



Vol. 11, No. 3, Spring 2014, 218-247

## Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920)<sup>1</sup>

**Alan Durston**

York University

“hé aquí al nuevo hombre de la  
meseta, al nuevo indio de mi  
Tempestad; en el sol revelaré a  
Mamani y al acontecimiento que  
importa su comedia”

—Luis E. Valcárcel,  
1928<sup>2</sup>

En “El proceso de la literatura”, una historia de la literatura peruana que forma parte de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), José Carlos Mariátegui opinó que la literatura en quechua había sido siempre obra de “literatos bilingües como El Lunarejo”<sup>3</sup> hasta la reciente aparición del dramaturgo y poeta puneño Inocencio Mamani

---

<sup>1</sup> Agradezco el apoyo del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, y a Christian Reynoso por las pesquisas que realizó en Puno.

<sup>2</sup> Citado en Huamán Peñaloza 1989: 15.

<sup>3</sup> “El Lunarejo” era el apodo del escritor y sacerdote cusqueño Juan de Espinoza Medrano (1629-1688).

(1904-1990)<sup>4</sup> (Mariátegui 2007: 235). Para Mariátegui, Mamani era el primer escritor indígena del quechua y por lo tanto el primer autor verdaderamente quechua—la clase dominante había hecho literatura *en* quechua pero sin apartarse del molde de una “literatura nacional...de irrenunciable filiación española” (ibid.). Mariátegui menciona la más conocida de las obras de Mamani, la comedia romántica *Tukuypaq munasqan*<sup>5</sup> (“Deseada por todos”), que se había estrenado a comienzos de 1928 en Puno bajo el auspicio de Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta Miranda, 1897-1969), un importante escritor vanguardista puneño. Causó revuelo tanto por la fidelidad con que presentaba la vida y el lenguaje del pueblo puneño como por el hecho de que su autor era, en palabras de Churata, “el primer indio dramaturgo” (Churata 2009: 100).

Dejando de lado de momento la cuestión de si Mamani fue realmente el primer escritor “indio” del quechua, lo cierto es que su obra constituye un hito en la historia de la literatura quechua. Sobre todo en sus escritos de fines de los años 20, época de colaboración estrecha con Churata y otros miembros de su círculo vanguardista, el Grupo Orkopata, Mamani rompió de forma muy clara y consciente con los cánones literarios del quechua. *Tukuypaq munasqan* y una obra anterior titulada *Sapan Churi* (“Hijo único”) estuvieron entre las primeras obras del teatro quechua moderno cuyos personajes eran indios reales, no incas, y libres además de los lugares comunes de la literatura indigenista de la época, sobre todo el del indio sufrido y melancólico. *Tukuypaq munasqan* fue comentada en las revistas literarias más importantes del país: *Amauta*, la revista de Mariátegui, y *Boletín Titikaka*, dirigida por Churata, revista que también publicó algunos poemas en quechua de Mamani.

A pesar del interés temprano por su trabajo, Mamani nunca publicó sus obras de teatro. En una entrevista de 1980 declaró tener seis obras inéditas (Aramayo 1980: 42). Fue recién en 1989, un año antes de su

---

<sup>4</sup> En 1928 se le atribuía la edad de 19 (por ej. Collazos 1928), pero en sus biografías posteriores siempre figura la fecha de nacimiento del 2 de diciembre de 1904 (por ej. Aramayo 1980: 41). Que Mamani haya tenido unos 24 años en 1928 parece más creíble, y no sería extraño que su guía y promotor, Gamaliel Churata, exagerara la juventud de Mamani para atraer la atención a su protegido, a quien presentaba como un prodigio.

<sup>5</sup> Por razones de consistencia los títulos de las obras de teatro se presentan con la ortografía quechua actual.

muerte, que Domingo Huamán Peñaloza, pintor puneño y amigo de la familia, publicó la antología *El teatro de Inocencio Mamani*. El libro contiene traducciones castellanas, pero no los originales quechuas, de *Tukuypaq munasqan* y *Sapan Churi*. También figura *Sunqu llulla* (“Corazón mentiroso”), una comedia romántica escrita originalmente en castellano (Portugal Catacora 1955: 283), y un fragmento inicial de una obra titulada *Casarasunchis* (“Nos casaremos”) que sí se presenta en versión quechua pero sin traducción al castellano. La ausencia de los originales quechuas de las obras de Mamani fuera de este fragmento explica en parte que se haya escrito tan poco sobre su teatro.<sup>6</sup> Ha sido más factible la puesta en valor de la obra poética de Mamani, que sí fue publicada de forma contemporánea. Mamani suele figurar en las antologías de poesía quechua (por ej. Noriega Bernuy 1993), y los poemas que Mamani publicó en *Boletín Titikaka* recientemente han sido objeto de unos de los primeros intentos de crítica literaria en quechua (Tacas Salcedo 2011).

Intentaré esclarecer algunos aspectos clave de la vida y obra tempranas de Mamani, enfocando lo que podría llamarse su fase Orkopata (fines de los años veinte). Busco contextualizar su teatro y poesía en el desarrollo histórico de la literatura quechua, e identificar los factores y las influencias que ayudaron a la creación de una obra tan original. También interrogo el significado de la condición india de Mamani, tan afirmada por sus promotores. No se trata de desenmascarar a un Mamani “mestizo”, sino de entender las opciones y estrategias que subyacen a la indianidad de Mamani y a la propuesta de una literatura indígena en quechua.

### *Alfabetismo quechua, radicalismo y vanguardismo en Puno a comienzos del siglo xx*

El censo nacional de 1940 fue el primer censo peruano que registró información lingüística, y nos permite una aproximación al contexto sociolingüístico de Puno durante la juventud e incluso la niñez de Mamani.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Últimamente se han hecho algunos intentos infructuosos para ubicar los manuscritos quechuas de Mamani.

<sup>7</sup> El censo se realizó cuando la explosión demográfica del siglo XX recién estaba en sus inicios, sobre todo en la sierra.

El censo no entrega información específica sobre la ciudad de Puno, donde Mamami nació y se crió, pero se pueden hacer algunas inferencias a partir de la información a nivel provinciano. Según el censo, la población de la provincia de Puno (86.886) estaba dividida casi por partes iguales entre quechua y aymara-hablantes, siendo el aymara la lengua mayoritaria por un margen pequeño (el censo no registra los niveles de bilingüismo aymara-quechua). 9.231 quechuahablantes y 7.341 aymarahablantes hablaban también el castellano, mientras que los castellanohablantes monolingües sumaban 2.767. Este último número podría parecer pequeño, pero en realidad era bastante alto para la sierra sur, sobre todo si tomamos en cuenta que la ciudad de Puno, donde seguramente vivía la mayoría de estos monolingües, tenía una población de 15.999 (Censo 1949 (Puno): 26, 4).<sup>8</sup> Esta fuerte presencia del castellano refleja el hecho de que a fines del siglo XIX la ciudad de Puno se había convertido, gracias al comercio lanar, en un importante y cosmopolita centro comercial fuertemente vinculado a Arequipa y a la costa a través del ferrocarril. Era además un punto de comunicación obligado entre gran parte del país y Bolivia y Argentina, países con los que también tenía conexiones ferroviarias.

