poéticas quíchuas como alternativa para entender as canções quéchuas, seu simbolismo e importância.

**Palavras-chave:** Poesia quechua, poética quechua, José María Arguedas, canções andinas, cultura, oralidade e memória.

## 1. Introducción

En la obra poética de José María Arguedas, exactamente en la obra antropológica, encontramos que este planteaba que en los últimos años, y me refiero al tiempo en el que vivió, la cultura moderna había generado transformaciones en la forma de entender, manifestar y proteger la cultura. Propuso que siempre se necesitaban vías que enlazaran el mundo ancestral con el moderno y que era necesario mantener contacto con estas propuestas nuevas para mantener viva la memoria (Arguedas, 2012d, p. 189). Muestra en su ensayo como muchas técnicas modernas destruyen las antiguas debido a la globalización y la nueva creación y comercialización del arte que en ocasiones no es más que una copia que no llega a ser metáfora siquiera de su antecesora o a tener el valor que esta mantenía para quienes la portaban. En la obra “Canto Kechua: un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo” (Arguedas 2012a), hace una importante recopilación de cantos que fueron escuchadas, a veces recordadas y otras contadas por familiares, amigos o compañeros. Se les puede leer en quechua y español y en ocasiones se encuentran diferentes versiones de estas. En todas, aunque presentadas en forma de estrofas y verso libre al estilo europeo -no tan estricto- se siente la vitalidad del mundo andino, la palabra de la naturaleza:

En las noches, cuando todo estaba callado, esa cascada levantaba su sonido y parecía cantar. A ratos, la gente de la hacienda se callaba; don Saraura nos decía: “El río ya también ... “ Todos bajaban la vista, y oían: sentíamos como la voz de una mujer; seguro era el viento que silbaba entre los duraznales de la huerta, en los montes de retama; pero nosotros creíamos que el río cantaba. Y nos alternábamos; el río y el coro de los peones. Don Saraura nos hacía creer que el río nos contestaba. (Arguedas, 2012a, p. 147)

Al expresar como don Saraura les hacía creer que el río les contestaba hablamos de las palabras de la naturaleza, tal vez en los oídos de él era así y el “hacer creer a los peones” no era otra forma que transmitir a ellos el conocimiento de que la naturaleza habla. Y es por esto, por lo que manifiesta Arguedas, que el quechua es la lengua más apta para la poesía, porque está lleno de los sonidos de la naturaleza, de la vida de las plantas, el crecer de un árbol o el moverse de los troncos, el trinar de los pájaros y la lluvia que exclama alguna canción antigua. De modo que, desde el inicio de este ensayo, ya Arguedas nos transporta al mundo de la memoria, de lo que no se dice, pero se siente como plantea Schwab (2015), una memoria colectiva y cambiante con el tiempo, una memoria del sentir, de los perdedores a veces, pues no la cuentan los perdedores. Una memoria de corazón como el cambio en la letra de un huayno de un lugar a otro que, según quien lo entone, la alegría o sentir del momento varía. No es nunca el mismo huayno, pero es el huayno. Por eso, la necesidad de diferenciar la poesía occidental de los cantos indígenas en este momento de la historia, no hablo del presente, hablo del periodo de la conquista, la colonia y parte de la república en la que cada canto encontrado era visto como un poema y enviado a Europa en grandes lexicones como por ejemplo los de Garcilaso (1923) y González (1952) y con análisis textuales o acomodados según el escriba para que este coincidiera con la poética occidental:

De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen: los versos eran pocos, porque la memoria los guardase; empero muy compendiosos, como cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos. Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española que llaman redondillas. Una canción amorosa compuesta en cuatro versos me ofrece la memoria; por ellos se verá el artificio de la compostura y la significación abreviada, compendiosa, de lo que en su rusticidad querían decir. Los versos amorosos hacían cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta. (Garcilaso, 1923 [1609], p. 119).

Es claro cómo Garcilaso muestra que los cantos son para él poemas y trata de escrituralizarlos a la forma occidental: en verso y párrafos, incluso cambia palabras para que haya rimas asonantes y consonantes. Autores como Rama (1984) y Lienhard (2005), desde principios de siglo, llevaron sus investigaciones hacia el camino en el que las prácticas rituales de la chacra, del rafue, los momentos de diálogo y enseñanza de historias y cuentos en los Andes demuestran cada vez con más certeza que la cosmogonía no era en especial de ninguna cultura en particular, sino que cada una estaba llena de ritualidad y memoria y se construía y reconstruía a sí misma con el tiempo y los sucesos de modo que iba marcando los discursos, cantos, bailes y arte ritual y pictórica.

