

**JOSÉ ANTONIO SULCA EFFIO, HARAWIYUQ: MINIMALISMO POÉTICO Y  
EL TEMA DE LA VIOLENCIA**

**JOSÉ ANTONIO SULCA EFFIO, HARAWIYUQ: POETIC MINIMALISM  
AND THE THEME OF VIOLENCE**

Gonzalo Espino Relucé  
GE Eila-UNMSM  
gespino@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0001-6685-2212>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.201>

Fecha de recepción: 27.03.24 | Fecha de aceptación: 28.04.24

**RESUMEN**

Este trabajo propone una lectura del minimalismo poético y el tema de la violencia en la poesía quechua José Antonio Sulca Effio (1938-2023). Presenta el itinerario poético del autor, centrado en lo que serían los creadores de los años 60 del siglo XX, con el grupo Javier Heraud en la ciudad de Ayacucho (Perú); así mismo, explica por qué los poetas ayacuchanos optaron por la escritura quechua en los años 90. Nuestra pesquisa postula que la poesía quechua de José Antonio Sulca está vinculada con la tradición andina, la cual se caracteriza por su minimalismo cuya estructura poética advierte la impronta del amor, los efectos de la violencia y la representación *musuq wakcha* (nuevo pobre) en el contexto del Conflicto Armado Interno (CAI) de fines del siglo pasado. El artículo centra su análisis en el poemario *Chirapa Wiqi/Arco Iris de Lágrimas* (2012).<sup>1</sup>

**PALABRAS CLAVES:** poesía, quechua, Ayacucho, violencia, José Antonio Sulca Effio.

**ABSTRACT**

This work proposes a reading of poetic minimalism and the theme of violence in the Quechua poetry of José Antonio Sulca Effio (1938-2023). It presents the author's poetic itinerary, focused on what would be the creators of the 1960s of the 20th century, with the Javier Heraud group in the city of Ayacucho (Peru); it also explains why the Ayacucho poets opted for Quechua writing in the 1990s. Our research postulates that José Antonio Sulca's Quechua poetry is linked to the Andean tradition, which is characterized by its minimalism and poetic structure, which reveals the imprint of love, the effects of violence and the representation of the *musuq wakcha* (new poor) in the context of the Internal Armed Conflict (CAI) at the end of the last century. The article focuses its analysis on the collection of poems *Chirapa Wiqi/Arco Iris de Lágrimas* (2012).

**KEYWORDS:** Poetry, Quechua, Ayacucho, Violence, José Antonio Sulca Effio.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del programa de investigación sobre poesía quechua contemporánea del Grupo de Investigación Eila-UNMSM, proyecto 2023: "Literatura y escuela: poesía quechua, tradición oral ¿material educativo?", financiado por el VRIP/UNMSM (Código E2303168).

Hace años caí tentado, atraído y encandilado por la música que brotaba de sus *qilqakuna*, de su palabra poética. Era, sin duda, la poesía de alguien que sentía en quechua y lo traslada a la letra en su lengua, en un quechua límpido que se entendía y, aunque, por momentos, acusaba algunos preciosismos propios del letrado. Me refiero a la obra poética de José Antonio Sulca Effio (en adelante, ASE). La poesía quechua andina y ayacuchana ocupa un espacio definido en el quehacer de las literaturas en nuestros países; su producción, en todos los casos, tiene una significativa presencia en lo que va del siglo XXI. La poesía quechua contemporánea se ha instalado como tal, como escritura, en el espacio letrado, durante el siglo XX. No solo ha crecido en número de publicaciones, sino también en aceptabilidad cuestionando la escena literaria nacional. Sin embargo, hay que advertir que no ha salido de la “aldea letrada”, de su condición artesanal; sus entregas circulan como formatos para iniciados o comarcas cerradas, y fuera de ese espacio no es posible acceder al encanto de dicha poesía. Este fenómeno no es exclusivo de la poesía quechua, sino de todas las literaturas de la disidencia o las literaturas regionales. Tampoco se debe perder de vista lo que ocurre con las formas populares y masivas orales en quechua, especialmente con la continua actualización de la tradición oral quechua, tal como ocurre con la canción en la que voz, música y danza convergen.

## 1. ITINERARIOS, DEL CASTELLANO AL QUECHUA

La poesía de José Antonio Sulca Effio (Huamanga, 1938-Lima, 2023) nos recuerda la condición de amauta, de sabio, de *awki*. Todo parece indicar que los límites de la escritura en castellano llevaron al poeta a definir su textualidad quechua, en la que tiene un dominio importante del verso de arte menor. Un proceso comparable a lo que el Inca Garcilaso de la Vega explica sobre la poesía inca en *Comentarios Reales de los Incas* (1609). Los inicios literarios de todos los que publican en Huamanga en los años 60 del siglo XX coincide con la reapertura de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga en 1959 (Cavero, 2012; Osorio, 2018; Millones, 1964) y se asocia a una vocación solidaria con el campesinado quechua. Es la época, en que Sulca Effio, luego de abandonar su carrera policial (1965), se forma como docente de Lengua y Literatura<sup>2</sup> ejerciendo como profesor de quechua desde 1980 hasta su cese el 2020. Incursiona en el periodismo radial y cultural, lo escuchamos hablar en español o quechua en *Radio Huamanga* (1963), estación que sufrió la insania del terrorismo (29 de noviembre de 1999) y, en *La Voz*,

---

<sup>2</sup> Comunicación personal con la poeta Inés Acosta, quien me permitió acceder a varios documentos de ASE (diciembre 2023).

desarrolla periodismo cultural desde 17 de noviembre 1995, aunque aparece como un impreso eventual desde 1964 (*La Voz*, 3 de setiembre de 2023), continuo como editorialista hasta el año de su muerte. En sus columnas suelen encontrarse importantes notas que nos permiten entender el proceso cultural de Huamanga, no solo lo referente a la lengua quechua, sino sobre la cultura popular, la poesía vernácula; las notas de los tiempos de la violencia; la nostalgia por la Huamanga señorial, los cambios de la ciudad, etc.