Mamani nació en una sociedad en la cual incluso un nivel básico de alfabetismo era el privilegio de una minoría. A pesar de que la gran mayoría de la población de la sierra sur no conocía el castellano, la posibilidad de una educación pública que comenzara con la enseñanza de las primeras letras en quechua o aymara recién se estaba planteando de manera tentativa y aislada (Hazen 1974). Hasta el día de hoy en Puno la alfabetización se identifica con el castellano, a pesar de los avances recientes de la educación bilingüe (Salomon & Chambi Apaza 2006: 318). A comienzos del siglo XX se comenzó a desarrollar un sistema de educación pública que buscaba castellanizar y alfabetizar a la población indígena (Contreras 1996), pero en Puno la elite local se opuso tenazmente a tales esfuerzos—un indio alfabeto era una amenaza, e incluso una contradicción en términos. El alfabetismo era un importante marcador de clase y de

---

<sup>8</sup> En la provincia de Cusco solo se registraron 3.460 castellano-hablantes monolingües, a pesar de que la ciudad del Cusco tenía una población de 40.657 (Censo 1949 (Cusco): 26, 8).

ciudadanía política, ya que entre 1895 y 1980 ser alfabeto era requisito para el sufragio (sobre este tema ver, entre otros, Aguirre 2012).

Por otro lado, se estaba dando un importante renacimiento del uso del quechua escrito entre las elites. Este renacimiento comenzó a fines del siglo XIX entre el clero católico, expresándose en una serie de publicaciones misioneras y lingüísticas (Cerrón-Palomino 1987: 90-91; Klaiber 1992: 83, 124). En Cusco se escribían y representaban obras de teatro en quechua ambientadas en el Tawantinsuyu, desarrollándose un verdadero boom del teatro quechua que culminó a mediados de la década de 1910 (Itier 1995 y 2000). Las compañías teatrales cusqueñas viajaban a Bolivia y Argentina, pasando inevitablemente por Puno donde realizaban representaciones. Como veremos, el ejemplo de uno de los dramaturgos cusqueños inspiró a Mamani a escribir sus propias obras.

Fue por esta misma época que en Puno se desarrollaron proyectos muy novedosos de alfabetización en quechua y aymara que estaban estrechamente vinculados a los movimientos indígenas que sacudían la zona. Estos movimientos comenzaron a manifestarse a partir de los primeros años del siglo, no solo como reacción a la expansión de las haciendas, sino también para exigir derechos ciudadanos y acceso a la educación. Su fuerza se debió en alguna medida a la presencia en la zona de misioneros adventistas norteamericanos que ayudaron a establecer las primeras escuelas rurales, colaborando con dirigentes indígenas como Manuel Camacho y con indigenistas locales ante la persecución del clero católico y los hacendados (Hazen 1974; Salomon & Chambi Apaza 2006).

Entre estos indigenistas se encontraban dos figuras clave para la historia moderna del alfabetismo quechua: Francisco Chukiwanka Ayulo y Julián Palacios Ríos. A diferencia de los quechuistas de Cuzco y Ayacucho, ambos eran radicales en sus políticas lingüísticas. En vez de escribir obras literarias o lingüísticas destinadas a una elite promovieron la alfabetización quechua y aymara como un instrumento para movilizarlos. Francisco Chukiwanka Ayulo era un abogado proveniente de una de las principales familias de hacendados de la provincia de Azángaro, los Choquehuancas, descendientes de los caciques de la provincia. Durante sus estudios universitarios en Arequipa recibió la influencia del anarquismo de Manuel

González Prada, y posteriormente fue miembro del Partido Comunista (Ramos Zambrano 1985: 73-74; Chukiwanka Ayulo 1928b). Palacios Ríos, que hizo carrera de educador, era de la provincia de Chucuito y hablaba tanto el quechua como el aymara (Hazen 1974: 402 y ss).

En 1914 Chukiwanka Ayulo y Palacios Ríos publicaron un artículo titulado “Alfabeto científico kehshwa-aymara” en la revista de la Escuela Normal de Lima. El alfabeto era creación de Chukiwanka Ayulo, con la ayuda de Palacios Ríos para el aymara, y fue pensado como un alfabeto fonético con el objetivo de facilitar el aprendizaje de la alfabetización en quechua y aymara de los indios. Estos la usarían después para escribir en castellano, cuya ortografía también debía racionalizarse, de manera que “los indios nos enseñarían a escribir racionalmente un idioma” (Chukiwanka Ayulo y Palacios Ríos 1914: 156). El Alfabeto Científico buscaba una correspondencia de uno-a-uno entre grafema y fonema, lo que requería abandonar las ortografías tradicionales tanto del quechua como del castellano. La diferencia más visible entre el Alfabeto Científico y el alfabeto oficial actual del quechua es que las oclusivas velar y postvelar se escriben “q” y “k” respectivamente, a la inversa del uso actual. En una reedición de 1933 del Alfabeto Científico se invirtió el valor de estas letras, evidentemente para ponerlo en línea con una práctica que ya se estaba generalizando (Chukiwanka Ayulo y Palacios Ríos 1933).

La publicación del Alfabeto Científico en la revista de la Escuela Normal subraya el hecho de que estaba dirigido a los maestros de escuela. Palacios Ríos era por esa época estudiante de la Escuela Normal, e intentó implantar el estudio del quechua y el aymara para futuros profesores. Un artículo redactado por J. A. MacKnight, el director norteamericano de la Escuela Normal, como prólogo al Alfabeto Científico, presenta el primer programa claro de educación bilingüe publicado en el Perú (MacKnight 1914). Palacios Ríos pasaría a tener una larga carrera como profesor en Puno, donde fue el pionero y principal promotor de la educación bilingüe a lo largo de las décadas de 1920, 30, y 40 (Hazen 1974: 402 y ss).

Chukiwanka Ayulo creía que la alfabetización revolucionaría la cultura indígena, revolución que se reflejaría en una literatura netamente

quechua y aymara. Así lo expresó en el artículo de 1914, en un párrafo donde ejemplificó la aplicación del Alfabeto Científico al castellano:

... se abra dado al alma de los dweños naturales de esta tyerra el medyo mas portentoso de qultura y perfejsyonamyento. No sabemos si así, se abra resusitado a la libertad y a la sibilisasyon a todo un pweblo!! Y qyen sabe si así, la *literatura propya* de estos ermosos idyomas onomatepeyqos y ejspresibos de los matises mas baryados del sentimyento y de la ajsyon, llegara a un grado de qultura qe no podemos imajinar!! (Chukiwanka Ayulo y Palacios Ríos 1914: 157 énfasis agregado)

En un artículo de 1928, escrito en lo que para entones llamaba “ortografía indoamericana”, Chukiwanka Ayulo repitió la propuesta:

...enseñemos al indyo a leer i esqribir su lengwa materna; qe el tendrá i ará en abundansya su *literatura qultural propya*. Su siqlo qultural que solo estubo en sus qomyensos fwé brutalmente interrumpido; mejor, solo suspendido. Su espíritu no a mwerto, bibe latente, i qon fajtores más numerosos i mas perfejsionados desplegará sus alas. (Chukiwanka Ayulo 1928a: 49-50, énfasis agregado)

Al igual que Mariátegui, Chukiwanka Ayulo no consideraba verdaderamente indígena, o “propia”, la extensa literatura escrita por miembros de la elite serrana.

