

Nueva poesía aymara en Bolivia:
Mauro Alwa y Clemente Mamani
New Aymaran poetry in Bolivia:
Mauro Alwa and Clemente Mamani

Virginia Ayllón

Magister en gestión cultural. Investigadora independiente. La Paz-Bolivia

E-mail: virginiaaillon@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3677-7914>

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2022

Fecha de aprobación: 20 de mayo de 2022

*Declaro no tener ningún tipo de conflicto de interés que haya influido en mi artículo.

Resumen: El presente estudio analiza la literatura indígena contemporánea en general, y la poesía en particular, a la luz de la producción de dos poetas aymaras: Clemente Mamani y Mauro Alwa. Su producción se manifiesta a fines del siglo XX y lo que corre del XXI, con la nota común de que ambos traducen su obra al castellano. Son escritores provenientes de comunidades indígenas, con residencia en las ciudades del país tienen un capital simbólico acumulado en sus actividades académicas, profesionales y en otras artes. Su producción se expone en el mercado global por lo que acuden a la estrategia de autotraducción. Su voz poética expresa su doble pertenencia cultural; pero se dice desde un espacio mezclado, misturado, que toma como materia prima los desórdenes que produce el colonialismo en su lengua madre, pero especialmente en el español.

Palabras clave: Bolivia, poesía aymara, literatura indígena, literatura boliviana

Abstract: This study analyzes contemporary indigenous literature in general, and poetry in particular, in the light of the production of two Aymaran poets: Clemente Mamani and Mauro Alwa. Their production is manifested at the end of the twentieth century and so far in the twenty-first, with the common insight that both translate their work into Spanish. They are writers from indigenous communities, residing in cities of the country. They have a symbolic capital accumulated in their academic and professional activities and in other arts. Their production is exposed in the global market, which is why they resort to the strategy of self-translation. Their poetic voice expresses their double cultural belonging, but it is said from a mixed and motley space that takes as raw material the disorders produced by colonialism in their mother tongue, especially Spanish.

Keywords: Bolivia, aymara poetry, indigenous literature, Bolivian literature

INTRODUCCIÓN

Los antecedentes de este texto son dos: por una parte, la constatación de una producción poética de autores y autoras que se adscriben como indígenas y, por otra, el interés de descifrar sus claves tanto formales como temáticas. Pero, hay que considerar que esta producción se desarrolla en un contexto global, político y social en el que destaca lo que se puede denominar como una (re) “emergencia” de lo indígena en el mundo, en el continente y en el país y que, a la vez, se enmarca en las claves del mundo globalizado, de las que no escapa la literatura y el mercado editorial.

Paralelamente, los estudios de la literatura indígena consideran que, a diferencia de la literatura indígena producida sobre todo hasta el siglo XX, la actual acusa características muy particulares como el desarrollo de una voz autoral individual y la difusión de su obra en el mercado editorial global. Esta incorporación en el circuito literario cultural ha impulsado a estos escritores a la práctica de la autotraducción de su obra, de sus idiomas originales a idiomas globales, marcando una tendencia por demás novedosa.

Así, el problema es observar esta producción y sus características en la poesía de dos poetas de adscripción aymara, Mauro Alwa y Clemente Mamani, cuya producción se manifiesta a fines del siglo XX y lo que corre del XXI. La justificación de esta elección afina en que ambos autores tienen obra publicada tanto en editoriales independientes como en otras que pertenecen al ámbito más cultural-comercial y, notoriamente, ambos autores traducen su obra al castellano. El objetivo es, a partir de esta producción poética, reconocer la producción y difusión de la obra de estos dos poetas, problematizando aspectos como la voz autoral signada en los poemas, así como la divulgación de esta obra en circuitos modernos.

Este texto tiene como base los datos y análisis realizados para una investigación mayor, denominada “Nueva poesía indígena en Bolivia: creación indígena en el mundo global”, presentada como tesis de maestría en el programa de Maestría en Gestión Cultural de la Universidad Andina Simón Bolívar, defendida en 2021. Esta investigación, además de los autores aquí analizados, incluyó a otros como Elvira Espejo y Elías Caurey. La pregunta que ha guiado la investigación es: ¿cómo dialoga el poeta indígena contemporáneo con el texto poético, la sociedad “nacional” y global?

Para responder a esta pregunta, el texto tiene tres partes —además de una breve referencia a la metodología—: la primera, destinada a brindar un panorama sobre los debates teóricos sobre la producción indígena actual; la segunda, al análisis de los poemas de los autores seleccionados; y la tercera, a la discusión sobre los resultados encontrados.

Finalmente, los principales rastros percibidos en este análisis indican que, como todo poeta, estos escritores han seguido una compleja ruta para desarrollar su propia voz autoral, en medio de las tensiones identitarias y comunitarias de la voz colectiva. Asimismo, que la difusión de su obra los ubica en el conjunto de los actuales escritores indígenas en el continente, quienes han optado por la autotraducción como forma de mostrar su obra al mundo.

MARCO TEÓRICO: ALGUNOS SIGNOS PRECEDENTES

El marco histórico de análisis de la literatura indígena, en lo que hoy denominamos América Latina, ha determinado, en general, los siguientes tres arcos histórico-literarios: *i*) la crónica colonial, *ii*) el indigenismo y *iii*) la literatura indígena contemporánea propiamente dicha. Estos arcos corresponden a la determinación de la voz autoral, ya que, si en el primero, resalta la voz que informa al poder público, en el segundo, corresponde a autores que cooptan la voz indígena y, en el tercero, la voz autoral es la del mismo indígena. Sin embargo, la taxonomía histórica vela por una continuidad en los temas más caros de la literatura indígena como son la memoria, la oralidad, la traducción e incluso la *performance* o el *collage*. De este modo, esta continuidad no solo sería histórica sino más bien (o preferentemente) cultural y también semántica, y permitiría comprender la literatura indígena en el continente.

Sobre la historiografía de la producción aymara, Albó y Layme (1996) consideran que la *Crónica* de Guamán Poma es la única que habría dejado algunas muestras de la literatura aymara de origen precolonial, y que en todo el periodo colonial el aporte más significativo sería el de Ludovico Bertonio. Esta producción acusaría un vacío entre mitad del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII en la que se puede encontrar alguna producción aymara. Pero es en el siglo XX donde aparecen los primeros escritos modernos en

recopilaciones de coplas y cantos. En los años veinte empiezan las recopilaciones de etnógrafos y lingüistas que transcribían textos orales tradicionales, como del famoso cuento del zorro poderoso y burlado por el conejo, la perdiz o el ratón, que simbolizaban al explotado.

La nueva producción indígena tiene que ver definitivamente con el despertar del movimiento aymara katarista¹ de los años setenta², en que aparecen textos que reflejan el idioma aymara colonizado contemporáneo en distintos ámbitos como el religioso, educativo, propaganda comercial, folklore, etc. En esta época aparecen varias publicaciones periódicas en aymara. Pero, entre los antecedentes culturales de esta creación, tiene un punto alto la incursión indígena en la radio, especialmente la radionovela aymara que tuvo mucho que ver con la insurgencia katarista de los años setenta (Rivera, 2018).