No es gratuito que los sonidos, la melodía, el ritmo, el tema, se mantienen a lo largo de toda América, un territorio robado al que le fue usurpada la memoria, pero que se ha resistido a ello a través de las transformaciones, de poetas que aun en español escriben en quechua o directamente en ello, la obligatoriedad del aprendizaje de la lengua

ancestral en muchas universidades y las cátedras que diariamente de dan sobre ello. Un continente que lucha por su memoria como lo hizo Arguedas al mantener los cantos vivos y de una u otra forma con sus traducciones preservar una de tantas variantes en el mundo.

## 2. Marco Teórico

Formas poéticas quechuas: América y occidente, una poética diferente

Las Formas poéticas quechuas han sido reconocidas, y transformadas con el tiempo según el que reciba el canto y quién le ayude a traducirlo. Para fray Domingo de Santo Tomás (1560) por ejemplo, solo estaba definido en su lexicón el Taki como un baile o danza, el *Harawi* y el *Huanarykunattaki* que desde la perspectiva de este artículo sería los primeros reconocimientos de *huayno*. Para González Holguín (1608) estaban en su obra nombrados el *Taki*, el *Qashwa* este como baile de coro, el *harawi* que no lo define, la *llama llama* o baile de disfraces, el *huayno* y el *haylli*, ambos con no muy claras definiciones. Anchorena en (1874) define casi las mismas formas poéticas de su antecesor, pero adiciona el *wanka* que nos preguntamos si es lo que conocemos hoy como poesía dramática y define claramente el *huaylli* como como composiciones cortas para las princesas incarias ante el curaca. Poma de Ayala (1615/ [1936]), Lara (1947) y Churata (2012) se acercan a definiciones más precisas y amplias reconocen cada vez mayor variedad de estas. Finalizan Arguedas (2012), Beyersdoff (1986), Mamani (2011-2015), Husson (2012), Maldonado (2021), mostrando cómo han evolucionado y cambiado con el tiempo y muestran cómo plantea Schwab en (2015) que la memoria no es individual y cómo esta aun dan cuenta del lenguaje, las costumbres y la poética andina de la naturaleza a través del canto, del buscarse en el silbido de la calandria y el sonido del viento. Las Formas poéticas quechuas nos diferencian claramente de las formas poéticas tradicionales y comúnmente conocidas en el mundo occidental y que vienen de la cultura europea. Son nuestra forma de expresar a través del canto el arte verbal y la belleza de la Pachamama.

No solo la memoria y el lenguaje han sido estudiados por los autores presentados, es obligante exponer aquí la propuesta de Thiong'ó (2015), en la que plantea que la lengua como herramienta de comunicación tiene tres aspectos y elementos que son transversales a las problemáticas andinas, africanas y cualquier cultura sujeta a los procesos colonizadores que desfiguran no solo las lenguas indígenas, sino también los procesos culturales de cada una. Estos aspectos en palabras de Thiong'ó (2015) son: La lengua en el mundo cotidiano, la palabra, el canto, las narraciones que dan vida a historias, relatos y procesos de aprendizaje en cada comunidad; la segunda, la lengua como proceso de comunicación de sí mismo, del que recibe, y las relaciones que se establecen no solo entre dos personas, sino en una comunidad entera, en este caso más de millones de quechua hablantes y no quechua hablantes que escriben poesía y cantan en la actualidad y la tercera posición planteada por el autor es la lengua como signo y todo el proceso que la escritura, aunque insuficiente y en múltiples ocasiones generadora de destrucción al provocar a razón de la imposición y la colonización la muerte de numerosas lenguas ancestrales que desaparecieron y desaparecen a diario. Propone Vivas (2009) que la escritura se ha vuelto en contra en múltiples ocasiones del respeto de lenguas no escrituralizadas:

La historia de la injusticia social en América Latina es entonces una consecuencia de la historia de la lucha desigual entre los medios foráneos impuestos y los medios autóctonos. El poder de la escritura prohibió la oralidad y la imagen establecidas. La escritura estimuló la exclusión, la marginalidad, la manipulación y la servidumbre intelectual a un solo medio. La exclusión, pues no se les brinda a todos. La marginalidad, pues no se imparte por igual y al mismo nivel. La manipulación, pues son apenas unos pocos quienes tienen derecho a fijar y modificar sus reglas. (Vivas, 2015, P. 18)