La dimensión política de las propuestas de Chukiwanka Ayulo y Palacios Ríos se manifiesta en su colaboración con el mayor Teodomiro Gutiérrez Cuevas. Esta colaboración se inició cuando Gutiérrez Cuevas fue comisionado en 1913 por el presidente Billinghurst para investigar las quejas indígenas en la zona de Puno (Salomon & Chambi Apaza 2006: 312). Hizo imprimir un volante en quechua para informar a la población de los objetivos de la misión, iniciativa bastante novedosa que sin duda se debió a la participación de Chukiwanka Ayulo y Palacios Ríos, ya que el volante utiliza el Alfabeto Científico (Basadre 1971: 669). Ambos mantuvieron su colaboración con Gutiérrez Cuevas cuando intentó iniciar una revolución indígena bajo el nombre de Rumi Maqui en 1915—Palacios Ríos incluso parece haber participado directamente en la rebelión (Ramos Zambrano 1985: 50-56). A comienzos de los años veinte Chukiwanka Ayulo actuó como representante local del Comité Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo, una extensa organización dirigida por activistas de inspiración anarquista y

marxista, publicando un vocero llamado *Pututo*, que incluía textos en quechua y aymara dirigidos a la población indígena en los que también se usó el Alfabeto Científico (por ej., Chukiwanka Ayulo 1922).

Para mediados de la década de 1920, la dictadura de Leguía había reprimido a los movimientos indígenas y al indigenismo radical, y comenzaba a forjar una especie de indigenismo oficial. En este contexto se desarrollaron en Puno nuevos agentes que promovieron la escritura quechua y aymara, ahora como instrumentos de una revolución más estética que social o política. Entre 1927 y 1932 Gamaliel Churata, que trabajaba como director de la biblioteca municipal de Puno, estuvo al centro de un círculo bohemio y literario conocido como el Grupo Orkopata. Los integrantes se reunían en la casa de Churata, a la que bautizaron con el topónimo quechua-aymara de Orkopata (Tamayo Herrera 1982: 263-268, 265). Por la misma época Churata y su hermano, el poeta Ántero Peralta, editaron *Boletín Titikaka* (1926-1930), una de las expresiones más importantes del vanguardismo latinoamericano, movimiento que atacaba las jerarquías culturales y sociales a través de la experimentación estética y la exploración de las raíces populares, y sobre todo indígenas, de las culturas latinoamericanas (Tamayo Herrera 1982: 251-268; Vich 2000; Zevallos Aguilar 2002). La obra literaria de los hermanos Peralta puede caracterizarse como un híbrido de los impulsos de innovación formal del vanguardismo con un indigenismo progresista, que se inspiraba en el paisaje, el lenguaje y la cultura popular puneña (Pantigoso 1999: 83-99).

*Boletín Titikaka* fue la primera revista literaria peruana que le dedicó una atención más o menos regular a las lenguas andinas. Varios números contienen anuncios en que Palacios Ríos ofrecía cursos de quechua por correspondencia, iniciativa única que refleja el intenso interés que se había desarrollado por el runasimi (Zevallos Aguilar 2002: 90-92). La revista promovió, aunque de forma ocasional y simbólica, la “ortografía indoamericana” (antes “ortografía científica”) de Chukiwanka Ayulo como una forma “indígena”, anti-tradicional y anti-elitista de escribir el castellano (por ej. Chukiwanka Ayulo 1928b). *Boletín Titikaka* publicó también algunos poemas en quechua y aymara, y el último número contiene un extraordinario tributo poético trilingüe (quechua, aymara, y

castellano) al recientemente fallecido Mariátegui (Tres Poemas 1930). Inocencio Mamani fue el principal contribuyente de textos quechuas a la revista, que también promovió sus obras teatrales.

### *Vida temprana y primeras actividades teatrales*

Antes de examinar el origen social de Inocencio Mamani será útil discutir los significados de lo indio en una época cuando las categorías socioraciales estaban en plena transformación. En la cotidianeidad de las interacciones sociales, y también en cierta medida en el discurso legal, la categoría de indio estaba constituida por un conjunto de rasgos socioculturales: ser campesino, analfabeto, y tener un manejo nulo o mínimo del castellano. En los ámbitos discursivos más abstractos, lo indígena estaba vinculado a un conjunto de rasgos hereditarios, tanto psicológicos como físicos, que se habría forjado a lo largo de una interacción milenaria con el medio ambiente andino. Los indigenistas no cuestionaron la noción de una raza indígena heredada del positivismo de fines del siglo XIX, sino que le atribuyeron características más halagueñas y un papel central en el futuro de la nación peruana (cf. Valcárcel 2007; de la Cadena 2000; Coronado 2009). Los significados diversos y a menudo contradictorios de lo indio permitieron que la categoría estuviera particularmente sujeta a manipulación retórica en esta época. En los años 20 y 30 era común que intelectuales de origen serrano que claramente pertenecían al grupo *misti* (contraparte dual de la categoría de indio o *runa*) fueran identificados, o se autoidentificaran, como indios.<sup>9</sup>

No se sabe mucho sobre los padres de Mamani. Declaró en 1928 que su padre “fue pintor en sus mocedades” (Collazos 1928), pero según José Tamayo Herrera, era “hijo adoptivo de una familia de carniceros” (1982: 252). Lo cierto es que Mamani era de Mañazo, el barrio de los carniceros de Puno (Churata 2009: 97). En su vejez hablaría de los empleos ligados a la ganadería que tuvo en su niñez: cuidó cerdos, ordeñó vacas, y repartió leche

---

<sup>9</sup> Como ejemplos, véanse los casos del intelectual y político cusqueño José Angel Escalante (Coronado 2009: 59-60) y del médico puneno Manuel Núñez Butrón (Cueto 1997: 118-119).

a los hoteles de la ciudad (Aramayo 1980: 41). Pero también recibió una educación primaria en el colegio La Inmaculada y en el seminario de Puno (Cosio 1928: 41; Collazos 1928) en una época en que cualquier educación formal era privilegio de una minoría.<sup>10</sup>

Lo que sabemos del joven Mamani no se compadece con el uso cotidiano de la etiqueta de indio en la época. Provenía de un mundo urbano (o más bien “rurbano”) y hablaba y escribía el castellano. Por otro lado, constituye un caso excepcional entre los escritores del quechua porque nunca ejerció una profesión de clase media, como la abogacía, la docencia o el sacerdocio. Se ganó la vida con oficios manuales, sobre todo en el puerto de Puno y en los grandes barcos del lago (Aramayo 1980). Provenía de una clase obrera urbana con fuertes lazos rurales que escapaba a la dicotomía runa-misti.

Al terminar sus estudios primarios, Mamani y un grupo de compañeros formaron una compañía de teatro e hicieron representaciones del drama *Qurich'uspi* del sacerdote cusqueño Nemesio Zúñiga Cazorla (Collazos 1928; Cosio 1928: 41). Como la mayoría las obras del teatro quechua cusqueño, *Qurich'uspi* era un drama histórico ambientado en el Tawantinsuyu y escrito en un quechua literario y presuntamente arcaico de difícil comprensión, incluso en Cusco. *Qurich'uspi* fue escrito en 1915 pero solo fue publicado a fines de siglo XX (Itier 1995).

Es muy probable que el mismo Zúñiga Cazorla haya tenido algo que ver con estas representaciones. A pesar de haberse formado en el seminario de San Antonio Abad en Cusco, se ordenó en Puno justamente por los años en que Mamani debió haber salido de la escuela del seminario local (1917 o 1918) (Itier 1995: 20). Itier explica que Zúñiga Cazorla se diferenciaba de los demás quechuistas cuzqueños por su origen social relativamente humilde, y por reclutar a indios y gente del pueblo para representar sus obras (ibid.). No sería extraño que durante una estadía en Puno Zúñiga Cazorla haya buscado muchachos quechuahablantes en la escuela del seminario para representar *Qurich'uspi*. Esto sugiere la posibilidad de que

---

<sup>10</sup> Que haya estudiado en el seminario no significa que Mamani haya estado en vías de convertirse en cura, ya que en esa época los seminarios también funcionaban como colegios primarios y secundarios (Klaiber 1992: 141-144).