Como se advierte, los antecedentes más inmediatos de la nueva poesía indígena aymara se relacionan con espacios urbanos de creatividad indígena, a la vez sucedáneos de un momento particular de eclosión indígena aymara y de la creciente migración indígena a las ciudades (Albó, Greaves y Sandoval, 1983). La recuperación de textos, imaginarios y personajes fue la marca de esta producción en formatos impresos y radiales, junto a la resemantización de los sentidos con principios provenientes de las comunidades indígenas, su historia y la resistencia anticolonial y también antidictatorial. Ambos elementos se desplegaban, además, en estilos apegados a los formatos occidentales, primero, para luego desplegar un estilo mezclado. Así, los textos de esa época, podemos decir, sientan las bases epistemológicas, creativas y lingüísticas de la nueva literatura indígena aymara en Bolivia.

1 Se denomina katarismo al movimiento indígena boliviano, que, tomando el nombre del líder indígena Tupaj Katari, quien lideró las sublevaciones indígenas en el siglo XVIII, agrupó a varias corrientes indianistas e indigenistas, sindicales y políticas, con un despliegue importante desde la década de los setenta del siglo XX.

2 A esa eclosión política de los setenta hay que sumarle la económica, que un poco después (década de los ochenta) empezará a mostrar otro hecho importante, que es la aparición de élites indígenas (particularmente de origen aymara y quechua). En versión de Cecilia Salazar (2012), estas élites en formación demostrarían la generación de excedentes económicos que habrían permitido, entre otros, el descollamiento de una intelectualidad aymara, que desde esa época habría desarrollado importante capital simbólico. Esto nos anima a considerar que parte de esta intelectualidad se dirigió hacia la creación literaria, conformando la nueva literatura indígena en el país.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada en el presente estudio combina la función poética de los textos con los aportes del análisis del discurso. Esta elección se asienta en que suele indicarse que el análisis exclusivo del texto literario puede ser un mecanismo de ocultamiento del contexto cultural donde se producen estos textos. Y si bien la función poética de los textos tiene relación intrínseca con la función referencial, hemos preferido incluir la metodología del análisis del discurso, en la versión de Teun van Dijk (1996), que insiste, precisamente, en el papel del contexto.

HALLAZGOS

Voz autoral, autotraducción e identidad

De este modo, la irrupción de la voz autoral indígena está asociada con importantes movimientos sociales de reivindicación indígena sucedidos en el continente en los años setenta y ochenta del siglo XX (llamados indianistas, indigenistas o indígenas) que tienen un punto alto en el alzamiento zapatista de 1994.

Esta voz autoral indígena habría sido impactada por los movimientos migratorios campo-ciudad y transnacionales, dando como efecto lo que para algunos autores es la “nueva literatura indígena” la cual tiene como marca la traducción/autotraducción y se desarrolla en el contexto más general de la globalización (Lepe Lira, 2010; Rodríguez Monarca, 2013).

En esos movimientos indígenas políticos, junto a otras demandas relacionadas con la autonomía, el territorio y el rescate de sus idiomas, aparece también la valoración de la escritura como forma de resistencia al colonialismo.

De este modo, a finales del siglo XX, se establece un período en el que los pueblos indígenas van levantando la sospecha sobre la escritura en lengua castellana (Delgado, 2004) y se sobrepone la noción de la escritura y su difusión como herramientas. Pero también aparece una especie de conciencia sobre el valor de la escritura que no contradice a la oralidad; pero sí la saca de la oposición escritura-oralidad. De esta manera, la escritura deviene en un dispositivo de la lucha política de estos pueblos.

Sabiendo que algunos debates (v.g. González, R., 2014) suelen oponer la autoría colectiva, comunitaria y anónima indígena a la individual oc-

cidental, consideramos que la autoría individual refiere a la modernidad, por lo que no es raro que este debate se presente a propósito de autores, generalmente migrantes urbanos o transnacionales, con una vivencia “más cercana” de la modernidad, no solo en términos de discriminación, sino también de acceso a instituciones modernas como el Estado y la función pública, la educación superior, los medios de comunicación y el mercado editorial, entre otros.

Sin embargo, el reconocimiento de la autoría individual no ha sido un proceso sencillo para los escritores indígenas. Más allá de la cerrazón de la institucionalidad literaria a este registro literario, también ha supuesto esfuerzos muy personales de cada escritor, como es el caso de quienes inicialmente se adscribieron a los modelos literarios occidentales, generalmente aprendidos en el sistema educativo, donde se introduce la métrica poética, y otros modelos literarios occidentales (García Barrera, 2016), para luego transcurrir un angustioso proceso en busca de su voz propia. Pero, hay que decirlo, esa búsqueda es el camino de todo escritor en el mundo.

Entonces, su sola existencia como escritores indígenas que publican y se autotraducen los ubica en esa ambigüedad, que es rechazar políticamente la sociedad que los domina con instrumentos tales como el mercado y la escritura y, a la vez, adscribirse a este mundo. Y si bien este gesto interpela los relatos hegemónicos de quién y qué se puede escribir, la ambigüedad se encarna en personas concretas que son los escritores.

Para Pascale Casanova (2001), esta ambigüedad expresa la dominación literaria, porque los escritores,

...pueden ser dominados y a la vez servirse de esta dominación como instrumento de emancipación y de legitimidad. Criticar la imposición de formas o de géneros literarios constituidos porque habrían sido heredados de la cultura colonial, como hace en ocasiones la crítica llamada “post colonial”, es ignorar que la literatura misma, como valor común a todo un espacio, es, sin duda, una imposición heredada de una dominación política, pero también un instrumento que, reapropiado, permite a los escritores específicamente conseguir un reconocimiento y una existencia concretas (pp. 258-259).

Con todo, el escritor de la nueva literatura indígena ha establecido un espacio de autorrepresentación y posiblemente de autodeterminación literaria, en un intento de dotarse de una “soberanía intelectual” (Arias, Cárcamo y Valle, 2012); es decir, un proceso de agenciamiento propio y alternativo a la figura del escritor occidental (Lepe Lira, 2010).

Ahora bien, además del tema de la autoría, los escritores de esta nueva literatura, como se ha dicho, han tomado para sí la autotraducción como forma de difusión de su obra.

Al respecto, nos parece pertinente pensar la traducción y la autotraducción como un tema territorial –no solo porque los autores de la nueva literatura indígena están relacionados con la migración urbana o transnacional–, especialmente porque en estas prácticas con el lenguaje, se producen fricciones sobre el lugar del emisor, de la enunciación, del receptor, etc. De tal forma que hay un juego espacial que puede incluir el concepto de la traducción o autotraducción como signo político de reterritorialización cultural a través del establecimiento de novedosos territorios discursivos que son espacios de resistencia cultural, pero también de creación literaria.