El tránsito del castellano al quechua debe considerarse como parte un proceso de resistencia e identidad regional (CVR, 2004; Cavero, 2012; Huamán, 2015; INEI, 2018; Espino-Mamani, 2023); no solo se fundamenta en que la lengua originaria permite expresar mejor la sensibilidad de una comunidad, sino porque la escritura quechua demanda, en el caso ayacuchano, a tres procesos. Primero, la aceptación de que el quechua está decreciendo no solo en número de hablantes monolingües y que esta circula con el estigma del indio —la lengua del indio como lengua del atraso y la situación de pobreza del campesino quechua— frente al prestigio del español como la lengua de ciudad. En 1940 la población era básicamente quechua (82,27%), solo hablaban castellano 4%; corresponde indicar que el censo 2017 identifica una la población quechua del 67%, los hablantes de español 35% (INEI, 2018). Segundo, la estigmatización del quechua durante el Conflicto Armado Interno. La población vive en permanente estado de *miedo*, “estar triste” (Jiménez, 2009, p. 63), que se expresa en arrinconamiento de la lengua, el quechua se estigmatiza como sospechosa y subversiva: “Los agentes del Estado sustituyeron su falta de conocimiento por la definición de una población genérica como el presunto enemigo: los ayacuchanos, los quechuahablantes, los estudiantes universitarios, los dirigentes de izquierda. Ellos pasaron a ser sospechosos por asociación” (CVR, 2004, p. 44). En tercer lugar, la sensibilidad de los creadores que, para entonces, se expresa como solidaridad con la población campesina ante la dramática situación de pobreza extrema, a la que agregamos el miedo y la supervivencia en medio del Conflicto Armado Interno. Esto se explica porque las dos últimas décadas del siglo XX se vivió una de las escenas más pavorosas del Perú, y con el Conflicto Armado Interno se frustran varios proyectos (CVR, 2004; Jiménez, 2009; Bedoya *et al.*, 2021).

Este arrinconamiento se entiende como el elemento que cuestionó a toda la intelectualidad huamanguina. Después de las revistas *Huamanga* y *Huanta*, de la antología *Huanta en la cultura peruana* (1974), no se produjeron otras iniciativas sino

hasta finales de los 90. Serán manifestaciones aisladas, sin mayor impacto en la escena cultural y literaria de la región y el país. La universidad de Huamanga propicia certámenes de poesía quechua, pero no hablamos de la canción tradicional y popular que se expresó como forma de resistencia frente a la situación de violencia (Vásquez & Vergara, 1988; Huamán 2015, 2021, Espino & Mamani 2023). Como escritura, como literatura, ante esa situación de sospecha, el quechua se retoma como parte de la tertulia silenciosa que desarrollan intelectuales como Antonio Sulca Effio o aquellos jóvenes poetas como Carlos Huamán López, que con sus canciones (“Pedernal”, “Maíz”) dieron cuenta de la violencia y de los límites que se vivía por entonces. Esta situación, en realidad, es extensiva a todas las prácticas culturales tal como ASE testimonia:

[...] la policía especializada en lucha contra la subversión [...], tenía en una lista negra a los periodistas, escritores, artistas plásticos, actores y docentes, que consistía en recopilar toda expresión [...] y si estimaban conveniente los citaban a la comisaría para tomar sus manifestaciones y si el asunto parecía meritorio los detenían y los pasaban al Poder Judicial (Sulca, 2015, Vol. I, p. 13).

Todos escriben en la lengua de prestigio, el castellano; así leemos en la revista del círculo literario *Javier Heraud* que se publica con ese nombre, luego como *Masa* (1966-1967). Marcial Molina, Víctor Tenorio, Teodosio Olarte, Jesús Héctor García-Blázquez, José Antonio Sulca e Hildebrando Pérez Huaranca publican sus relatos y poemas en español; todos ellos integrantes del principal núcleo de escritores ayacuchanos de la segunda mitad del siglo XX. según el testimonio José Antonio Sulca Effio, recogido por Remón *et al.* (2013), refiere que “En 1965, como alumno del Ciclo Básico (1965) de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, con Teodosio Olarte Espinoza, Marcial Molina, Jesús Héctor García-Blázquez Bedoya e Hildebrando Pérez Huaranca formamos el círculo literario Javier Heraud” (p. 106). Este grupo de escritores acumula una vasta producción inicialmente escrita en español y difundida en diversos espacios. Marcial Molina Ritcher (Huamanga, 1946) llega con el poemario *Buril de la memoria o la partida* (1982), siendo su libro más importante *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona* (2012), libro paródico, en el que registra los tiempos de la violencia política que se vive en Ayacucho. Víctor Tenorio García (Huamanga, 1941) publica varios poemarios, aunque difunde *El cantar de Ayacucho* en 1975, su primer libro será *Confidencias a la amada invencible* (1984); destaca, junto con José Antonio Effio, por su labor académica, la difusión del quechua y a partir de los noventa ambos transitan del castellano al quechua y viceversa. Tenorio García (Ayacucho, 1941) publica primero

*Memorias del uku pacha* (1996), luego su poemario quechua *Musquykunapa qillqan* (*Escritura de los sueños*, 2003). Mientras que Teodosio Olarte Espinoza (1946), hace circular su *Sabina también es junio en Ayacucho* (1975), cuyo trabajo más representativo es *Síndrome de humanidad* (2017), un conjunto de poemas de protesta social y de compromiso. Jesús Héctor García-Blázquez Bedoya (Ayacucho 1942-2000), investigador y cultor del mimo, tiene una rica producción teatral, publica *Poemas de otro tiempo* (1998). Aunque la información es imprecisa, se asume que Hildebrando Pérez Huaranca (Espite, Ayacucho 1946–¿Ayacucho 1984?) pertenece al grupo *Javier Heraud*. No obstante, es preciso señalar que fue colaborador al grupo *Narración* (Valenzuela, 1989). Además, escribe uno de los libros de cuentos más importantes del siglo XX, me refiero a *Los Ilegítimos* (1975).