Mamani haya recibido su primera instrucción en alfabetismo y literatura quechua de uno de los representantes claves del teatro quechua cusqueño.

En una entrevista de 1928 Mamani declaró que el ejemplo de Zúñiga Cazorla lo inspiró a escribir sus propias obras de teatro en quechua: “Si ese señor cura, me dije, hace dramas en un idioma que yo conozco y hablo a diario, cómo no hacer una cosa parecida?” (Cosío 1928: 41). Sin embargo, *Sapan Churi*, la primera obra teatral de Mamani, refleja un fuerte distanciamiento de la iglesia. Parece haber escrito esta obra en 1926,<sup>11</sup> y fue representada en Arequipa el siguiente año (Portugal Catacora 1955: 283; Collazos 1928). El protagonista es un niño de Mañazo, llamado Sapan Churi, que ahora ir al colegio y aprender a leer pero debe enfrentarse a la oposición del clero y los mistis, que prefieren mantener a los indios en la ignorancia. En Puno la iglesia fue un baluarte conservador que se enfrentó con los indigenistas radicales, en su mayoría anticlericales y filoprotestantes, bando al cual Mamani estaba fuertemente asociado para fines de la década de 1920. Una de las figuras más eminentes de este bando fue Chukiwanka Ayulo, que fue excomulgado después de un enfrentamiento público con el obispo de Puno (Ramos Zambrano 1985: 74-75), y cuya relación directa con Mamani puede documentarse poco después de que escribió *Sapan Churi*.

#### *Un Nuevo Indio en Orkopata*

La colaboración entre Churata y Mamani parece haberse iniciado, o intensificado, en 1927, año en el que habría escrito *Tukuypaq munasqan*. El primero de los poemas quechuas que Mamani publicó en *Boletín Titikaka* apareció en el número de febrero de 1928. *Tukuypaq munasqan* fue estrenado el mismo mes por la Compañía Teatral Orkopata, compuesta de “muchachos indígenas” y dirigida por Eustaquio Rodríguez Aweranka (1890-1968) (Churata 2009: 96). Rodríguez Aweranka, un profesor de colegio e importante promotor de la educación bilingüe en Puno, era otro

---

<sup>11</sup> Según Huamán Peñaloza (1989: 34), *Sapan Churi* se habría escrito en 1917, cuando Mamani tenía 13 años, y *Tukuypaq munasqan* en 1922, a los 19 años. Estas fechas no son verosímiles, y he tratado de establecer las fechas correctas a partir de fuentes más tempranas.

de los “indios” del Grupo Orkopata y al igual que Mamani aportaba poesía quechua a *Boletín Titikaka* (Rodríguez Aweranka 1929).

Según el indigenista cusqueño José Gabriel Cosío, Churata “apadrinó a muchos modestos hijos de la raza indígena que le miran como al maestro y el bondadoso amigo” (Cosío 1928: 41). Uno de los principios clave del indigenismo del Grupo Orkopata era que el indio no era solamente un transmisor de una cultura milenaria, sino un creador cultural activo y revolucionario. Buscaron, entonces, incorporar al grupo a individuos que ellos consideraban indios, el más importante de los cuales fue Mamani. Mamani encarnaba el objetivo central del Grupo Orkopata de generar un arte en el que se unían principios hasta entonces considerados irreconciliables: lo indígena con lo moderno, y lo ancestral con lo revolucionario. Se le presentó como expresión de la “tempestad en los Andes”, es decir, el renacimiento de la raza india que vaticinaba el indigenista cusqueño Luis E. Valcárcel en su libro de 1927 (Collazos 1928; Churata 1928a, 1928b, 2009; cf. el epígrafe).

Uno de los aspectos más revolucionarios de este renacimiento era la aparición de indios alfabetos que se mantenían fieles a su raza, es decir, que no aprovechaban su alfabetismo para explotar a sus congéneres, convirtiéndose en tinterillos o gamonales. En *Tempestad en los Andes* este “nuevo indio”<sup>12</sup> alfabeto, abstemio (del alcohol y la coca) y disciplinado está muy asociado al campesinado puneño bajo la influencia adventista (Valcarcel 2006: 75-87). Se negaba así la ecuación de “indio leído, indio perdido”, utilizada para combatir a los dirigentes campesinos (de la Cadena 2000 314; Aguirre 2012). La novedad que presentaba Churata con sus descubrimientos no era solo que hubiera indios que escribieran, y además en quechua, sino que lo hacían de una forma nueva. Mamani, el Nuevo Indio, escribe “teatro neokeswa” (Churata 1928b), rompiendo con las tradiciones añejas de la literatura quechua.

Veremos más adelante en qué consistía la novedad del teatro “neoquechua”, pero por ahora es importante mencionar que todos los

---

<sup>12</sup> El concepto de nuevo indio o indio nuevo no tenía el mismo significado para Valcárcel que para su rival intelectual José Uriel García. En el libro más conocido de García, *El nuevo indio* (1930), el término se aplica a cualquier persona que se había compenetrado con el espíritu de la geografía andina.

ejemplos tempranos de la escritura quechua de Mamani—los poemas publicados en *Boletín Titikaka* y los fragmentos de *Tukuypaq munasqan* citados por Churata (2009)—utilizan el Alfabeto Científico, que se había convertido en un emblema revolucionario. Según Huamán Peñaloza, Mamani escribió *Tukuypaq munasqan* en la biblioteca municipal de Puno bajo la supervisión de Churata y Chukiwanka Ayulo (Huamán Peñaloza 1989: 34). Todo esto indica que Mamani fue entrenado, o posiblemente re-entrenado, en la escritura quechua por Chukiwanka Ayulo. Los proyectos que Chukiwanka Ayulo había desarrollado en la década anterior eran muy consistentes con los planteamientos de Valcárcel en *Tempestad en los Andes*—de hecho, Chukiwanka Ayulo habló de traducir el libro al quechua (Churata 1928a). Chukiwanka Ayulo debió haber visto en Mamani uno de los “factores” para el desarrollo de la literatura quechua “propia” que había anunciado en el artículo de *La Sierra*, publicado el mismo año del estreno de *Tukuypaq munasqan*.

En abril de 1928 *Amauta* publicó un artículo de José Gabriel Cosío que nos da la perspectiva de un indigenista conservador sobre Mamani y sobre el concepto del Nuevo Indio. Cosío era un importante intelectual cusqueño que había sido nombrado director del Colegio de San Carlos, la única institución de educación secundaria en Puno fuera del seminario. A pesar de ser un conservador pro-clerical Cosío estableció una amistad con Churata, quien lo puso en contacto con Mamani para que le diera a leer una copia de *Tukuypaq munasqan*. Cosío entrega una minuciosa descripción del “indiecito” Mamani: “Habla el castellano con aceptable corrección...viste terno de casimir, usa zapatos y calcetines, corbata y camisa suelta y blanca y se toca con sombrero de paño...se le ve discurrir por las calles siempre con libros y revistas bajo el brazo y con fajos de papeles impresos entre las manos”.<sup>13</sup> Describe también un “mirar tímido y dulce” y una “fisionomía tranquila y apacible”. Al retrato verbal se le agrega una fotografía de Mamani mostrando un joven de terno y corbata y mirada pensativa (Cosío 1928).

---

<sup>13</sup> Dado que Cosío fue profesor de castellano y cervantista, es importante la observación de que Mamani hablara correctamente el castellano. Churata le había sugerido que hablara en quechua con Mamani, pero este consejo parece reflejar el deseo de Churata por presentar a un Mamani indio, ya que Cosío no tuvo dificultad alguna para comunicarse con él en castellano.