Ello, sin embargo, no elimina las complejas y desiguales relaciones de poder en el sistema literario, aspecto que nunca habrá que dejar de considerar. Para Pascale Casanova (2001),

Las dos grandes “familias” de estrategias, fundadoras de todas las luchas en el interior de los espacios literarios nacionales, son, por un lado, la *asimilación*, o sea, la integración, mediante una disolución o eliminación de toda diferencia original, en un espacio literario dominante, y, por otro, la disimulación o *diferenciación*, o sea, la afirmación de una diferencia a partir, sobre todo, de una reivindicación nacional (p. 235).

Sin embargo, la sola publicación traducida al español no garantiza que estas obras se lean o sean consideradas por la crítica literaria institucional (o hegemónica).

Respecto al lector, también los debates son intensos y suele hablarse de un “lector intercultural” como ideario de quien se acerca a esta literatura. Pero sabiendo que todo texto crea su lector y es difícil (si no imposible) fijar un lector *a priori*, un acercamiento interesante es el que advierte que en el mundo

global puede haberse creado una especie de *vademécum* de las características de lo que tendría que decir o escribir el escritor indígena, debido a cierta “fascinación” por la diferencia, la búsqueda de lo esotérico y la idealización de lo étnico. Mas, por el otro lado, está la homogenización de la diferencia, englobándola en categorías universales, comparándola con experiencias disímiles e ignorando que también hay diferencia dentro de la diferencia³.

Estamos pues aquí en el pleno centro de las tensiones que no son otras que las de la identidad o su exotización, que opera mediante la fijeza identitaria, que remiten a que lo indígena no puede ser cosmopolita, que lo oral no puede ser escrito, que el mito no puede ser histórico y que el tiempo debe ser lineal, etc. (Sánchez, 2014), y también de cierta idealización de la migración –como ya lo advirtió Antonio Cornejo Polar (1996).

Ahora bien, los referentes del escritor indígena actual están tanto en la cultura global como en sus tradiciones ancestrales; y, si consideramos algunas escrituras como las de Humberto Ak’abal, Jaime Luis Huenún, Odi Gonzales, David Aníñir, Hugo Jamioy, Vito Apüshana o Rayen Kvyeh, estamos ante una literatura evidentemente indígena, pero de una fuerza poética impresionante, para decir lo menos. Esta fuerza radica en que relativizan la fijeza identitaria y encaran un duro y fino trabajo con el lenguaje, lo que convierte su obra en una inesperada experiencia que desestabiliza todo lo que se preconice como obra “indígena”.

Sobre esta identidad preconcebida son importantes los aportes de la socióloga Silvia Rivera, quien ha formulado su concepto de lo *ch’ixi* en debate con las ideas sobre el mestizaje o, más bien, contra la noción de mestizaje como norma homogenizadora, pero también con conceptos que se asientan en la fijación identitaria. Por eso, lo *ch’ixi* opera en contracorriente de ambas concepciones: no concibe las identidades fijas como tampoco la síntesis identitaria.

El vocablo *ch’ixi*, proveniente del aymara, alude a lo manchado, a la apariencia; en tanto, el concepto califica a las identidades y prácticas que se desarrollan en zonas mezcladas culturalmente.

3 Helen Hoy (2001), por ejemplo, indica que algunos intelectuales indígenas han visto la crítica poscolonial, los estudios culturales y la antropología posmoderna como teorías que “domesticar la diferencia” y, por lo tanto, se neutralizan a través de conceptos que se ponen de moda en la academia, que explican este corpus solamente en términos de colonialidad.

Si consideramos que los debates sobre el mestizaje han oscilado entre las posiciones asimilacionistas (incluidas las de hibridez y similares), de superposición de la vertiente europea por la vía del progreso, y las esencialistas, asentadas en el “regreso al pasado”, lo *ch'ixi* más bien se enmarca en el rechazo al asimilacionismo y a las posturas esencialistas, tomadas generalmente como “más radicales”. De este modo, se contraponen a las políticas identitarias que operan desde la oposición y se convierten en una camisa de fuerza porque hacen irreductibles estas oposiciones.

Lo *ch'ixi* es un territorio o una zona: “zona de fricción donde se enfrentan los contrarios, sin paz, sin calma, en permanente estado de roce y electrificación, es la que crea el magma que posibilita las transformaciones históricas, para bien o para mal” (Rivera, 2018, p. 84).

Esta zona se parece mucho a los espacios entre-medio (in-between) formulados por Homi Bhabha (2002 [1994]), en eco con el concepto de tiempo de sus Tesis sobre teoría de la historia de Walter Benjamin (2008), los conceptos de “zonas de contacto” de Mary Louise Pratt (2010 [1992]). Todas estas “zonas” (cfr. también Ayllón, 2021) conforman un conjunto teórico que puede ayudar a entender mejor la nueva literatura indígena, debido a un componente central a estos pensamientos: comprenden lo colonial como una región heterogénea y de despliegue de fuerzas de poder que, en la disputa de los sentidos, crean nuevos espacios, también creativos.

Hay un trasfondo de caos y desorden en estos conceptos, que remiten también al “barroso” de Lezama Lima (1993 [1957]) y Severo Sarduy (1999 [1972, porque tal como afirmaba José María Arguedas (2009 [1950]) el quid de la literatura indígena era la búsqueda de “los sutiles desordenamientos del castellano” (p. 158), ya que solo esos desórdenes lingüísticos podrían ser instrumento de la literatura. Para Arguedas, se trataba también de un tema territorial porque el encuentro cultural de dos lenguas extrañas no concluye en la fusión en una sola dirección, sino que delinea apenas algunas “estrechas zonas de confluencia, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder, *increíblemente*” (p. 160, resaltado nuestro).

La poesía aymara de Mauro Alwa y Clemente Mamani

La poesía de Mauro Alwa

Comenzaremos con su primer poemario, *Arunak q'ipiri* (2010), que, a diferencia de su segundo poemario, *Paninitaki*⁴, publicado en 2013, es, entre otros, un largo poema sobre el cuerpo o, más bien, sobre la corporalidad, que es una (otra) forma de escritura, apegada a lo oral, a la acción y, por esa vía, a las formas de ser en el mundo. Pero en este poemario, la corporalidad se anuncia desde el principio aymara de la complementariedad entre géneros, pero también entre los seres que pueblan el orbe, entre la vida terrenal y la extraterrenal, etc.

Esta intención se establece ya en los últimos versos del primer poema del libro: “—mi llanto grita—/ los dos, los dos, los dos siempre” y deviene, notablemente, en una genealogía femenina que incluye a la Pachamama, o Madre Tierra, la abuela, la hija, la hermana y la hija.

En la fiesta de los ancianos
las mujeres
en su boca de lluvia hacen girar
la alegría de ser aymaras
(...)