ASE será parte de la bohemia literaria huamanguina. Sus primeros cuentos aparecen en castellano: “El cabo Coronado” se difunde en la Revista de la Benemérita Guardia Civil (Remón *et al.*, 2013, p. 106); en *Javier Heraud* publica “Anchaharay wayta” (1966) y en *Masa*, cuyo título fue un signo de interrogación, “?” (1967), ambas publicaciones corresponden al círculo literario *Javier Heraud*. Sulca Effio continúa publicando en diversas revistas y llega al libro con *Cantipoemas* (1987) que tendrá sucesivas ediciones como *Cantipoemas ayacuchanos* (1991), años más tarde aparece en tres volúmenes breves (2015). Los poemas de 1987 construyen un cuadro sombrío de la situación de violencia que se vive en Huamanga, de amenaza total, con tono testimonial el cual transita entre la queja y la nostalgia. Luego vendrá *Entre molles y campanarios* (1997), un libro de añoranzas y ensueños; el poeta se sitúa con esa Huamanga urbanizada y pocos espacios con aire bucólico para las noches de serenatas.

## 2. POESÍA QUECHUA DE ASE

Si se revisa la producción crítica, la recepción y valoración de la poesía quechua resulta limitada. Son insuficientes los estudios especializados sobre creadores quechuas, en particular respecto a la obra de José Antonio Sulca a la fecha es escasa (Cavero, 2012; Acosta, 2012; Espino, 2012, 2022; Remón *et al.*, 2013; Muñoz U., 2012). Inés Acosta escribe que la poesía de ASE asume las características de la poesía tradicional quechua: su “unidad inseparable” de la música y el baile, la brevedad y “la realidad en poesía con belleza y sencillez”. Los poemas de *Chirapa wiqi* los identifica como parte de la poesía tradicional llevada a la escritura, de allí su brevedad, en la que se lee “una distribución

rítmica de sílabas en los versos”, a la que agrega la repetición y la “sinceridad del creador andino tradicional” (Acosta, 2012, p. 9). Espino pone atención a tres elementos de su “fibra poética”: el *puklla*, “la capacidad para jugar con el lenguaje en su doble sentido”; las “formas breves de sus estructuras poéticas” y el “minimalismo” que definen su poesía (Espino, 2022, p. 319).

Los poemas no tienen nominación, los numera; esto hace que los textos se perciban como expresiones conectadas y al mismo tiempo autónomas. El acento poético resulta sarcástico y pícaro, con versos que fluyen poblados de imágenes y metáforas. Asumimos que la poesía de José Antonio Sulca Effio se define como epigramática, pícaro y sensible a los atropellos, al tiempo que participa de la memoria y tradición del cantar popular andino. La escritura poética quechua de ASE se vincula con la composición de huaynos y tristes, a la escritura de poemas sueltos y a la tertulia silenciosa que se realizaban en los años 80. El libro se publicará en un nuevo escenario caracterizado la resistencia y la recuperación, el descenso de la intensidad de las acciones de CAI y la confluencia de nuevos actores en la aldea letrada. Entre estos nuevos creadores se encuentran Willy del Pozo y Lenon Tutaya de la Cruz.

La serie de textos quechuas llegan tardíamente como ha ocurrido con todos los escritores quechuas nacidos en la primera mitad del siglo XX (Espino, 2022). Los poemas de ASE tienen una estructura breve, asunto que permite vincularla con la canción ayacuchana tradicional; estos se organizan a partir de un tema que se cierra con una salida inesperada, que puede ser lúdica o pícaro. La naturaleza quechua de su poesía está presente en su estructura puesto que viene de la tradición del *taki*, el canto popular andino. Si bien el texto quechua siempre viene acompañado por la versión en español, esta suele ser pálida respecto al poema original. Los registros de los poemas de ASE se encuentran sueltos; hemos accedido a algunos de ellos, especialmente a los que se promovieron desde el centro cultural TESELO, bajo la animación de Inés Acosta; fue por esos tiempos que se publicaron *Cuadernos Literarios* y *Teselcuadernos*, modestas entregas que no consignan fecha de impresión. En los 8 números de *Cuadernos Literarios* encontramos que solo el N.º 1 titula con números ordinales; estas publicaciones son temáticas, así los ocho números son dedicados al Día de la Madre, al idioma nativo, a los símbolos patrios, al campesino, al Día del Padre, al maestro y, el N.º 8, recoge poemas de su próximo poemario *Espinos y sabandijas*. Los *Cuadernos Literarios* vienen en quechua y castellano; sin embargo, el N.º 8 está escrito solo en castellano. Los *Teselcuadernos* trae

diferentes escritos de ASE, de los cuales destacan dos entregas; la primera, el referido al “Informe Final de CVR” y, el segundo, “100 musuq watuchikuna”. En el medio limeño, la revista artística *El colibrí lírico* (N.º 6, 2001) publica los poemas de Antonio Sulca.

Todos sus poemas son breves; ASE explica que “[e]sta poesía en su forma tradicional carece de rima y métrica. Sus versos son sencillos y el lenguaje, cotidiano: su extensión breve facilita la memorización.” (Sulca, 2005, p. 7). Son poemas que siguen la tradición del *ñuqanchis*, es decir, escritos en runasimi y al mismo tiempo con versión en español, en una suerte de diálogo entre dos sistemas. Aparece *Chaqrucha* (2005) y *Machimina* (2007), que en conjunto tienen elementos atrevidos, de elogio al cuerpo y sensualidad pícaro: poesía erótica quechua. Dos años después aparece sus *harawis*, sus poemas, *Kukuli* (2009). *Chirapa Wiqi/Arco iris de lágrima* (2012) —libro ganador del Premio Nacional de Literatura, Poesía quechua 2011—que más adelante comentaré. Los dos siguientes libros, *Watuchi, hayku, harawichantin* (2016) y *Wallpa suwa* (2019), exhiben a Antonio Sulca Effio como maestro de la brevedad y del minimalismo poético, un orfebre de la palabra. La brevedad de la estructura en sus poemas, y la claridad de sus versos, han permitido también identificarlo como un poeta destacado en literatura infantil y juvenil quechua. Su más importante producción se concentra en *Huaytaq Harawi* (2004), un conjunto de poemas quechuas realizados con palabras del quechua hablado, de rápida comprensión, que se amoldan a una estructura imaginada para una lectura sin dificultades.