Así pues, de la mano de autores como Liendhard (2005), Espino (2006), Thiong'ó (2015), Vivas (2009), Mamani (2018), dan cuenta del poder de la escritura alfabética, la necesidad de mantener la cultura y la memoria de los pueblos, evitar la exclusión y la marginalidad y como propuso Arguedas, presentar al mundo el quechua y las lenguas ancestrales como una base más y al mismo nivel de las occidentales de los procesos culturales, estéticos y científicos.

De modo que, el estudio de las Formas Poéticas quechuas y los análisis de Arguedas propuestos en obras como "Kanto Kechwa" (2008) dan pie a esta corta lectura de la evolución cultural, espiritual, y ancestral de dos cantos que este presenta en quechua y español, su función dentro de la memoria del pueblo peruano desde la mirada de Schwab (2015) y la evolución cultural que ha tenido a lo largo de los últimos años.

## 3. Metodología

Para este análisis se ha seguido una metodología cualitativa, de enfoque descriptivo, que implicó un estudio de conceptos, opiniones, propuestas y experiencias a nivel teórico propio y de otros autores, sumado a la lectura y

acercamiento íntimo a los cantos y su relación con la poetología propuesta por Arguedas planteada en la novela *Los ríos profundos*, en la que, es la naturaleza la que le da razón y poder a la lengua. El corte del análisis nos permite acercarnos a dos cantos quechuas estudiados por Arguedas y observar mediante los cantos de ellos la concepción individual y colectiva de un pueblo a través de sus cantos evidenciando la lengua como elemento base de la vida real, y generador de memoria, los cantos como medio de comunicar y transitar el tiempo y la escritura como esfuerzo insuficiente pero válido para mantener la memoria alrededor de ellos.

#### 4. Desarrollo y análisis

Vamos a acercarnos a dos cantos quechuas presentes en la obra de Arguedas que trabajamos aquí. La presentamos en quechua y español bajo la traducción de Arguedas y tal y como está en la obra *Canto kechwa*<sup>1</sup>

Carnaval Taki	
Chayrak´mi chayrak mi	con el viento he llegado
Chayaykamuchkani	con la lluvia he venido
Parachawanpas wayrachawanpas	con el granizo entro al pueblo
Contrastaykukuspay	¡Cantando!
	Con la lluvia y con el viento
Jakaklituy jakakllituy	Jakakilito
imam k´ampa ruranayki.	pretencioso, haragán
Rumi pataman wichark´uspa	Sobre las rocas gritas todo el día
¡jiu! iajau!	¡¡jiu! iajau!
ninailayki.	Desde las rocas gritas
K´asa pataman wichark´uspa	¡¡jiu! iajau!
¡jiu,! iajau!	perturbando a la gente
Nimallayky...	jakakll ito.

(Arguedas, 2012a, p 165)

En este canto es evidente el tipo de forma poética, el Taki, desde el título lo presenta, un canto festivo que se baila, de ahí su nombre “Carnaval”, como ha sido presentado en diversos análisis por Liendhard (2005), las repeticiones y reiteraciones son comunes, el cambio de una palabra por otra con un significante parecido está presente: Llegado/venido, viento-lluvia/viento-lluvia, tan comunes en los cantos andinos. Son los elementos de la naturaleza no malestar y enfermedad, lluvia vista como desenfreno de la naturaleza, es vista con alegría, esperada, es la vida la que llega cantando. ¿Pero quién es el que entra al pueblo de esta forma? En un verso, si puede llamarse así, lo dice “qué tanto me preguntas/ de dónde vengo, de dónde soy/mira esa huerta en la ladera/ allí he nacido?”. Un taki que bien podría parecerse a lo que hoy es un huayno, lleno de amor y fuerza; pues, en la parte final del canto le dice: “En el pueblo todos saben/que te he abrochado el corpiño/ todos saben nuestra vida/mira bien no disimules?”.

El tema fiestero, el amor y la relación entre una pareja, “quiero bailar todavía”, símbolo del taki y la necesidad de la danza, lo que se cuenta y se dice a mil voces y a ninguna, la memoria que se guarda en los cantos de los hechos sucedidos, pero finalmente no dichos tal y como lo propone Schwab (2015). La relación de una pareja a escondidas, pero a mil voces cantada en el festejo.