Como veremos más adelante, Cosío plantea una serie de críticas al trabajo de Mamani, que no considera a la altura de la tradición dramática cusqueña por su temática vulgar y lenguaje defectuoso. Pero también recalca que Mamani se muestra cortés y humilde pero firme en la defensa de su trabajo. Se ponen de acuerdo en que Mamani debía, con la ayuda de Cosío, instruirse más en la tradición del teatro quechua “para hacer obra de mayor provecho y ser genuino cantor de su raza” (Cosío 1928: 42).<sup>14</sup> En efecto, Mamani le sirve a Cosío para construir su propia versión conservadora del “Indio Nuevo”. Cosío se une a la crítica al estereotipo del indio alfabeto como lacra, pero no acepta la posibilidad de que sea la fuente de una revolución estética y social. Mamani, por mucho que se vista como misti, sigue siendo un “indio ingenuo, orgulloso de su raza” que acepta la necesidad de ser guiado por alguien como Cosío.

#### *Vida post-Orkopata*

A partir de 1930 se hace mucho más difícil rastrear la carrera de Mamani. *Boletín Titikaka* dejó de aparecer en ese año, y en 1932 el Grupo Orkopata se disolvió a raíz de las políticas represivas del gobierno de Sánchez-Cerro y el auto-exilio de Churata en La Paz. Permanecería en Bolivia por más de 30 años (Tamayo Herrera 1982: 272). La producción literaria de Mamani parece detenerse con la partida de Churata, ya que no se tiene ninguna noticia firme de publicaciones o escritos suyos hasta fines de los años 40, cuando aparecen algunos poemas suyos en quechua en la revista de la sucursal puneña del Instituto Americano de Arte (Mamani 1948, 1949). Contrario a lo que podría esperarse, Mamani no figura en las páginas de la revista *Runa Soncco*, el vocero de una campaña sanitaria dirigida por Manuel Núñez Butrón desde Juliaca, que fue el principal vehículo de alfabetización y literatura quechua y aymara en Puno durante los años 30 (Hazen 1974: 284-287). Sin embargo, los fragmentos de la correspondencia entre Mamani y Churata, publicados por Manuel Pantigoso y Huamán Peñaloza, demuestran que en los años 30 y 40

---

<sup>14</sup> En 2001 Xavier Pello encontró entre papeles de Mamani pertenecientes a su hija una transcripción del *Ollanta*, hecha por Mamani y fechada en 1930 (comunicaciones personales de Xavier Pello y César Itier), lo que indica que tomó en serio el estudio de los clásicos tal como le había encomendado Cosío.

Mamani se mantuvo activo como productor dramático y folklórico, y que siguió escribiendo obras de teatro (Huamán Peñaloza 1989: 36; Pantigoso 1999: 61-62, 399).

En los años 50 la vida de Mamani dio un vuelco sorprendente. Vivió en Arequipa y Huancayo, trabajando en campañas sanitarias como ayudante de campo y liderando expediciones de alta montaña (Aramayo 1980: 41; Huamán Peñaloza 1989: 7-8). Cuando ya andaba por los 60 años de edad Mamani realizó una serie de primeros y segundos ascensos de nevados de la cordillera de Huaytapallana que se registraron en publicaciones montañistas (Morales Arnao 1961, 1963a, 1963b), y se convirtió en una de las figuras eminentes del andinismo peruano. Pasó sus últimas décadas entre Arequipa y Puno, y mantuvo una intensa agenda de actividades culturales y deportivas, incluyendo ascensos del Kunurana y del Misti cuando ya había pasado los 80 años de edad (Huamán Peñaloza 1989: 10).

Queda pendiente la tarea de realizar un estudio a fondo de la vida de Mamani, lo que requeriría un trabajo sistemático con revistas y periódicos locales que hoy son de difícil acceso. De una forma bastante paradójica, el interés por Churata opacó y silenció a Mamani. El gran historiador del indigenismo José Tamayo Herrera lo acusó de generar un mito en torno a los orígenes del Grupo Orkopata y de “sembrar de errores la historia de este importante núcleo indigenista”. Estos errores consistían sobre todo en la auto-atribución de un papel decisivo en la formación del grupo, que según Mamani se habría originado en 1922 en su propia casa, no la de Churata (Tamayo Herrera 1982: 251-252). Esta afirmación se repite en la biografía de Huamán Peñaloza, que describe una casa en las faldas del cerro Huajsapata perteneciente a Mamani que en los años 80 era la sede de un Centro Cultural Orkopata. Según Mamani esta casa también fue el Orkopata de los años veinte (1989: 23-33). Tamayo Herrera presenta argumentos contundentes que desacreditan esta versión, pero le presta poca atención al papel que Mamani efectivamente tuvo en el Grupo Orkopata.

Aparte del cuestionamiento de la fidelidad de Mamani como testigo histórico, han circulado dudas entre la intelectualidad puneña en torno a la

autoría de las obras de teatro que lo hicieron conocido a fines de los años 20. Este escepticismo se hizo presente ya en el estreno de *Tukuypaq munasqan* en 1928 (Churata 2009: 99), y se mantiene vivo en la actualidad. En particular, ha habido una tendencia a atribuirle a Churata por lo menos una parte de las obras de Mamani (Pantigoso 1999: 62).<sup>15</sup> Dada la abundancia de los testimonios sobre la obra temprana de Mamani no queda claro en qué se basa este cuestionamiento. La idea de que Churata haya escrito obras como *Tukuypaq munasqan* carece de verosimilitud: no hay evidencia de que Churata, cuyos padres eran arequipeños, haya tenido el dominio necesario del quechua, y él mismo negó estos rumores hasta el fin de su vida (Pantigoso 1999: 62).

### *El teatro quechua de Mamani*

El gran problema con el análisis del teatro quechua de Mamani es el acceso a los textos. La antología publicada por Huamán Peñaloza solo contiene versiones castellanas de *Sapan Churi* y *Tukuypaq munasqan* y no se constata quién hizo las traducciones, ni cuándo. Tampoco queda claro qué tan cercanas sean a las versiones en quechua que se pusieron en escena en los años 20.<sup>16</sup> No discutiré la comedia *Sunqu llulla* (“Amor traicionero”) porque fue escrita originalmente en castellano y podría ser muy posterior a la fase Orkopata, pero sí intentaré un análisis del fragmento de la obra *Casarasunchis*, publicado por Huamán Peñaloza (1989: 118-133). A pesar de que múltiples errores de imprenta dificultan su comprensión, es lo más cercano que tenemos a un ejemplo de la escritura dramática quechua de Mamani. No se constata una fecha para *Casarasunchis* y bien podría ser posterior a la fase Orkopata, pero presenta importantes semejanzas a

---

<sup>15</sup> Al indagar sobre la posible existencia en Puno de manuscritos de las obras de teatro de Mamani en 2011 Christian Reynoso se topó con este mismo escepticismo (comunicación personal).

<sup>16</sup> La versión de *Tukuypaq munasqan* publicada por Huamán Peñaloza difiere en por lo menos un punto clave de la que se estrenó en 1928: según los comentarios de Cosío y Churata la obra criticaba el consumo del alcohol y la coca (Cosío 1928: 42; Churata 2009: 100), pero las críticas a la coca se omiten en la versión publicada en 1989, e incluso se pone una defensa de la coca en boca de un personaje clave (Huamán Peñaloza 1989: 73).