De ahí que la sensualidad es la marca semántica de estos versos: el vientre, el parto, la placenta, las lágrimas de las mujeres o la leche materna explican este mundo. Así, no es la sagrada hoja de la coca la que recibe la palabra de los mayores sino el vientre de la coca:

Los mayores
han regresado
en el vientre de la coca
su lenguaje
entra a la *Pachamama*.

⁴ Para González Almada (2017), estudiosa de la poesía de Alwa, *Paninitaki* es un poemario que trabaja con el concepto aymara de dualidad.

En el siguiente poema, por ejemplo, la herida colonial —y, en este caso, la frase “herida colonial” no hace referencia al concepto, sino al hecho físico de la herida que causa dolor en los cuerpos— se registra en el despojo de la placenta de las hijas, arrasando con ese hecho a todo el linaje femenino y su memoria, lo que hiere, sin embargo, a todo el mundo, al terrenal y al extraterrenal, al cosmos (*apus*):

Cuando han llegado
han escrito HUÉRFANO
han bautizado con sus nombres
han dejado cicatrices en los Apus
a tus hijas les han bajado su placenta
desde la madre de tu abuela.

Por otra parte, la figura de la abuela es una representación de la guía moral de la comunidad y su sentencia puede también llegar a quien ha optado por la palabra escrita, como en este poema en que el cargador de palabras puede ser una metáfora del escritor. Es decir, el escritor puede vivir su apego a la palabra escrita como una culpa, como un alejamiento, como un destierro. Recordemos que *Arumak q'ipiri*, cargador de palabra, es el título del primer poemario de Mauro Alwa.

Mi abuela
me ha retirado de sus lágrimas
por irme
detrás del cargador de palabras.

Pero la figura de la abuela, tal como se dice de la *Pachamama*, castiga, reprende, pero también ama y protege; es decir, puede volver, en un ciclo regenerativo vital y ético permanente:

Mi abuela
ha regresado
en las flores de mi hija
este tiempo ya no es el de ella.

Esta genealogía femenina tiene un punto central en la imagen de la mujer tejedora, y el tejido, a la vez, es una metáfora de la creación, por lo que la tejedora también es intermediaria entre los distintos niveles de la vida y el mundo. Los dos primeros versos de este poema expresan lo dicho porque la labor de la tejedora es una metáfora del desarrollo y crecimiento del alma de la comunidad:

La mujer tejedora
hace avanzar los hilos del *ajayu*
tiñe el amor cansado
con el amor nuevo
engendra la luz
para los menores
la mujer tejedora
con pan de plata
teje la sonrisa final.

Pero si esta alusión al linaje femenino se asienta en el principio de la complementariedad, podemos decir que se cierra en este hermoso poema que refiere a la complementariedad entre géneros porque, con el armado de la urdimbre y la trama, las tejedoras establecen las tareas destinadas a los varones de la comunidad, así como la de los animales machos en la producción. Esto es en sus tejidos, las tejedoras nombran la masculinidad, la crean:

YA HE LLEGADO
ahora puedes vestirme
con ese nombre que has tejido

Complementariamente, la mujer es asimilada a la palabra y el parto puede también generar la palabra enferma, aquella conquistada o impuesta, por lo que la regeneración de la palabra propia, la palabra madre, será concebida por la hija que no repetirá la palabra enferma.

En la puerta del parto
cada palabra estaba enferma
esa mirada
no volverá a repetirse
se hablará de otros deseos
llegará la llave de la vida
y la hija concebirá a la madre.

La transmutación de la hija/madre/hija sucede, a la vez en un cambio de cuerpo, asimilado al cambio de piel animal que, como la serpiente o la oruga, se “arrugan” para renovarse y acaecer en “otro”.

La hija
en el mes de la madre tierra
se arruga
para cambiarse de cuerpo.

En este otro poema, el yo poético transpone el origen cósmico con el nacimiento de su ser, intrincando la leche de la abuela como intermediaria entre el mundo extraterrenal con el terrenal de la madre que engendra la inocencia:

Nacido en el tiempo del *yatiri*
capturado por los rayos
envuelto por *achachilanaka*
amamantado por la eternidad de las abuelas
mi madre me ha recibido
en una mano de niña.

Paralelamente, o mejor, complementariamente, los niños varones son preparados para desarrollarse en la esfera masculina de la comunidad, formación que incluye, entre otros, la escritura, la oratoria, el comercio, que remiten al conocimiento racional. Estos mandatos, sin embargo, forman parte también de la herida colonial, lo que instala el anhelo, o más propiamente la

nostalgia de “otro” conocimiento: dulce regalo⁵, que promete “otro” camino, exento de la herida:

Desde la llegada de otro conocimiento
muxsa waxt'ana
salen el abuelo y el niño
para ellos
otro camino se enciende.

Ahora bien, los poemas de Alwa también son poemas de reflexión sobre el lenguaje⁶, con varios niveles meditativos, entre los que resaltan los que hacen referencia al contexto histórico de la imposición de otra lengua, lo que a su vez invoca el silencio de la lengua originaria y el anhelo de su restitución o de emergencia de nuevas y ambiguas voces.

En otro nivel, mucho más íntimo, están sus reflexiones sobre el poema como refugio del enfrentamiento del escritor con la materia prima, que es la angustia de todo poeta en el mundo y que suele remitir también al silencio, no ya por razones de silenciamiento externo sino por las limitaciones de la materia prima (la lengua) para expresar lo que se quiere decir, la angustia de la palabra clausurada o cerrada en los sentidos que la historia y la sociedad le han impregnado, vaciándola, precisamente, de sus múltiples sentidos, tarea que el poeta toma para sí.

Para el primer caso, el de la imposición de una lengua ajena, el siguiente poema asimila la escuela a un camino hacia la muerte, porque las palabras se van acabando:

Esa escuela
me ha robado de mi casa
a todos los niños
nos han absorbido
la mirada de nuestros padres.

5 Traducción libre nuestra del verso *muxsa waxt'ana*, con base en consulta del *Diccionario bilingüe Aymara-Castellano Castellano-Aymara* de Teófilo Laime, Mamani y Arteaga (2020).

6 O función metalingüística del lenguaje en la taxonomía de Jakobson (1975[1960]).

Esos “profesores”
en pocos días
nos hicieron escribir otras ciudades
cuando se acababan nuestras palabras
otras palabras nos metían
en todo el cuerpo.
Ahora, en sus escritos
ya no nacen más niños.

Asimismo, la muerte (cultural) que propicia la escuela es la muerte del alma, del *ajayu*, que produce memorias tristes. La casa del saber es aquella donde los bebés envejecen:

“La casa del saber”
han hecho con los adobes de mi padre
al hacer esa casa
los bebés envejecieron
al hacer esa casa
la voz ya no cruzaba el alma
al hacer esa casa
el *ajayu* ya no entraba en la letra
cuando terminaron esa casa
la memoria era triste.