Finaliza este taki con la relación con el Dios cristiano cuando pregunta “por dónde ya viene el dios cuaresmero”, (p.166). Una clara alusión al dios occidental y a la semana santa que se afianzó en países como Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia. Sin embargo, no pasa de ahí en el canto, de la pregunta, pues ese no es su dios, no son sus ancestros ni es el tema de la chacra, la creación y el cuidado que se mantiene en mundo andino.

Finalizo este texto con hacer notar el ritmo, la musicalidad y alegría que le da la frase “¡jiu! iajau!”, ese grito de alegría y alborozo, ese completo esquema del mundo de los ríos, los pájaros trinando y la gracia y el probable baile que acompañaba este canto.

El siguiente canto que veremos en este corto texto es Sapachallayki wak´achkask´anki/Llorabas solo patito.

“Llorabas solo patito” podría ser un huayno o quizá un harawi, un canto triste que trata el tema de la pérdida de los seres queridos según Mamani (2015).

<sup>1</sup> De ambos cantos solo se presentan fragmentos para facilitar el análisis.

**Sapachallayki wak'achkask'anki/Llorabas solo patito**

Altuykimanta k'awaykamupty	Desde la cumbre te vi llorar
sapachallayki wak'achkask'anki	águila del cielo.
aguila wamanchallay	Llorabas sola
patu rialchallay.	En tu soledad llorabas,
Chimpaykimanta kawaykamuptiy	águila del cielo
	¡Ay, ser águila y llorar a solas!

Altuykimanta k'awaykamupty	Desde la cumbre te vi llorar
sapachallayki wak'achkask'anki	águila del cielo
aguila wamanchallay	Llorabas sola
patu rialchallay	en tu soledad llorabas

Jaku ripukusun niykullark'ayki	Hacía frío y llorabas,
iskaychallanchik ripukullasun	patito
patu rialchallay	en la otra orilla del río.
águila wamanchal	Entonces te hablé

Mamallayrak'mi taytallayrak'mi	para hacer un nido, juntos,
niykullawark'anki	para no ser tan solos, los dos.
patu rialchallay	Mi padre es primero
águila wamanhallay...	me dijiste,
	mi madre todavía.

(Arguedas, 2012a, p 169)

Tratemos primero el tema, el desamor, un hombre llama a una mujer “patito” y la compara con el “águila”, lloraba sola y las águilas en su orgulloso poderío no llorarían solas según el tema y visión indígena. Cuando se continua la lectura del poema, el sujeto de la enunciación o hablante lírico se acerca a ella y le dice que se unan, que no estén solos y le dice, “mentiste/patito/tu padre ha muerto/tu madre llora en pueblos extraños/ de modo que ella está sola en realidad y por eso el patito no puede ser un águila del cielo. Lloraba sola y triste a la orilla del río. El tema es claro, el amor y la relación con la naturaleza, las comparaciones con el comportamiento de la Pachamama y cada uno de los seres que habitamos el mundo.

Arguedas escribe en el ensayo el canto nuevamente en forma de poema, en párrafos y versos que no necesariamente obedecen a una numeración. Cabe anotar que cuando se pone uno frente a otro (quechua- español) no siempre la traducción es exacta y menos igual, esto se nota claramente cuando se observa verso a verso. Crea un nuevo canto de cada uno de ellos como cada cantor en cada pueblo haría adaptando el canto a su entorno y público.

Nuevamente viene aquí el tema de la memoria colectiva e individual. Aquello que no se dice, el lugar de la madre y la muerte del padre, pero presentes en un canto comunitario. Una memoria que sirve para enseñar y contar algo trágico que ha pasado y el amor y la naturaleza mediando entre estas fuerzas. Adicional a ello, el llamado a los elementos naturales, los dioses y los niveles en los que están, el sol, la tierra, el amaru, el cóndor, el águila, los ríos, el patito y muchos otros. Cada uno allí, expuesto a la memoria y al poder de recordación y la capacidad de fijar en cada ser humano que sus dioses están allí y nada se ha perdido. Todo ello en un canto y una historia de pérdida y soledad.