*Tukuypaq munasqan*.<sup>17</sup> Mamani parece haber escrito más obras en quechua de las que no ha quedado otro rastro que los títulos, entre ellos *Wiñay solterita* (“La eterna soltera”) (Portugal Catacora 1955: 283; Huamán Peñaloza 1989: 17).

La escritura dramática de Mamani pasó por una evolución importante en sus primeras dos obras. Su primera influencia fue Zúñiga Cazorla, quien, al igual que los otros dramaturgos cusqueños de comienzos del siglo XX, utilizaba un lenguaje literario inspirado en el teatro quechua colonial, sobre todo el drama *Ollanta*. Escribían sus obras en verso y utilizaban un léxico deliberadamente arcaico (Itier 1995 y 2000). Mamani le explicó a Cosío que en un inicio había intentado escribir en “la quechua de Ollantay, la quechua vieja”, pero que después optó por usar la variedad local para poder ser entendido. El uso del quechua puneño era consecuente con la temática de sus obras: “Lo que he visto en mi pueblo, lo que veo en mi aillu, las cosas que pasan silenciosamente en el misterio de nuestras cuevas y nuestras serranías” (Cosío 1928: 42).

Aun sin contar con el texto quechua de *Sapan Churi*, queda claro que no se conforma del todo con esta consigna vernacular. Es cierto que representa un quiebre temático con la tradición representada por *Qurich’uspi*. Se ambienta en la actualidad, sus personajes son todos indios, y discute uno de los grandes conflictos sociales de la época de forma explícita. La obra contiene una fuerte crítica al clero y a los mistis como clase, como vemos en el siguiente monólogo de Sapan Churi:

¡Que bonito día hermanos! Es como si el padre sol nos enviara una nueva luz, su color ardiente es el ánimo para nosotros sus hijos que nos ampara con un solo corazón. Deben saber que lo que dijeron a mi papá era mentira, que la escuela no es para los campesinos; lo que sucede es, ellos no quieren que nosotros sepamos leer y escribir, y eso es una vergüenza de los mistis que piensan así. Seguramente ellos querrán que sigamos como sirvientes, lambe ollas, ¡y eso no será más carachu!, ellos no saben que más tarde serán el meadero de perros (RISAS). (Huamán Peñaloza 1989: 47)

---

<sup>17</sup> Una forma de datar esta obra es a través de la ortografía, en especial el uso de “k” y “q” que a menudo refleja el Alfabeto Científico tal como se usaba en los años 20 (ver nota 17).

Por otro lado, el lenguaje de *Sapan Churi* parece haberse mantenido dentro de moldes tradicionales. Collazos (1928) informa que era un drama en verso, como las obras de la tradición cusqueña, y a juzgar por la versión castellana publicada por Huamán Peñaloza carecía de las expresiones idiomáticas que abundan en *Tukuypaq munasqan*. En cambio, encontramos expresiones de carácter literario como la siguiente, que inicia la obra: “¡Admirable padre sol!, ¡hermosa madre luna!” (Huamán Peñaloza 1989: 39). El uso de nombres genéricos como *Sapan Churi* (Hijo Único) también es característico de los dramas coloniales y sus epígonos.

A pesar de que Mamani escribió *Tukuypaq munasqan* solo un año después de *Sapan Churi*, se notan varios cambios notables. Fue el primer ensayo de Mamani en un género que parece haber inaugurado—en lo que se refiere al teatro quechua—la comedia romántica. La protagonista, Pitita, es una joven recién casada de Mañazo cuyo esposo se ha ido a comprar ganado a Capachica. Mientras espera su regreso es asediada por un grupo de muchachos que la intentan enamorar. El efecto cómico de la obra deriva principalmente de los personajes burlescos de los pretendientes, supersticiosos y adictos a las fiestas religiosas, cuyo comportamiento es contrastado con el de Pitita y sus parientes, abstemios y trabajadores (Huamán Peñaloza 1989: 52-85).

Gracias a las reseñas de Cosío y Churata sabemos que Mamani logró un grado de realismo excepcional en los diálogos de *Tukuypaq munasqan*, tanto desde un punto de vista dialectal como en las expresiones usadas por los protagonistas. Para Cosío, un fiel representante de la tradición literaria cusqueña, esto no era ningún mérito. Interrogó a Mamani sobre su uso “incorrecto” del sufijo *-paq* como genitivo y del diminutivo de origen castellano *-ito*, entre otras cuestiones dialectales. En el relato de Cosío, Mamani responde a cada crítica de la misma manera: “Así es como se dice en Puno, y yo he querido hacer algo que mis paisanos me entiendan. Yo sé que la quechua del Cuzco, la que Ud. habla, es auténtica y castiza”. *Tukuypaq munasqan* es “un mero romance pastoril, no una obra teatral”—para Cosío, solo las obras serias de tema histórico merecen consideración (1928: 42). En cambio, para Churata la obra es un triunfo, sobre todo por su “fraseo encantador” en el que cada personaje “se perfila admirablemente

por su estilo” (2009: 97-98). Mientras no se ubique un manuscrito quechua de la obra estas voces seguirán siendo inaudibles.

*Casarasunchis* es otra comedia protagonizada por una joven de Mañazo. En este caso es soltera y vive con sus padres, y la obra, o en todo caso el fragmento inicial publicado por Huamán Peñaloza, representa su cortejo, tema que más tarde sería utilizado con efectos cómicos por otros autores del teatro quechua (por ej. Alencastre 1955; Cavero León 1945). He intentando reconstruir y traducir el siguiente fragmento del diálogo entre la protagonista, Antuka, y su pretendiente, Lorenzo, corrigiendo los errores de imprenta sin cambiar lo que parece haber sido la ortografía original<sup>18</sup>:

Antuka: *Pillas munasunkiman qan kellataqa kanqi, ima rurayta yachankichu.*

Lorenzo: *Ñokaqa llankaytan yachani.*

Antuka: *Ima llankaytan yachanki.*

Lorenzo: *Paris parismanta añasta jina wachachiyta warmikunata.*

Antuka: *Chayraykuchari qanka kapanki jispay jispayman millata chaypuni asna kanqi.* (Huamán Peñaloza 1989: 127)

[Antuka: ¿Quién te podría querer a ti? Eres un holgazán, no sabes hacer nada.

Lorenzo: ¡Yo sé trabajar!

Antuka: ¿Qué trabajo sabes hacer?

Lorenzo: Sé hacer parir mellizos a las mujeres, como los zorrinos.

Antuka: Debe ser por eso que apestas a orines.]

El efecto cómico de la obra deriva de un diálogo ácido y ocurrente entre los jóvenes protagonistas que forma parte de su cortejo. A juzgar por la traducción publicada por Huamán Peñaloza, algo similar podría decirse de los intercambios entre Pitita y sus pretendientes en *Tukuypaq munasqan*. También es remarcable que *Casarasunchis* esté libre del purismo léxico tan persistente en la literatura quechua.

---

<sup>18</sup> Nótese el uso de q por /k/ en *kanqi*, claro rezago del Alfabeto Científico tal como se usaba en los años 20 (cf. nota 16).

¿Por qué tuvo Mamani tanta predilección por las comedias románticas donde las protagonistas son jóvenes indias? Aparte de *Tukuypaq munasqan* y *Casarasunchis*, éste también debió ser el caso de *Wiñay solterita*, a juzgar por el título. Una respuesta posible puede encontrarse en la tendencia que tenían muchos indigenistas a percibir a los indios, y sobre todo a las mujeres indias, como seres asexuales. La insistencia en la pasividad o frigididad de la mujer india se había expresado incluso en las páginas de *Boletín Titikaka* (Peralta Vásquez 1929). Es posible que al crear los personajes de Pitita y Antuka, mujeres apasionadas y de carácter fuerte, Mamani haya buscado romper con estos estereotipos.