Esta palabra vieja, de muerte y de tristeza, contrasta con la de los *achachilas*⁷, que es viva, de encuentros, puentes y surcos entre todos los seres que habitan el mundo terrenal y extraterrenal. La palabra de los *achachilas* convoca otra muerte, que no es la del acabamiento:

Achachilanaka
hablan
abren el camino a la palabra
construyen puentes para la primera voz

⁷ Traducción libre: anciano, sabio.

anuncian encuentros esperados
de los cerros
traen la vida en la oración
ponen surcos para las flores
limpian el camino para la partida
registran la memoria de los muertos.

Hay, pues, en esta poética, dos muertes y dos muertos; los muertos imperfectos, que se extinguen y hacen llorar y los muertos que viven, los muertos nacidos, que viviendo callan:

Sus muertos
hacen llorar recuerdos
dividen muros
borran acuerdos
van y vienen.
Nuestros muertos
viven en silencio.

Ahora bien, entre el poema metalingüístico de denuncia de la palabra usurpada y las reflexiones más íntimas sobre el quehacer escriturario, se ubica este poema que es una afrenta a personas e instituciones que le niegan al escritor indígena a decir su voz:

Dicen que nos hemos ido a otros ojos
dicen que ya no queremos a nuestras abuelas
dicen que ya no queremos esos nombres
dicen que tenemos miedo a la Palabra
quienes dicen eso
tienen miedo
que las polleras suban a su Palabra
que nuestros *Arawiku* ya no escriban sus poemas
y que de nuestras bocas salgan libros.
Quieren que el árbol se vaya
sólo las hojas se marcharán.

Lo importante de este poema es que la denostación se dirige a la imagen que la sociedad dominante ha construido sobre el deber ser indígena en general y sobre el escritor indígena en particular. Evidentemente, una lectura de este poema “por la contraria”, dibuja un escritor indígena que debería ver (tener ojos) solo a su comunidad o su entorno más inmediato, demostrar lealtad con sus ancestros y escribir solo la Palabra sagrada.

La interpelación de este poema hacia esa imagen prefabricada y fijada sobre lo indígena llega a su clímax en el miedo que provocaría un escritor que evada tal imagen. Más aún, que esta toma de la palabra dominante (“su” palabra) sea una especie de grito de la subalternidad. Y es interesante que la voz poética refiera a “las polleras” –y no al indígena mismo, por ejemplo– como posible sujeto que arremeta con el verso. Recordemos que la pollera es la prenda de vestir identificatoria de las mujeres indígenas urbanizadas, es decir que la concepción de “lo indígena”, evade también esa otra fijación que es la del indígena exotizado y generalmente rural, que excluye de lo indígena al migrante, o indígena urbanizado.

Este hermoso poema, a la vez, instala al poeta indígena en la voz *Arawiku*⁸, que, por tal efecto, no deberá ser denominado como “poeta”, sino como *arawiku*, indicando que la cultura aymara no precisa prestarse un término para quien escribe poemas. Además, y con derecho propio, el *arawiku* puede producir libros, lo que también produce miedo.

Se advierte, pues, un poeta que, viniendo y reivindicando su origen aymara, se quiere como poeta, *arawiku*, del mundo de la palabra.

Tan del mundo de la palabra se quiere este *arawiku*, que en este otro poema se confiesa lector de otros poetas, en un gesto que recuerda el poder de la poesía como vía de conocimiento y como forma de ser y estar en el mundo⁹:

Leo la escritura de otros
para alimentar la vida
para aprender sus odios y amores
para descargar tristezas

8 Es “arawiku. s. Poeta (CS)” (Laimé, Mamani y Artega, 2020, p. 45). Tomado a su vez de Callo (2009).

9 Para González Almada (2017), éste es un poema en el que resalta la función metarreflexiva o reflexión sobre la propia literatura de Alwa.

para lavar ollas pobres
para recordar al padre de los cerros
para cantar la canción castigada
para amar días que matan
para hacer dormir las penas
para abrazar el hijo de atrás
para entrar a la escuela con mis letras
para hacer levantar al gallo
para morir expresando
Así sea.

Junto al anhelo del cosmopolitismo en el mundo de la palabra, otro notable elemento de la reflexión sobre el propio quehacer escritural es el de la mentira: “que las letras se escriban para no mentirme”, dicen los versos de un poema y, en el que sigue, la voz poética quiere poemas que “confiesen sus mentiras”:

Estos poemas
quiero que se parezcan a ti
que viajen a pueblos poco conocidos
que regalen flores del árbol prohibido.
Que pasen por las manos
del llanto
del baile
de la risa
que confiesen sus mentiras
(...)

La cavilación sobre la pertinencia de la palabra es evidente en estos poemas, en los que se instala la sospecha sobre el lenguaje como vehículo de lo que se quiere nombrar. En un movimiento que se vuelve sobre sí mismo, el poema incluye esta sospecha en forma de cavilaciones que dudan de la materia prima que lo constituye. En este mismo orden, el siguiente poema extrema este sentido o sin-sentido de la palabra y, a través del uso de la

conjunción onomatopéyica, incorpora cierto dejo irónico, como indicando que el juego con la mentira puede convertirse en realidad:

Ujj ujj ujj
¡Tatayyy...!

Estas palabras que voy a decir
ya no anotan mi dolor

Ujj Ujj
ya no me visita ni la niña que florece
ya no soy yo

Ujj ujj
todo lo que quería se apaga.
Tatay
esta partida no es mentirosa.

Como en el caso de otros poetas, como el del guatemalteco Humberto Ak'abal, también en Alwa se puede advertir cierta tendencia al haiku o al poema breve. Posiblemente heredera de la conseja de los ancianos de la comunidad, esta forma del verso otorga al poeta el recurso de una semántica concentrada a través de un delicado a la vez que exigente trabajo en la búsqueda de la palabra precisa.

En Alwa, este tipo de verso es la forma que toman los poemas de su primer libro, *Arunak Q'ipiri* (2010), y es esta forma en la que el poeta reflexiona con mayor profundidad sobre diversos aspectos existenciales. Un primer conjunto de estos breves poemas refiere a cierta meditación que a primera vista podría parecer “identitaria”, especialmente en los siguientes cuatro poemas breves:

ME HE PEINADO BASTANTE

el espejo
ya no devuelve mi partida

APAGAR EL GRITO PRESTADO

el canto perfora el límite
la calle recoge sus pasos

QUE VENGA EL VACÍO

para plantar la llave
donde nacerá una sola memoria

SALIR DEL FONDO DE LA
TIERRA

para abrir el viaje
y nacer en el final

Se pueden leer estos cuatro poemas como el periplo del poeta que, llegado a la ciudad, reconoce que los signos asumidos de la modernidad borran precisamente ese camino, desde la partida de su comunidad de origen. Que esta vivencia urbana, desagarrada y desarraigada, ha dividido también su memoria por lo que se anhela la unidad de esa “sola memoria” originaria. Que la calle recoge el grito desgarrador que, sin embargo, es un grito prestado, emitido en otra lengua, carente de la memoria originaria. Que esta especie de entierro urbano impone el anhelo del viaje hacia los orígenes. Finalmente, que todo eso dibuja una vida urbana en ausencia, despojada del alma, del *ajayu*:

Quiero leer mi *ajayu*
en otro rayo
donde no vea esa ausencia

Pero, a esa posible lectura, apegada al “contexto”, le oponemos otra más bien apegada a otros sentidos que los poemas también otorgan. Y es que en este conjunto leemos semas como espejo, partida, vacío, memoria,

límite, viaje, final y ausencia, que suelen estar presentes en varias poéticas que reflexionan sobre el poeta y su enfrentamiento existencial con la palabra y el mundo. Para completar, o incluso para ensamblar este conjunto de semas, está el de la muerte, que remite a la pregunta sobre el sentido de la vida. Entonces, más bien se trata de la conciencia de la muerte, que es la conciencia sobre lo transitorio de la vida, lo que impacta en las nociones de temporalidad. Esta conciencia, en realidad, alumbra la búsqueda existencial de ahí que la conciencia de la muerte es la conciencia de la existencia. Nos preguntamos, pues, si estas disquisiciones filosóficas que conforman la tradición de la poesía “occidental” impactan –y cómo– en el poeta o *arawiku*, quien vive y escribe entre dos mundos y se declara lector de otros poetas.

Independientemente de la respuesta, el siguiente poema es una hermosa composición que revela el impacto del ejercicio de la palabra sobre el mismo sujeto poético y, al hacerlo, lo enfrenta con la muerte. En un ritmo asentado en los cambios en la forma del verbo, se expone un movimiento envolvente en que el sujeto es “jalado”, casi involuntariamente, por la palabra:

ME NOMBRA

traigo hasta la puerta
la palabra me estira hasta la urna

La pregunta existencial está pues presente en esta poética que descrea de las certezas terrenales y sus temporalidades; y, por supuesto, descrea también de la palabra: “quiero elegir/ al anciano que no escribe”, dice en otro poema:

Estoy tan cansado
todos los días
con la misma piedra
ya no me levanto como hombre
mis pasos
ya no alcanzan al hogar
mis ojos ya no llegan a las letras
ya no existen promesas
para llevar la vida.

El verso de Clemente Mamani

Además de sus libros publicados, Clemente, que es un prolífico escritor, tiene varios poemarios autopublicados, a veces policopiados o fotocopiados. Es el caso de *Pusi Jawira: Cuatro ríos*, que se compone de las siguientes cuatro partes: *i) Maya. Chimpunakasa: I Nuestros símbolos*, *ii) Paya. Sartawisa: II Nuestro impulso histórico*, *iii) Kimsa. Phunchhawi: III Fiesta y*, *iv) Pusi. Jiwasa: IV Nosotros*.

Con anterioridad ya nos acercamos a la poesía de Mamani (Ayllón, 2006, 2007), de la que nos llamó la atención su particularísimo uso del castellano, en una suerte de interferencia del castellano desde el castellano mismo, resemantizando las palabras castellanas a total discreción, organizando un “idioma propio”. Veamos el siguiente poema “El suspiro de la nieve”:

Es dable alejarnos de la fiesta
llegando a los espacios de la propia naturaleza.
Ahí el cerro vibra mediante su corazón sonoro,
haciendo hablar a las piedras congeladas
y suavizando la furia de las nubes celosas.

La montaña está vestidas de glaciar.
El color de la nieve está buscando
alentar el cántico de los danzarines.
Hasta el azulado de nuestros adoratorios
lo va exhibiendo en blanco parecido.

Escuchando bien concentrado
se percibe el suspiro de la nieve.
Interrumpiendo el paso de las almas
vas movilizandó sueños nocturnos,
colocando el aksu de nieve a la sirina.

A todos de blanco los vas enalteciendo,
los pobladores muy admirados
piensan que eres mixtura natural.

Nieve, tu suspiro va helando mi anhelo,
transformando la nieve en cumbre de nevado.

Como se advierte, los sentidos del poema exigen al lector una aguda percepción desde el título mismo, porque el significado de cada palabra está intrínsecamente relacionado con las otras y con el todo. En ese sentido cada poema de Mamani es una unidad en sí misma, en el sentido que el contexto o los referentes externos están minimizados al extremo. Cada poema *es* a la vez su propio contexto.

Ciertamente, como sucede en el siguiente poema, la frase “memoria longeva”, como las palabras “sufrimiento” y “pueblo”, pueden brindar algunas pistas sobre el sentido del poema; en realidad estas mismas palabras pueden más bien velar los sentidos que cada lector encuentre en este poema. Además, los dos últimos versos deshacen cualquier ruta que se haya podido dibujar hasta entonces:

Los avatares

Se ha vencido todos los avatares
con la benéfica unidad
Quisiera que me dieras el deseo del olvido
de un de repente hacer desaparecer los hechos
de nuestra memoria longeva

Hemos caminado en una serie de sufrimientos
por veces incluso a plan saliva.
Avatares que acechan,
tus pasos no hace canto de lluvia
por tanto admirarte el arco iris baila.

Avatares márchense a la lejanía
por nada puedes enraizarte en el pueblo.
Ay, mi corazón apasionado
deberás quieres quieres cambiar
No se podrá por nada.

Qué es esto,
el penar va filtrando a las laderas del valle.
Desarrollando ideales de la verdad
realizando obras benéficas
destrozaremos los malestares.

Estos poemas se mueven en una delgada línea entre la discreción y cierto control que asegura la estructura del poema. Por eso es una poesía que “obliga” al lector a procesos más bien subjetivos, como sucede, por ejemplo, con la yuxtaposición de palabras que no están relacionadas lógicamente entre sí, sino en una especie de “rienda suelta” de la voz poética, como sucede con “trinos sin antifaz” del siguiente poema:

Esclarecimiento

El trayecto del alegre destino
no cambia la vida en el follaje
y en cada polvareda del camino
va encontrando el mito del coraje,
mas el poder del sol divino
esclarece dudas de alba en paisaje.

La legendaria morada del sur
levanta su mirada desesperante
al ver la indiferencia del amor,
apremiado en pasión electrizante,
que a través del vitral sin rumor
alcanza abrazar el horizonte.

Reducido el júbilo augural
se esclarecen los dichos de paz
en una inagotable mirada vital
el clamor victorioso de la luz,
en el ronco sentimiento del mineral
que va juntando trinos sin antifaz.

Esta discrecionalidad, llevada al extremo —aún en la forma rimada del poema, o tal vez por eso mismo— no puede evocar sino a la poesía surrealista.

André Bretón (2001 [1924]) contraponía las fuerzas de la razón y el pensamiento sobre la imaginación, para defender la libertad de la segunda como base de la tarea creadora.