En este posible huayno o harawi, vemos de forma clara los postulados de Espino (2015) y Liendhard (2005). Puede observarse claramente que hay una rima pero no al estilo europeo, tampoco métrica, pero sí algo que se ve de manera continua en las canciones quechuas que es la repetición o el uso de palabras parecidas y de las que hablamos al principio de este ensayo, que Liendhard (2005) llama: “paralelismo gramatical” en el cual se produce un ritmo usualmente binario donde hay repeticiones de variantes léxicas y también la propiedad de pertenencia en la cual las palabras pertenecen al mismo campo semántico como lo podemos ver en los párrafos de este y

del poema anterior. Por ejemplo: “para hacer un nido, juntos/ para no ser tan solos, los dos”, el uso del léxico es diferente, pero el significante es el mismo, la unión. Otro ejemplo sería: “Desde la cumbre te vi llorar/ en tu soledad llorabas”. Así puede observarse a lo largo de todo el canto, este tipo de ejemplos son comunes en los cantos quechuas, así como las reiteraciones que también se observan aquí. Verla llorar desde la cumbre es equivalente a verla llorar a solas, es claro que no había compañía alguna con ella.

## 5. Conclusiones

Finalizo este análisis con los postulados de Echeverri (2010), quién plantea la teoría de los canastos de la vida y las tinieblas como parte de cosmogonía andina y la necesidad de guardar en ellos aquello que no se debe recordar y en los otros mantener viva la memoria y las historias que la comunidad necesita saber para crecer. Los cantos en este caso son tejidos, son lo que no se dice según Schwab (2015). En este caso no es “Escribir contra la memoria y el olvido” es cantar y danzar contra la pérdida de la memoria y el olvido. Cada canto, cada nuevo poema creado ahora por hablantes en español que aprenden quechua y van en busca de una alianza y lugar en la madre tierra son parte de la lectura de los cantos y las formas poéticas quechuas, una búsqueda de la memoria ancestral. Una búsqueda que terminará en la creación de un nuevo proyecto que permita mostrar que las artes indígenas tienen igual valor que las occidentales.

Para no olvidar, es necesario recordar que existen en la actualidad en la literatura latinoamericana, un gran número de escritores que han logrado introducir un nuevo universo, una mezcla de poesía que aprende del mundo indígena, de la lengua quechua y su musicalidad, de lo que representa la chacra y el fogón, autores en los que confluyen las historias que presentan, lugares ficticios que emergen de la imaginación de cientos a la vez, pero que están en el corazón de cada tayta, autores que relacionan la cultura andina entre sí, en especial la cultura quechua con otros. De ahí el compromiso. La memoria es la mejor arma contra la repetición de los errores y el olvido y las formas poéticas quechuas aún tienen mucho que aportar, no solo desde el estudio de los cantos que presenta José María Arguedas, cientos de escritores peruanos, bolivianos, colombianos, chilenos, brasileños, ecuatorianos están trabajando en el rescate de la memoria ancestral y el entendimiento de esta.

Se observa que los cantos analizados dan cuenta de las tres líneas presentadas por Thiongó (2015), el canto-la lengua como elemento de la vida cotidiana, como elemento y base de la cultura y finalmente la presencia de la escritura no solo como tecnología que puede a través de procesos de colonización forzados y poco éticos transformar de forma negativa a todo un pueblo si no ser elemento de memoria y transformación parcial positiva.

Es importante que los autores actuales quechua hablantes o no, peruanos o no, piensen la cultura desde la memoria, la evolución de la lengua ancestral y la impuesta y el cambio que esto conlleva sobre el universo mental del individuo y las comunidades ya que cada canto, cada lectura cambian con el tiempo la memoria, la interpretación y la visión del mundo que rodea al pueblo. Autores como Arguedas que con su esfuerzo trataron de llevar a través de la lengua del colonizador el universo quechua y la poetología de sus ancestros deben prevalecer y esforzarse. Pasar de la poesía en una lengua ancestral al universo andino, americano, africano y muchos otros de forma más respetuosa y completa. Un regreso a la tierra, como dijo alguna vez el profesor Niel Palomino: “el Pachakutiy soñado, el inkarri, la patentización del kachkanirakmi” (Conversación privada 2022).