### 3. *CHIRAPA WIQI*

El poemario *Chirapa wiqi/Arco iris de lágrimas* (2012) se asoció al desencanto del tiempo, la canción para la amada, retenida o ida, al impacto de los tiempos inciertos de la violencia, a expresiones que remiten al legado tradicional de la canción andina y, en algunos poemas, a la nostalgia por el pasado. En la estructura de *Chirapa wiqi* se advierte un enunciado que esboza una situación donde expresa un deseo o declara algo que evoca a la copla andina (Quiroz, 1997; Gutiérrez, 2016). A lo largo de los 30 poemas que conforman el libro ganador del Premio Nacional de Literatura Quechua (Poesía, 2011) se observa un asunto propio de la poética quechua, su mismidad en la naturaleza. El verso poético quechua asume la metáfora de la naturaleza como un recurso básico para su poesía, *ñuqa* o *ñuqachik*, aparece fuertemente moldeado a la flora y fauna de los andes (*urpi*; libélula, mariposa; tuna; lluvia, río; caminos, deidades y espacios sagrados, etc.).

En conjunto se identifican a tres temáticas (ver Tabla 1): (1) el amor como aquello que se desea se reclama, se reprocha o se pierde; (2) Las huellas de esa manera perversa de vivir durante todo el periodo del Conflicto Armado Interno, en términos prácticos, la violencia política de los 80; y, (3) las situaciones cotidianas asociadas a la nostalgia. La primera es abundante, siendo más restrictiva la segunda y tercera:

Tabla 1. *Temáticas Chirapa wiqi*

DE AMOR	DE LA NOSTALGIA	DE LA VIOLENCIA
2, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 14, 15, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, (30).	12, 24, 25, 26, 27, 29	1, 7, 8, 10, 13, 16, 30

Fuente: Elaboración propia

### 3.1. TONALIDADES DEL AMOR

La voz poética en los poemas de amor recuerda a la copla andina porque llega con un tono de descaro; aparece la amada deseada o aquella que está distante y no retorna, o los fracasos de la amada en otros brazos, etc. Se la culpa a ella, aun cuando sus formas provean ternura. Será “pillpintuchay” (mariposa marcada por el diminutivo -cha- y el posesivo, mariposita), “sunqu pasña” (cholata), incluido el cuerpo “rawraq siki warmikita” (“voluptosa mujer”; p. 30), etc.; otras veces, la vindica frente a la descalificación: “Manam qutu qutu waytach, / nitaq suwa atuqchu karqanki / qunchupatapi pasña cha, / rumi sunqu suwata hina, / maqasunaykipaq, / chakatasunaykipaqa” (p. 20)<sup>3</sup> o demanda su presencia. La naturaleza es el par que se hace poesía como ausencia, a la que se pide que retorne: “Kusita sunquypi waytaykachi / ama ripuychu, amaraq saqiwaychu” (“6”, p. 22); no solo como metáfora de la *urpi*, sino como un ruego, “flor de mi corazón, mi alegría / no te vayas, no, no te apartes”. En el poema “15” (pp. 44-45), la naturaleza oculta a la amada, la vuelve inalcanzable: “Chiqniqniy wayrachu pakarusunki / icha chirapachu / limpisqa punchuchawan wankirusunki / manaña tarinaypaq”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “No fuiste flor de joto joto / ni ladrona zorra / cholita de Conchopata / para que te castiguen / para que te crucifiquen / como a desalmada ladrona.” (Sulca, 2012, p. 21).

<sup>4</sup> “¿Te oculta el viento? / ¿o el arco iris te envuelve en su colorido pocho / para que no te encuentre?” (Sulca, 2012, p. 45).



### 3.1.1. “ISQUN” (NUEVE)

La tonada dominante corresponde al triste o yaraví. Son en estos poemas de amor, ternura, desamor y desprecio en los que mejores logros tiene nuestro poeta. La voz poética nos atrapa con la transparencia del dolor, la rabia o despecho; veamos el poema “Isqun” (Nueve):

1 Mulli aqacha, piña piñacha  
achachaw;  
kulli aqacha miskiy miskiycha,  
añallaw.

5 Tunasta mikurquwaqchu  
qipu qipuntinta;  
warma yanayta apakuwaqchu  
iskay wawantinta.

Manaya ñuqaqa atiymanchu  
10 rawraq siki warmikita  
kayman wakman  
apaykachaytaqa.<sup>5</sup>

(Sulca, 2012, p. 30).

### 3.1.2. ISQUN: COPLA DE CARNAVAL

El poema se vincula a dos poemas de su creación, me refiero a “Iskay chunka” y “Iskay chuncka hukniyuq” de *Chaqracha* (2005, pp. 50-51 [y] pp. 52-53). En el poema del 2012 confluyen ambas temáticas y se resuelve como un solo texto. El par tradicional opera en el poema en una secuencia de ritmo y sentido que organiza la estructura del poema. Así *aqqa* será de “mulli” al tiempo que se caracteriza por ser “piña-piña”, fuerte, vigorosa y que provoca en el hablante una imprecación de desafío: “achachaw”. El esquema se repite: *aqqa* de “kulli” será una bebida “miski miski” (dulce dulce) por lo que causa una exclamación de satisfacción: “añallaw”; por tanto, al tono de desafío o reto del verso anterior se suma una atmósfera festiva que esboza *ñuqa* (yo) respecto a su interlocutor. Los vv. 2 y 4 sugieren un juego de opuestos, movimientos del cuerpo, estados de ánimo, sensaciones: “Qué miedo” / “Qué rica”, par que organiza el poema. Lo que sigue será una suerte de reto, *atipanakuy*, la estructura versal mantiene la línea del ritmo que se repite, “tuna”- “qipu” / “warma”- “iskay wawa”; “qipu” / iskay wawa”, asociada a la pregunta,

---

<sup>5</sup> “La chichita de molle / es brava, coleronita. / ¡Qué miedo! // La morada es dulce, / dulcecita, morenita sabrosa. / ¡Qué rica! / ¿Podrías comerte a la tuna espina y todo? / ¿Podrías llevarte a mi amada y a sus dos hijos? // Lo que es yo, no podría pasear / con tu voluptuosa mujer, / ni aquí, ni allá.” (Sulca, 2012, p. 31).