De ahí que la poesía surrealista se construye sobre imágenes ajenas a la lógica real, con base en lo que se ha llamado la “asociación libre” y la escritura automática. Este ejercicio del fluir de la consciencia, acerca las imágenes a las que provienen de los mundos oníricos. Algo así se puede leer en este poema:

Pregunta?

Interrogación de mil flores
en parramos lejanos de cristal
que lanza respuesta en dolores
del paisaje vestida en fontanal,
despedazando la variedad de dudas
en un cántaro de barro ideal.

Jovial palabra del transcurso,
que busca la respuesta consolar
en un aluvión imparcial de caso
arrebataando la ira del solar,
al justificar verdades sin ocaso
incentivando al frenesí sin mar.

La constante pregunta del sueño
es falso y real en el sustento
cuya dulzura aprecia cada año
el retrato del sismo sin aliento
mientras la pasión del antaño
incluye el capullo indagador.

Precisamente por habitar en un entre mundo parecido a la vigilia, la poesía surrealista es tremendamente sensorial. Esto se advierte en el siguiente poema en que las palabras relacionadas con los sentidos organizan el poema: mirada, caricia, beso, etc. Y claro, los últimos versos pueden despertar de cualquier sueño:

Mariposa del olvido

Astral que se pierde en la divinidad
con mirada celosa de frescura
apreciando las flores de la bondad,
dejas escapar tu beso de galanura,
más tu vuelo dinámico sin lealtad
posibilita el sendal de la ternura.

El tiempo infeliz del historial,
consume el brebaje del veredicto
al resplandor de canto sin herencial
y tus alas se extienden en el pasado,
sin acariciar el laberinto fontanal,
que en balance explica escarmiento.

Los colores inquietan el yermo
estampando la inocencia sin estrella,
buscando el eterno ensueño
ahuyentas la brisa sin querella
por culpa del maldito estorbo
que no quiso perder la muralla.

En una entrevista de 1992, Clemente Mamani aseguraba:

Yo me he dedicado a la poesía desde muy temprana edad, de igual a igual con otros literatos de la ciudad. Hace poco en una competencia literaria, he ganado el primer premio en poesía en castellano que fue convocado por SERPAJ. Yo digo a mis hermanos aymaras que debemos cultivar el arte, debemos participar de igual a igual en todo, sin prejuicios. A veces hay aymaras que dicen, los *q'aras* nomás están haciendo eso, y están equivocados (cit. en Mendoza, 1992, p. 13).

Al igual que en su poema “Pregunta?”, nos cabe preguntarnos si acaso este gran poeta aymara sabía que lo que estaba haciendo es más que escribir poesía; se estaba desatando, con todo lo que ello implica. Sin embargo, tal vez la respuesta a esa pregunta podamos encontrarla en el siguiente poema:

Poesía

Crepúsculo que toca el sentimiento
con metáfora de reflexión suave
y enigma de felicidad trascendente
que instala al alba acariciante
en un follaje enamorado de aspiraciones
donde el celaje pinta la inspiración.

El caudal de la palabra acuática
describe el verso de la proyección,
que va componiendo hielos de susurro
con lucientes versos hidráulicos.
Ante la mirada del cosmos enamorado
y el mensaje que exalta el paisaje.

El rostro de la brisa exclama mensaje,
ante el arrullo del misterio palpable
se va vertiendo la bohemia excitable
parpadeando entre brasas de soledad
escribiendo la ansia peregrina
en una carta de comunicación eterna.

Con un léxico arcaico, modernista, y una composición versificada, este poema, que funciona como arte poética del autor, es pródigo en alumbradas metáforas que habrían celebrado los surrealistas de inicios del siglo XX: “hielos de susurro”, “versos hidráulicos”, “bohemia excitable”. Todo para decirnos que –en iluminado verso– la poesía es “una carta de comunicación eterna”.

DISCUSIÓN

El escritor de la nueva poesía aymara en Bolivia escribe, autotraduce, publica y difunde su obra en una especie de autoagenciamiento en el mercado y mundo global. Esta multiactividad del escritor aymara no es, por lo demás, diferente de la de muchos escritores en Bolivia, sabiendo que el campo literario es de pequeñas dimensiones (mercado, institucionalidad, etc.). Mas, aún sea pequeño, no está exento de las relaciones de poder de todo sistema simbólico hegemónico, lo que deja a muchos escritores al margen de los mecanismos de este sistema. Ello explicaría, por ejemplo, la grande y creciente autopublicación de escritores (indígenas y no indígenas), importante número de editoriales “alternativas” —a veces eufemismo de extremadamente pequeñas. Claro que la autopublicación e incluso las editoriales alternativas provienen también de cierto aire rebelde, autónomo e interpelador “contra” la institucionalidad literaria.

De este modo, hay una importante cantidad de escritores que deben recurrir a los modos “alternativos” como única forma de publicar su obra, debido a su escasa capacidad material, como el caso de los autores que publican en las editoriales cartoneras en El Alto, La Paz, Cochabamba — editoriales que, sin embargo, también se crearon en un signo interpelador.

En cambio, los escritores de la nueva literatura indígena provienen, generalmente, de comunidades indígenas, con residencia en las ciudades del país y con un capital simbólico acumulado en sus actividades académicas, profesionales y en otras artes. Además, generalmente se desempeñan laboralmente en instituciones privadas, aunque fundamentalmente públicas. Esta adscripción de origen y recorrido de vida se completa con estudios que develan que —en general y especialmente en ámbitos aymaras y quechuas— estos escritores conforman (por sus actividades académicas) la intelectualidad indígena, o están relacionados de alguna manera (actividad económica familiar, compadrazgo, etc.) a las emergentes burguesías indígenas en el país.

A esto, hay que sumar que actualmente Bolivia vive un momento, si no de eclosión indígena como en los años setenta, pero sí de un sentido general, político y social, de reivindicación de lo indígena. Digamos, entonces, que se trata de un momento favorable para la producción literaria

indígena, por las condiciones de los escritores y por cierta apertura de la institucionalidad literaria (editoriales, ferias del libro, espacios en los medios de comunicación y el espacio digital). Menos apertura, sin embargo, se aprecia en el “núcleo duro” de esta institucionalidad: el canon y la crítica.

Por eso, se advierte cierta contradicción entre el momento político que transita el país respecto de una inexistente (o tal vez, lenta) propuesta estética indígena para este momento. Lo que hay es una actitud emblemática de los símbolos indígenas, desde el Estado y también las organizaciones sociales. No se ha producido un movimiento literario tan potente como el del pueblo mapuche o varios pueblos indígenas mexicanos (zapoteco, digamos), lo que creo puede explicarse porque el peso del escrito político es muy fuerte sobre la forma literaria.

De ahí que la producción actual de la nueva literatura indígena en Bolivia corresponde a la tarea individual de cada poeta.