## Referencias

- Arguedas, J. (1983a). Obras completas de José María Arguedas (vol. 1). Horizontes.
- Arguedas, J. (1983b). Obras completas de José María Arguedas (vol. 2). Horizontes.
- Arguedas, J. (1983c). Obras completas de José María Arguedas (vol. 3). Horizontes.
- Arguedas, J. (1983d). Obras completas de José María Arguedas (vol. 4). Horizontes.
- Arguedas, J. (1983e). Obras completas de José María Arguedas (vol. 5). Horizontes.
- Arguedas, J. (2012a). Obras completas de José María Arguedas (vol. 6). Horizontes.
- Arguedas, J. (2012b). Obras completas de José María Arguedas (vol. 7). Horizontes.
- Arguedas, J. (2012c). Obras completas de José María Arguedas (vol. 8). Horizontes.
- Arguedas, J. (2012d). Obras completas de José María Arguedas (vol. 9). Horizontes.
- Arguedas, J. (2012e). Obras completas de José María Arguedas (vol. 10). Horizontes.
- Arguedas, J. (2012f). Obras completas de José María Arguedas (vol. 11). Horizontes.
- Arguedas, J. (2012g). Obras completas de José María Arguedas (vol. 12). Horizontes.
- Arguedas, J. (1966). Dioses y hombres de Huarochirí. Lima: Talleres gráficos P.L Villanueva.
- Echeverry, J. (2010). Canasto de vida y canasto de las tinieblas: memoria indígena del tiempo del caucho. En F. Correa Rubio, J. P. Chaumeil y R. Pineda Camacho (eds.), El aliento de la memoria: Antropología e historia en la Amazonia (pp. 470-484). Universidad Nacional de Colombia, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) y Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).
- Espino, G. (2006) Poéticas quechuas: Garcilaso, Guamán Poma y Anchorena. Letras, 77, 93-103.
- Garcilaso, I. (1923). Comentarios reales; que tratan del origen de los yncas. Madrid.
- González, H. (1952). Arte y diccionario qquechua-español. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- Guamán Poma, F. (1615). Nueva coronica y buen gobierno. México: Fondo de Cultura Económica.
- Husson, J. (2002). Literatura quechua. Boletín del Instituto Riva-Agüero, 29, 387-522.
- Lara, J. (1947). La poesía quechua. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lienhard (2005). La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales/ Acta Poética 26 (1-2). Primavera-otoño. Tomado de: file:///C:/Users/DV7/Downloads/dcart.pdf
- Maldonado (2021). José María Arguedas: memoria, renovación y politización de las formas poéticas quechuas. Tesis Doctoral. Universidad de Antioquia. Medellín.
- Mamani, M. (2013). Ahayu-Watan: suma poética de Gamaliel Churata. Compilación y estudio. Lima: editorial Pakarina.
- Rama, A (1984). Transculturación narrativa en América Latina. Segunda edición. Ediciones Andariego
- Schwab, G (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido". En Silvana Mandolessi/ Maximiliano Alonso (eds): Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios. Córdoba, Argentina: Editorial Eduvim 2015, 53-84
- Thiongó, N (2015). Descolonizar la mente. México. Fondo de Cultura Económica.
- Vivas, S. (2015). Vasallos de la escritura alfabética Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen. Estudios de Literatura Colombiana N.º 25, julio-diciembre, 2009

## Trayectoria académica de los autores

**Eliana Maldonado Cano** nace en 1978 en Medellín (Colombia). Es ingeniera, Msc en Ciencias de la Tierra. Tiene un diplomado en Didáctica de la Literatura Infantil y Juvenil en la Universidad San Buenaventura, diploma en Gestión Bibliotecaria en la Universidad Alberto Hurtado de Chile. Actualmente es investigadora, doctora en Literatura en la Universidad de Antioquia con una tesis Magna Cum Laude sobre las "Poéticas quechuas en la obra de José María Arguedas", para ello hubo un proceso bello y fuerte en la universidad de la mano del profesor Vivas Hurtado y un fuerte trabajo de investigación - pasantía en Alemania, con la Universidad Freie en Berlín.

A la fecha ha publicado seis poemarios y un libro de cuentos. Una novela y un nuevo libro en inglés, quechua y español estarán próximos a salir para lectura de todos en el 2023. Se han publicado en también en diferentes revistas académicas artículos y estudios sobre las poéticas quechuas, la poesía en América y la evolución de la cultura en nuestro continente.

Sus últimos libros han sido publicados por la Editorial Sial Pigmalión España, se han presentado en España, París, Colombia, Perú, entre otros. Poemas suyos han sido traducidos al inglés, francés y al portugués.