“Mikurquwaqchu” (Comer-te) respecto a “apakuwaqchu” (llevar-te), así con todo espina, con tus dos hijos. Esta estrategia advierte que tal sucesión de versos produce una intensificación del dese; la voz poética no solo la asume como deseada, aceptada y preferida, sino incluso con la capacidad de realizar acciones que desbordan a *ñuqa*. Lo que interesa es la amada, no importa si se tiene que comer tunas con espinas o aceptar que ella tiene dos pequeñas. El poema concluye en los vv. 9-12 en la que *ñuqa* contrariamente a lo que puede hacer para tenerla, se cierra y evita exponer a la dama. Es decir puede comer tunas con espinas, aceptar que su pareja tenga hijos, pero no está dispuesto a exhibir ni pasear en público a la amada debido a su sensualidad. La voz poética la describe como “rawraq siki warmikita” en la línea erótica de *Machimina* (2004).

### 3.2. MUSUQ WAKCHA Y RECIPROCIDAD ANDINA

La crónica de la violencia que se vivió en las décadas de los 80 y 90 quedó graficada, escrita y testimoniada en sus diversos grados en *Chungui. Violencia y trazos de Memoria* (2009) de Ediberto Jiménez Quispe; se puede escuchar también en la canción ayacuchana de la violencia política (Espino & Mamani, 2023). Estas vivencias se leen en toda la novela de la violencia, la producción poética y también las podemos visualizar en las películas que se desarrollan en torno al tema referido. No se trata solo de vivir el miedo y huyendo, sino padecer los efectos de la violencia que se manifiestan de diversas formas como la pobreza o la imposibilidad de sembrar o cuidar el ganado. No solo implicó la destrucción y la muerte de más de 69 280 peruanos (CVR, 2004), sino también el desplazamiento forzado de gente, pueblos y comunidades andinas y amazónica (CVR, 2004; Ubilluz *et al.*, 2009; Puente, 2018; Huamán, 2021; Bedoya *et al.*, 2023). En palabras de Carlos Huamán López, se trata de un largo proceso histórico, marcado por la violencia y que han “cambiado el discurso poético” (Huamán, 2021, p. 71) que, en términos generales, se corresponde con la configuración del *musuq wakcha*, metáfora y símbolo del resultado de la violencia política: el nuevo pobre.

Los resultados del Conflicto Armado Interno no solo fue una cifra sino algo más complejo que desestructuró la humanidad del *runa*; el runa (hombre, mujer), el campesino quechua, se convirtió no solo en víctima, sino que mudó a la figura del *musuq wakcha* (nuevo pobre). Ya no es la pobreza extrema, ni las inclemencias de la naturaleza (sequías, heladas, hambrunas), ni el pongaje de la hacienda semi feudal, o la violencia extractiva de las minas que precariza la situación del runa; ahora se trata del campesinado que no

solo fue hostilizado, sino que los territorios y los espacios del *ayllu* les fueron sustraídos y vulnerados durante el Conflicto Armado Interno. El runa será, en consecuencia, un sujeto despojado de lo poco que tenía, sin pertenencia a una comunidad, sin recursos, sin tierras que sembrar ni ganado que pastar; se convirtió en una persona sin arraigo. A esta situación se le suma otra asociada al despojo que vino por la banda senderista que obligó a la población a abandonar lo suyo —la siembra limitada o formas esclavista (CVR, 2004; Jiménez, 2005; Muñoz & Eskenazi, 2015; Chagnollaud, 2021)— cuyo resultado fue el desplazamiento forzado ante la amenaza de la muerte.

Hay un humanismo que forma parte de las relaciones en la comunidad. La pertenencia incorpora formas que permiten seguridad a sus integrantes, de ahí que la comunidad está atenta a situaciones sencillas como celebrar los rituales propios de la colectividad o ritos de pasaje (bautizo), a la salud, la migración o situaciones límites como la muerte. La dimensión que proponemos presenta una doble dirección: de la comunidad hacia a sus integrantes y de estos respecto a su comunidad, siendo esta la que autodefine la memoria práctica (lo que se debe hacer) y toma la forma de reciprocidad ante *musuq wakcha* que se actualiza en diversos contextos; es decir, a la capacidad del runa para resiliencia. De esta manera, “[a] cada acto corresponde como contribución complementaria un acto recíproco”, que Josef Esterman precisa en términos de “justicia (meta-ética) del “intercambio” de bienes, sentimientos, personas y hasta valores religiosos” (Estermann, 1998, pp. 131-132). El principio funciona en dos sentidos: primero, la comunidad, aun en situaciones extremas, protege a sus integrantes; la segunda, proviene de los sistemas de intercambios fraternales y materiales, lo que implica el retorno de lo entregado, esto asegura, la pervivencia armónica de la comunidad y la comunidad extendida.

### **3.3. POEMAS DE VIOLENCIA: QANCHIS**

El tema de la violencia fue abordado tanto en *Cantipoemas ayacuchanos* (1991) así como en el *Cuaderno de Teselo* N.º6, sin fecha, que incluyen 14 poemas quechuas, definidos por la brevedad, la unidad de su forma se asocia a la estructura de la copla andina; temáticamente, se vincula a los efectos del escenario de la violencia en la relación de pareja (el amor), el abandono, sensación de muerte y desplazamiento, siendo así el espacio una zona de conflicto para el libre desarrollo de la vida. En “Iskay” se habla del ser amado que ha sido llevado, que ya no está, “mallkaruspa / karu llaqtapi /

wichqarusuptiki” (“preso / en un pueblo / así encerrado está”. *Teselcuadernos*, N.º 6). En *Chiripa wiqi* identificamos cinco poemas (7, 10, 16, 26, 30) que fluyen como una voz retenida, la cual es finalmente liberada porque se tiene que expresar.