Es necesario establecer de qué manera se inserta el teatro de Mamani en el desarrollo histórico del teatro quechua, más allá del hecho evidente de que rompió con el modelo cusqueño del drama incaico. Las primeras obras de Mamani podrían considerarse ejemplos tempranos del teatro costumbrista quechua (Itier 1995: 39-42). A diferencia de los dramas incaicos, el teatro costumbrista se ambientaba en la actualidad, representando la vida rural con sus “lacras y encantos”, al decir de César Itier (ibid.: 39). El género alcanzó su mayor desarrollo en Cuzco y Ayacucho en los años 30 y 40, siendo sus cultores más eminentes el cusqueño Andrés Alencastre y el ayacuchano José Salvador Caveró León. Muchas obras costumbristas eran tragedias que denunciaban los problemas sociales del campo, pero otras tenían un tono más ligero. Tanto Alencastre como Caveró León escribieron comedias románticas cuyos diálogos se asemejan a los de *Tukuypaq munasqan* y *Casarasunchis*, pero que son de fecha posterior, por lo menos a *Tukuypaq munasqan* (Alencastre 1955; Caveró León 1945). Es poco probable que Mamani haya influido de forma directa en Alencastre o Caveró León, dado que sus obras permanecieron inéditas y se representaron en otro ámbito regional, pero los artículos que se publicaron sobre *Tukuypaq munasqan* en *Amauta* y *Boletín Titikaka* sin duda estimularon el desarrollo del teatro costumbrista quechua.

La obra fundacional del género fue *Qisanpi sapan urpikuna* (“Palomas solitarias en su nido”), publicado en Ayacucho alrededor de 1920 por Moisés Caveró (tío de José Salvador) (Caveró s.f.). Este drama realiza una fuerte denuncia del latifundismo, retratando los maltratos sufridos por

tres hermanos huérfanos a manos de un hacendado y su esposa. Hay evidentes semejanzas temáticas con *Sapan Churi*. Son las dos primeras obras modernas que tratan de forma directa los problemas sociales de la época, y en ambos casos los protagonistas son niños indígenas que experimentan la opresión misti. Sin embargo, las diferencias también saltan a la vista: en la obra de Cavero está totalmente ausente el tono combativo de *Sapan Churi*: sus protagonistas sufren todo tipo de abusos paciente y humildemente hasta que deciden dejar la hacienda, abandonando la casa y las tierras que habían pertenecido a sus padres.

Mamani pudo haber encontrado una inspiración más inmediata en un teatro indigenista local en lengua castellana. Ejemplo de este teatro sería *La noche de San Juan* (1917) de Emilio Romero, obra inspirada en las rebeliones campesinas de la época (Rengifo 1977). Una obra como *Sapan Churi*, donde los indios se expresan con desprecio sobre los mistis y anuncian la revancha, solo era posible en Puno, donde se había desarrollado un indigenismo radical y la alfabetización indígena se había convertido en una consigna revolucionaria.

Dada la importancia del humor en el teatro de Mamani, vale la pena preguntarse si pudo haber sido influenciado por una tradición poco estudiada de sainetes bilingües que se remontaba a la época colonial y se mantuvo viva por lo menos hasta mediados del siglo XX. Se trata de obras jocosas de un solo acto cuyos personajes suelen pertenecer a distintos estamentos sociales y raciales, y cuyo efecto cómico derivaba en gran parte de las dificultades que tenían los personajes para comunicarse entre sí o para expresarse en un idioma (ya sea el quechua o el castellano) que no dominaban (por ej., Alencastre 1955: 91-101; Ugarte Chamorro ed. 1974: 231-250). A diferencia de los dramas incaicos, los sainetes se ambientaban en la actualidad, y los diálogos quechuas suelen reflejar el habla vernacular. Nuevamente, sin embargo, las obras de Mamani no se insertan de forma clara en esta tradición por tratarse de obras monolingües con personajes exclusivamente indígenas.

Pese al calificativo de “teatro indígena” que le dio Churata (2009) a *Tukuypaq munasqan*, todo indica que las obras tempranas de Mamani se representaban ante públicos donde predominaban los intelectuales y

profesionales urbanos. Cosío menciona que *Tukuypaq munasqan* se había representado varias veces en Puno “con éxito artístico y económico muy halagador” (1928: 41). No he encontrado datos sobre los teatros, pero parece poco probable que haya acudido a ellos mucha gente del campo o de la clase obrera urbana (cf. Itier 1995: 59-60 y 2000: 54 sobre el elitismo de los teatros cusqueños por esta época).

La información sobre las representaciones no es abundante, y es cierto que *Sapan Churin* y *Tukuypaq munasqan* ofrecían posibles moralejas para un público indígena (por ejemplo, la importancia de educarse, ser abstemios y disciplinados). Pero es más evidente que constituyen esfuerzos por representar al indio de una forma que rompía con los estereotipos indigenistas, sobre todo el del indio flemático y resignado. Los personajes de Mamani representan el Nuevo Indio que él mismo encarnaba (cf. Churata 2009: 100).

#### *La poesía quechua de Mamani*

La poesía quechua de Mamani está mucho mejor documentada que su teatro, en el sentido de que tenemos una serie de textos íntegros, comenzando con los poemas en *Boletín Titikaka*. Sin embargo, hay algunos obstáculos para completar su contextualización. No parecen existir debates contemporáneos sobre los poemas de Mamani, como sí los hay para *Tukuypaq munasqan*. Otra dificultad es la falta de estudios sobre la historia de la poesía quechua en sentido estricto.<sup>19</sup> El canto quechua, en sus distintas variantes, constituye la más rica, la más amplia, y la más estudiada de las tradiciones poéticas quechuas (por ej. Mannheim 1986, 1998; Montoya, Montoya y Montoya 1987). El teatro quechua, sobre todo el teatro en verso colonial, constituye otro acervo poético importante. Pero también existió una tradición de poemas líricos de breve extensión escritos para ser leídos o recitados, no cantados. Entre el clero colonial se desarrolló una práctica de escribir poemas panegíricos y elegiacos siguiendo patrones métricos hispanos (Itier 2012: 359-367). Sin embargo, las colecciones de poesía quechua del siglo XIX sugieren que esta tradición letrada no alcanzó

---

<sup>19</sup> Los estudios existentes, como los de Julio Noriega Bernuy (1993) y Ulises Zevallos Aguilar (2013), se refieren principal o exclusivamente a la poesía quechua de la segunda mitad del siglo XX.

un amplio desarrollo independiente, sino que se mantuvo bajo la influencia de las diversas tradiciones cantadas, sobre todo el huayno y el yaraví (por ej. Anchorena 1874, Astete 1872).