CONCLUSIONES

Los autores analizados exponen en su obra rasgos ambiguos de su posición cultural y de su posición como escritores, aunque esta ambigüedad hace a todos los escritores del mundo, ya que todos pertenecen a una cultura, tengan o no conciencia de ello. Pero en el caso de los escritores indígenas, esta ambigüedad es mayor por la impronta colonial que impone determinados programas políticos a sus pueblos, que se traducen en “tareas” para el escritor.

En el caso de los poemas de Alwa, la reivindicación aymara es patente, pero, la calidad poética de su producción escapa a toda identificación rápida e ideológica. Lo mismo podemos decir de los poemas analizados de Clemente Mamani en los que la marca identitaria es más un “aire” que una cifra concreta. El recurso lingüístico evidentemente *ch'ixi* de los poemas de Mamani ha creado una poesía casi enclavada en sí misma.

Un tema por demás importante y revelador es que en la obra de estos poetas existen evidentes marcas de lo que suele llamarse “el oficio del poeta”, en referencia al gran esfuerzo de establecer, prioritariamente, un sendero de búsqueda de la voz propia, que se expresa en la angustia (a veces gozosa) de su enfrentamiento con la palabra. Este enfrentamiento es el arte

de la poesía porque significa que el poeta demanda al lenguaje la palabra que exprese lo que quiere decir y, en las limitaciones del lenguaje y la indagación de los sentidos ocultos, antiguos, olvidados o velados de la palabra que afinca su oficio. Este camino, a la vez, lo engancha con las reflexiones filosóficas en que suele encalar el poeta, porque de este enfrentamiento sobrevienen reflexiones sobre la temporalidad, lo inefable, el silencio y la muerte.

En el caso de la obra de los autores analizados, esta reflexión, llamada función metalingüística del lenguaje, se aprecia donde menos se espera, menos en un poema, y más en algún verso o a veces una sola palabra que revela estas tensiones del poeta en el ejercicio de su labor. Una sola palabra es lo que suele encontrarse en la alucinada y surrealista palabra de Clemente Mamani o en los profundos poemas de Alwa.

De este modo, la creación de los poetas de la nueva poesía aymara en Bolivia, a más de ser un aporte para su pueblo, para la “literatura nacional” y para la identidad indígena, es una zona de contacto, un signo *ch'ixi*, que expresa que no es en la identidad fija donde se produce la voz poética sino en lo contencioso colonial.

REFERENCIAS

- Albó, Xavier y Layme, Félix (1996). El renacimiento de la literatura aymara. En Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), *Oralidad: lenguas, identidad y memoria de América* (pp. 4-12). Anuario 8. UNESCO.
- Albó, Xavier; Tomás Greaves y Godofredo Sandoval (1983). *La cara aymara de La Paz. III: Cabalgando entre dos mundos. Cuadernos CIPCA 24*. La Paz. CIPCA.
- Alwa, Mauro (2013). *Paninitaki*. La Paz: 3600.
- Alwa, Mauro (2010). *Arunak Q'ipiri: poesía aymara*. Edición bilingüe aymara-español. La Paz: Ediciones del Hombrecito Sentado.
- Arguedas, José María (2009 [1950]). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú (1950). En *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología* (pp. 153-162). Madrid: Iberoamericana.
- Arias, Arturo; Cárcamo, Luis y del Valle, Emilio (2012). Literaturas de Abya Yala. *LASA Forum*, 43(1), 7-10.

- Ayllón, Virginia (2021). Seis viñetas para desbrozar lo *ch'ixi* de Silvia Rivera: confluencias con Pratt, Benjamin y Bey. En Luis Claros (ed.), *Refracciones del pensamiento boliviano*. La Paz: CIDES-UMSA.
- Ayllón, Virginia (2007). Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa: notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos. *Nuestra América*, 3, 67-77. ISSN: 1646-5024
- Ayllón, Virginia (2006). Poesía alteña: algo raro sucede en El Alto. *Mar con Soroche: revista de poesía y otras escrituras del entre acá*, 1, 75-80.
- Bhabha, Homi K. (2002). Introducción: los lugares de la cultura. En *El lugar de la cultura* (pp. 17-37). Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Itaca.
- Bretón, André (2001 [1924]). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Callo, Saturnino (2009). *Kamisaraki: Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara, P'wera arunaka aymarata kastillanuru qillqata*. Tacna: Editora LIM.
- Casanova, Pascale (2001). *La república mundial de las letras*. Trad. de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama
- Cornejo Polar, Antonio (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú colonial. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177), 837-844.
- Delgado, Susy (2004). Ponencia presentada al *Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes*. La Paz-El Alto, Centro Latinoamericano de Literaturas y Artes latinoamericanas, CEDOAL (Espacio Simón I. Patiño), 19-21 agosto 2004.
- García Barrera, Mabel (2016). La literatura mapuche actual y su tránsito hacia una etapa nacional: *Perrimontun* de Maribel Mora Curriao. *Diálogo*, 19(1), 137-152.
- González Almada, Magdalena (2017). Abigarramiento lingüístico, resistencia y traducción: la poesía de Mauro Alwa en el contexto de la literatura boliviana contemporánea. *Mitologías Hoy*, 16, 355-370.
- González, Rocío (2014). La escritura del otro o la enseñanza de Rimbaud. En Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura: experiencias desde la literatura indígena* (pp. 119-132). México, D.F.: CONACULTA.

- Hoy, Helen (2001). *How Should I read These? Native Women Writers in Canada*. Toronto: University of Toronto Press.
- Jakobson, Roman (1975 [1960]). Lingüística y poética. *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral.
- Laime Ajacopa, Teofilo; Virginia Lucero Mamani y Mabel Arteaga Vino (2020). *Paytani Arupirwa: diccionario bilingüe Aymara-Castellano Castellano-Aymara*. La Paz: Plural.
- Lepe Lira, Luz María (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido: literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Lezama Lima, José (1993 [1957]). La curiosidad barroca. En *La expresión americana* (pp. 79-106). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mamani Laruta, Clemente (s.f.). *Pusi jawira: Cuatro Ríos*. Mecanografiado. s.p.i
- Mendoza, David (26 de enero de 1992). Diálogo con el poeta Clemente Mamani. *Linterna Diurna* (p. 13). La Paz: Presencia.
- Pratt, Mary Louise (2010 [1992]). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez Monarca, Claudia (2013). Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos. *Taller de Letras*, 52, 157-174. ISSN 0716-0798.
- Salazar, Cecilia (2012). *Intelectuales aymaras y nuevas mayorías mestizas: una perspectiva post 52*. La Paz: Fundación PIEB.
- Sánchez, Juan (2014). *Nativos migrantes: poesía en la encrucijada* [Tesis de Doctorado en Estudios Hispánicos con especialización en Migraciones y Relaciones Étnicas]. University of Western Ontario, Ontario.
- Sarduy, Severo (1999 [1972]). El barroco y el neobarroco. En Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.) *Obra completa Vol. 2*. (pp. 1385-1404). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural.
- van Dijck, Teun (1996). *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México, D.F: Siglo XXI.