Los textos mantienen la misma estructura y características: aparecen situados por una construcción metafórica que evoca pérdida, dolor, exclusión; los poemas (“10” y “27”) incorporan a las deidades andinas (Apu Rasuwillka, Apu Akuchimay), en el “10” invoca a Rasuwillka para que construya un puente que a la voz poética escapar de” la violencia ( la del orden, la de SL). La naturaleza aparece como aliada: “chakata simpaykuspa / utaq / wiskakupa wasimpi palaruwaspa / lluptirachillaway.” (“10”: p. 34).<sup>6</sup> “Huk” (Sulca, 2012, p. 12) observa las características que se anotaron. Un tono epigramático resuelve el deseo del retorno, *llaqtaytam kutichkani* (“volver al pueblo”), pero el camino es difuso y poblado de amenazas, caracterizado por el terror y la intimidación. ¿Cómo se resuelve el tema de la violencia?

### 3.4. “QANCHIS” (SIETE)

Me detendré en “Qanchis” (Sulca, 2012, pp. 26-27; Espino, 2022, p. 325). El poema ha tenido varias versiones y ha circulado como copias en distintos momentos. La edición de *Cantipoemas III*, trae una versión del poema (Sulca, 2015, p. 18) que se distancia formalmente del por ser menos elaborado que la versión que acompaña al texto quechua.

1 Chiqniwaqninchikpa wischusqanmi  
kay mana riqsisqay llaqtapi  
allillamanta wañuy apawachkan  
Llakinta sunqumpi pakaykuspa,

5. chaypi yupikuna pichaq payachaman  
chaki tantallatapas quykullaychik.  
Wawanpa punchaw yawarchasqan  
huchankunatam qipillachkan:  
chay payachaqa, mamallaymi.

#### Siete

1. Arrojado por los que nos odian  
muero lentamente  
en este pueblo desconocido.  
A la viejita que allí, barre huellas

5. ocultando sus penas en el corazón,  
denle aunque sea un pancito seco:  
Carga culpas del hijo

---

<sup>6</sup> “construye un puente, / u ocultándome en casa de una vizcacha / hazme escapar.” (Sulca, 2012, p. 35).

que ensangrentó días:  
Esa ancianita es mi madre.

### 3.4.1. PRIMER ACERCAMIENTO

“Qanchis” está compuesto por nueve versos, como un texto minimalista y breve. El enunciado poético que aparece en la primera estrofa define la condición del hablante, tiene de autopercepción, de queja y de testimonio. La voz poética se instala como sujeto de enunciación desde la primera persona, y la imagen que nos entrega pertenece a una voz que se escucha como colectiva (nosotros). Así, no solo es el hablante, sino la situación de una tercera persona y la interpelación al lector. Es decir, un sujeto desarraigado que asume “su” culpa en el momento próximo a la muerte; la voz poética se autopercebe como odiado y, para expresar ello, el texto elige dos verbos: *chiqni-* (“odiar, aborrecer”) y *wischu-* (“arrojar, botar, perder”). La acción de ambos verbos recae en el sujeto, yo (-ni-) que a la par, está localizado en un poblado desconocido, marcado por la negación, un lugar que lo desubica, *kay mana* (“no se halla”). La densidad poética concluye en un estado de espera: *puñu-y* (v. 3), un final trágico, con un sujeto al borde la muerte, moldeado por el progresivo *-chka-*: *apa-wa-chka-n* (“llev-ando-a mi”), forma mediante la cual el poeta estructura —a través de un par lexical que resultan contradictorios (*allin-* y *wañu-y*), cuyo núcleo de sentido— una proposición y un verbo en indicativo. Par en tanto ofrece un nuevo significado, “positivo”, vinculado al indicativo del presente, *wañu-y* (“yo muero”), que otorga una extensión temporal amable para el sujeto cuando se vincula (*apa-wa-chka-n*), espera lenta y progresiva.

En la segunda estrofa *ñuqa* habla al oyente sobre una tercera persona, reportada por *-n*. Aparece una mujer barriendo, la describe como anciana (*paya-y-ku-spa*), es decir, una persona que requiere una atención especial. Esta anciana ha perdido su *ayllu*, su familia ha sido destrozada, abandonada y se la representa sola en la escena del poema. Es identificada como aquella que tiene penas en el corazón, pero las oculta. En el quinto verso, se singulariza y el poema asocia dos sustantivos: *yupi-s* (huella) y *pichaq* (barredora), ya que dicha acción recae en ella. La anciana, metafóricamente limpia, barre los males ocasionada por la violencia; al contextualizarse, ella es portadora del dolor y oculta una profunda pena: el acto de barrer termina organizando la imagen que busca desaparecer mediante las *yupikuna* (huellas) de lo que ha vivido y el nuevo estado de abandono. Y puede también extenderse a las huellas, *yupikuna*, como memoria de tránsitos y cambios abruptos, que ella vive, que la población vive, como *musuq wakcha*, en el sentido de ser

ahora parte de los llamados “nuevos pobres”. Borrar las huellas evoca un ritual de limpieza, de olvido de aquello que afecta al cuerpo como individuo y al cuerpo como territorio del *ayllu*, un cuerpo que ha sido despojado de su *ayllu*; tal circunstancia instala la mirada del tiempo. La voz poética, *ñuqa*, ruega, pide que le den una *tanta* (“un pan”), la súplica se hace desde la primera persona hacia una segunda persona en plural: *quyku-lla-ychik*.

En la tercera estrofa, la sucesión del adjetivo *chay* (“esa”) va acompañado por dos sustantivos que calan e intensifican en el verso. Este efecto se trabaja a partir del adjetivo y sucesión de dos sustantivos. El primer sustantivo es desprovisto de pertenencia, *paya-* (“anciana”), pero al acompañado con el diminutivo *-cha* y el genitivo *-qa* (*paya-cha-qa*), se traduce en “esta ancianita”; sumándole así la condición de pertenencia. La voz poética realiza un giro que reduplica la intensidad del sentido de pertenencia, *ñuqa* explica, en el poema, que aquella es su *mama-* (madre) y notifica ternura, delicadeza. El sufijo *-lla* indica ¿ pertenencia en primera persona y lo que se dice se testimonia como cierto mediante el uso del sufijo (*-mi*); por lo que, efectivamente, se trata de su madrecita, “payachaqa, mamallaymi” (v. 9).

El lexema *qipi* (manta, llevar en la espalda) anuncia la presencia de alguien que carga, que lleva o traslada. La posición del verbo en el verso implica, si se pone atención al sufijo *-lla-* un tratamiento especial, poblado de ternura. Este sufijo, además, está asociado al presente continuo *-chka-* y a la tercera persona, es decir, la persona sobre la que recae la acción, *-n*. La expresión arrastra consigo una acción continua, aunque cargada por la aceptación y el tratamiento tierno. El sentido se completa cuando se relaciona al sujeto que realiza la acción: *paya-* (“anciana, vieja”) y simultáneamente, *mama-* (madre); es decir, la que “Carga culpas del hijo”.

### 3.4.2. SEGUNDO ACERCAMIENTO: CLAVES DE LA VIOLENCIA

La lectura del poema implica no obviar varios elementos presentes que se leen como contingencias del poema, de allí la pertinencia de una lectura desde la visión andina. El primer elemento tiene que ver con el desplazamiento forzado como expresión del *musuq wakcha*. Sacar al campesino quechua de su comunidad o *llaqta* equivale a despojarlo de su propia existencia, tal como se expresa en “kay mana riqsisqay llaqtapi” (v. 2). La voz poética habla desde un no-lugar, un espacio en el que no puede situarse, porque le resulta hostil. Ir a vivir en lares remotos conlleva un descentramiento del sujeto. El segundo

elemento se asocia a la condición de *musuq wakcha*. La violencia de los años 80 supuso el abandono de las tierras o el cultivo limitado que impuso la violencia terrorista. Todos los mecanismos de destrucción empeoraron la situación socioeconómica del indígena andino y obligó al desplazamiento forzado (Sendero, las cuevas; fuerzas del orden, arrasamiento de pueblos). Migración forzada y pobreza hacen que la condición humana se desdibuje, el sujeto se instala como *musuq wakcha*, es decir, nuevo pobre. El tercer elemento es la postura de una voz en primera persona que se revela como responsable como sujeto “odiado” quien , al mismo tiempo, habla de su próxima muerte: *wischusqanmi* y *wañuy*.

La implicancia del desarraigo será que no puede haber retorno porque no hay garantía de sobrevivir. Esto afecta las relaciones tradicionales en el campo, especialmente ¿ la de *madre-hijo*. El hijo ausente que no provee a la madre — descrita como anciana — *paya-cha-man*— y el pedido de solidaridad que hace la voz poética lo reitera e intensifica en el v. 5: la ancianita se convierte en “*kay payachaqa, mamallaymi.*” (v. 9). La reduplicación permite que el segundo lexema se intensifique al volver a focalizar y especificar el sentido, ya no solo será la anciana, sino, para la voz poética, “mi madre”. Es ella la que sufre, la que padece hambre, la voz poética suplica que se la cuide. La imagen del pan aparece como ruego e invoca la atención a la situación de *musuq wakcha* para que la madre no termine desarraigada, sino incluida en la “comunidad”, por eso implora: *chaki tantallatapas quykullaychik* (“denle aunque sea un pancito seco”). Esta petición se extiende a la comunidad y la comunidad extendida, cuyo proceso de produce como manifestación de lo que se conoce como “el *encargo*”; es decir, pedir al vecino o al paisano, que vive en lar o que viaja a esas tierras, que vea a los padres o pariente, ya que la familia extendida (hijos, sobrinos, ahijados, etc.) se encuentran distante.

La sencillez de este poema de la violencia se asocia a los poemas que se han escrito desde Ayacucho en los años 80, a un conjunto de poemas dispersos, escritos en español, que, para efectos de esta comunicación, resulta suficiente aludir al poema “Ponchito” de Alida Castañeda, que Aquiles Hinostroza Ayala (Espino, 2022, pp. 637-638) en esa época traduce al quechua; *Cantipoemas* (1987) de José Antonio Sulca o *La palabra de los muertos o Ayacucho en hora nona* ( 1991), de Marcial Ritcher. Se trata pues de un poeta, de un *harawiyuq* que sabe lo que desea expresar. Con la magia y la grandeza del poema, con las transparencia y ritmo, con la musicalidad que acerca el poema a la canción.

#### 4. CONCLUSIONES

El impulso y promoción del quechua como lengua para comunicarnos y para la literatura en los años 90, coincide con una recuperación y la resistencia a los efectos de la tragedia y violencia vivida en la década de los años 80, en ella juega un rol clave José Antonio Sulca Effio como creador y promotor. En 1997 se funda la Asociación de Escritores de Ayacucho (AEDA), en ese mismo periodo aparece *Qantu* (1998-2004) con *TESELO* y la revista *Tikanka* (2001-2004), que dan un vuelco notable a la escena literaria ayacuchana, especialmente la huamanguina. El quechua se entiende como la lengua de una cultura, se reafirma como la lengua de la región y deja de pensarse como dialecto; el quechua es una lengua que permite la expresión del alma, como todas las lenguas.

Durante el tránsito de la escritura de la ciudad a la escritura de la cultura. Huamanga deja de ser parte de la nostalgia aristocrática, para asumir un nuevo rostro, el del quechua hablante y el heredero de la violencia política. Si en la década del 60 se empieza a escribir en español, en los años 90 esta situación variará. Precedida por la formación letrada que tienen los escritores, José Antonio Sulca entendió que la cultura se expresa en la lengua y que se la difunde desde ella. La lengua quechua hecha poesía, con sensualidad y erotismo, ironía y picardía, refleja la fractura provocada por el mal y el miedo durante la violencia en los años 80. Sus poemas nos acercan a ese triste y desafortunado momento en que aparece el *musuq wakcha* (nuevo pobre), ese sujeto andino producto del Conflicto Armado Interno, descentrado, obligado a migrar, despojado de lo poco que tiene, sin tierra. Su poesía está impregnada de la presencia oral de la cultura andina popular que explica las formas quechuas festivas y, en parte, el minimalismo que apreciamos en casi toda su obra quechua. Los poemas de José Antonio Sulca forman parte del nuevo perfil de las literaturas peruanas; ya no solo del sistema quechua, si no del sistema Perú en la que ocupa un lugar preferente por su trayectoria poética y por sus creaciones minimalista y profundo sentido humanístico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA CHÁVEZ, I. (2012). Colofón. En J. A. Sulca Effio, *Chirapa Wiqi/Arco Iris de Lágrima* (p. 9). Universidad Nacional Federico Villarreal.

BEDOYA FORNO, R. (2021). La literatura peruana y el informe final de la CVR: Entre ficcionalización y subordinación. En R. Bedoya Forno *et al.* (Orgs.), *La violencia que no cesa. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú*



contemporáneo (pp. 48-64). Éditions de l'IHEAL.  
<https://books.openedition.org/iheal/10658>

- CAVERO, R. (2012). *Los Senderos de la destrucción. Ayacucho y su universidad*. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- CHAGNOLLAUD, F. (2021). Conflicto armado, migración forzada y urbanización informal en Ayacucho En R. Bedoya Forno *et al.* (Orgs.), *La violencia que no cesa*. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo (pp. 240-256). Éditions de l'IHEAL.
- CVR (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final*. Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). <https://www.corteidh.or.cr/tablas/23494.pdf>
- ESPINO RELUCÉ, G. (2022). *Harawinchis. Antología de la poesía quechua contemporánea 1904-2021*. Pakarina Ediciones.
- ESPINO RELUCÉ, G. (2012). X Encuentro Nacional de Escritores: nota sobre la poesía quechua José Antonio Sulca Effio. En *La alforja de Chuque*. <https://gonzaloespino.blogspot.com/2012/02/x-encuentro-nacional-de-escritores-nota.html>
- ESPINO RELUCÉ, G. & MAMANI MACEDO, M. (2023). La representación de la violencia durante el conflicto armado interno en tres géneros musicales de la región de Ayacucho en el siglo XX, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (74, 107-140).
- ESTERMANN, J. (1998). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Abya Yala Ed.
- GUTIÉRREZ FORNELLS, V. H. (2016). *Performance del canto coplero: la baguala y la vidala como práctica cultural andina*. [Tesis de maestría, Universidad Federal de Integración Latinoamericana].
- HUAMÁN LÓPEZ, C. (2015). *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular en el wayno*. Altazor Editores.
- HUAMÁN LÓPEZ, C. (2021). Aproximaciones a la poesía quechua peruana. *Kipus: revista andina de letras*, (50), 55-79.
- INEI (2018). *Ayacucho. Resultados definitivos*. Instituto Nacional de Estadística e Informática.  
[https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitaless/Est/Lib1568/05TOMO\\_01.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitaless/Est/Lib1568/05TOMO_01.pdf)
- JIMÉNEZ QUISPE, E. ([2005] 2009). *Chunqui, violencia y trazos de memoria* (2ª. Ed). Instituto de Estudios Peruanos, Comisión de Derechos Humanos & DED.

- LA VOZ (3 de setiembre de 2023). *La voz*, (9788). Diario inter-regional, Huamanga (Ayacucho).
- MILLONES, L. (5 de setiembre de 2015). Huamanga, 1964. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/huamanga-1964-luis-millones-208001-noticia/>
- MOLINA RICHTER, M. ([1988] 2012). *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona*. Lluvia Editores.
- MUÑOZ, U. (2012). La poesía de José Antonio Sulca, *Tikanka* (5), 13-15.
- MUÑOZ, I. & ESKENAZI, J. (2015). Agencia, conflicto y desarrollo humano en Ayacucho: el caso de Sacsamarca post Sendero Luminoso. *Debates en Sociología* (40), 93-126.
- OLARTE ESPINOZA, T. (2017). *Síndrome de humanidad*. Colectivo Cultural Amarti.
- OSORIO, J. A. (2018). *Literatura en Ayacucho*. Amarti.
- PUENTE, J. (2018). Una guerra de ocupación: la territorialización del conflicto armado interno en Perú, 1981-1986. *Folia Histórica del Noreste*, (32), 175-197. <http://www.scielo.org.ar/pdf/fofia/n32/n32a09.pdf>
- QUIROZ CASTAÑEDA, E. P. (1997). *La Copla cajamarquina: las voces del carnaval* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- REMÓN TENORIO, F. F. *et al.* (2013). José Antonio Sulca Effio. En *Poetas ayacuchanos I* (pp. 105-117). Ed. Gráfica Bautista.
- SULCA EFFIO, A. (1966). Anchaharay wayta. *Javier Heraud*, 2(5), 17-18.
- SULCA EFFIO, A. (1967). ? *Masa*, 2(7), 11-16.
- SULCA EFFIO, A. ([1987] 2015). *Cantipoemas ayacuchanos* (2ª. ed.). Ed. Amartí. [3 vol.; el 2 y 3, solo *Cantipoemas*].
- SULCA EFFIO, J. A. ([2000] 2005). *Chaqrucha (Mezcladito)*. Ediciones Altazor.
- SULCA EFFIO, J. A. (2007). *Machimina*. Ediciones Altazor.
- SULCA EFFIO, J. A. (2009). *Kukuli*. Ediciones Altazor.
- SULCA EFFIO, A. (2012). *Chirapa Wiqi/Arco Iris de Lágrima*. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- SULCA EFFIO, J. A. (2016). *Watuchi, hayku, harawichantin*. Ed. Amarti.
- SULCA EFFIO, J. A. (2019). *Wallpa suwa*. Ed. Sulca.

SULCA EFFIO, J. A. (s/f.). Teselo. Homenaje al Informe Final CVR. *Cuadernos Teselo*, (6).

UBILLUZ, J. C. & HIBBETT, A. & VICH, V. (2009). *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Instituto de Estudios Peruanos.

VALENZUELA, J. (1989). “*El Grupo narración*”: *análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, C. & VERGARA FIGUEROA, A. (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Centro de Desarrollo Agropecuario/Tarea Asociación de Publicaciones Educativas.

#### CONFLICTO DE INTERESES

El autor no presenta conflicto de intereses.

#### FINANCIAMIENTO

VRIP - Universidad Nacional de San Marcos