Mamani publicó tres textos poéticos en *Boletín Titikaka*: “Teofanoj qutimunka” (Teófano regresará), una elegía dedicada a un hijo de Churata fallecido en la infancia (Mamani 1928); “Lekechuqunas” (Los lequechos), poema de difícil clasificación e interpretación (Mamani 1929); y un críptico texto que forma parte del homenaje trilingüe a Mariátegui y parece describir una ceremonia de despedida al Amauta realizada por el Grupo Orkopata (Tres Poemas 1930). “Teofanoj qutimunka” y el texto a Mariátegui han sido analizados por Yuly Tacas (2011), y acá me limitaré a reproducir y discutir “Lekechuqunas”. Incluyo la traducción castellana que acompaña al poema:

*Lekechuqunas*

*Kochapatapi lekechuqunas  
yawar cchara ñawintin  
wakaspa maskkanqu chinqaska urpisitunta  
Kayna ppunchay, qunan ppunchay, qqaya tuta  
machananqumanta tapunaqunqo  
musfaspa wañunata jina  
puqa ñawisituntin komer schurunaqunaka  
Lekechituy lekechitu imapajtaj machayqurkanki  
chakisituykiqunapas tturo junttallañan qaskian  
allinta kawaquy - chaymantataj  
puquy puquy jina  
qajniykita atipachiquaj  
wajhacchaquspa kapariy  
ojj wallpita jina  
chaupi tutaj sonkonta takisaj niskaykipi  
Sapa ppunchay  
wakaskianki quqaj wallinqunapi  
Pacha suttiyaypaj machu phesqkitun  
warmiykej wijsantapas mana yupaychaspa  
ama ari yupata machaycho  
ichaka yuraj qaquy  
chaupi ppunchay keulla jina<sup>20</sup>*

[Dicen que los lequechos a la orilla del lago,  
con ojos inyectados de sangre,  
buscan, llorando, su palomita ausente.

---

<sup>20</sup> En este poema Mamani no es del todo consistente en el uso del Alfabeto Científico, usando la “k” con su valor actual antes de la vocal “i”, de modo que escribe “ki” en vez de “qi”.

Desmayados, como si fueran a morir,  
 los picos verdes y los ojitos colorados,  
 se preguntan por la borrachera de ayer  
 y por la de mañana y la de hoy...  
 ¡Lekechito! ¡Lekechito! ¿para qué te emborrachaste?  
 Hasta tus patitas se llenaron de barro  
 Ah, pero ten cuidado; no sea que como el búho  
 pierdas la partida,  
 que por cantar al corazón de la noche  
 ahora grita como una gallineta.<sup>21</sup>  
 Viejo pajarito del alba!  
 Todos los días  
 en los cocales del valle  
 estás llorando  
 sin respetar el vientre de tu hembra ... .  
 No te alucines, pues,<sup>22</sup>  
 y sé blanco como la gaviota al medio día!]

Este poema, al igual que los otros dos publicados en *Boletín Titikaka*, destaca en primer lugar por su uso del verso libre. Mientras que la rima nunca había tenido un papel importante en la poesía quechua, el metro sí, y estas composiciones no están organizadas en estrofas y versos con cantidades exactas y regulares de sílabas. La poesía quechua letrada había utilizado patrones métricos latinos y españoles, mientras que en el canto quechua la melodía en sí impone una regularidad cuantitativa (Mannheim 1986, 1998). Parece claro que al usar el verso libre Mamani estaba siguiendo el ejemplo de los poetas que publicaban en *Boletín Titikaka*, como los hermanos Peralta. Al igual que sus guías vanguardistas, Mamani rompía con la tradición letrada. Parece haber sido el primer poeta quechua en escribir en verso libre, práctica que más tarde fue adoptada por algunos de los poetas más importantes de mediados del siglo XX, entre ellos Alencastre y Arguedas, y que se ha generalizado en la poesía quechua actual (cf. Noriega Bernuy 1993).

“Lekechuqunas” utiliza una figura muy frecuente en el canto popular quechua: la del interlocutor no-humano (cóndor, halcón, vicuña...). Los huaynos suelen invocar a estos personajes como testigos de los sufrimientos del hablante. El lequecho es una ave lacustre que anuncia el granizo y otras amenazas cuando canta de noche—en el canto popular del

---

<sup>21</sup> Gallinita.

<sup>22</sup> *Ama ari yupata machaycho* – “No te emborraches demasiado”.

altiplano se le agradece la labor de centinela que presta a los campesinos.<sup>23</sup> Sin embargo, Mamani invierte la tradición popular al escribir un poema que regaña al lequecho por borracho y asemeja su canto nocturno al triste llanto del búho.

Puede ser que la intención de Mamani se haya limitado a esta inversión del tema popular, pero también se le podría dar una lectura alegórica al poema. Cynthia Vich sugiere que el lequecho representa a los indios y que el poema repite el tropo indigenista del alcoholismo indígena (2000: 154), tema muy presente en el teatro de Mamani y en los escritos de Chukiwanka Ayulo. La referencia a los “cocales del valle” (es decir, los cocales de los valles orientales donde muchos campesinos prestaban su mano de obra) parece respaldar esta interpretación. Otra posibilidad (que no necesariamente excluye a la primera) es que Mamani haya querido aludir a la vida bohemia y nocturna de los miembros del Grupo Orkopata, vida que los llevaba a descuidar a sus parejas. Esta interpretación es apoyada por el hecho de que los demás poemas quechuas publicados en *Boletín Titikaka* se refieren a acontecimientos en la vida del grupo específicamente las muertes del hijo y la mujer de Churata, y la de Mariátegui.

Al escribir “Lekechuqunas” y los demás poemas que publicó en *Boletín Titikaka* Mamani estaba creando un lenguaje poético que se nutría de las tradiciones populares y las usaba para fines y contextos nuevos. No se nota la influencia de la tradición poética letrada que Mamani conocía a través de los dramas cusqueños. Cuando volvió a publicar poemas en quechua a fines de los años 40 y comienzos de los 50 utilizó un lenguaje más tradicional, muy similar al de los huaynos y otros géneros populares en cuanto a su métrica, temática y su uso del paralelismo (por ej., 1948, 1949). Este cambio puede atribuirse, por lo menos en parte, a la desaparición de las influencias vanguardistas que había ejercido el Grupo Orkopata.

### *Conclusión*

---

<sup>23</sup> Cf. el huayno “Lequecho hualaycho” de Picaflor Melgarino en <http://www.youtube.com/watch?v=ZExh4-X6LAA>.

Al hablar de la posibilidad de que la literatura indigenista diera paso a una literatura indígena, Mariátegui se expresó con un grado de escepticismo, quizás por que le era difícil reconciliar las ideas de alfabetismo e indigenidad.<sup>24</sup> Para indigenistas puneños como Churata y Chukiwanka Ayulo esto no presentaba dificultad alguna, porque eran testigos de la lucha del campesinado puneño por la educación, y porque buscaban reinventar la alfabetización misma.

¿Pero en qué sentido era “indígena” la escritura quechua de Mamani? ¿En qué medida asumió Mamani la identidad de Nuevo Indio que le atribuían los indigenistas? Vale la pena señalar que mientras los poemas que Mamani publicó a mediados de siglo suelen tener un hablante indio (el balseiro, el cantor de la iglesia...), esto no ocurre con sus poemas de los años 20. Pero lo cierto es que el proyecto de una literatura indígena brevemente creó un espacio que le permitió a un sujeto sin recursos económicos y sin educación secundaria escribir obras literarias radicalmente nuevas, y que siguen siendo únicas dentro del panorama de la literatura quechua.

### Bibliografía

- Aguirre, Carlos. 2012. “Tinterillos, Indians, and the State: Towards a History of Legal Intermediaries in Post-Independence Peru”, en Stefan B. Kirmse, ed., *One Law for All? Western models and Local Practices in (Post-) Imperial Contexts*. Frankfurt: Campus Verlag, 119-151.
- Alencastre Gutiérrez, Andrés. 1955. *Dramas y comedias del Ande*. Cusco: Editorial “Garcilaso”.
- Anchorena, José Dionisio. 1874. *Gramática quechua o del idioma del imperio de los incas*. Lima: Imprenta del Estado.
- Aramayo, Omar. 1980. “Inocencio Mamani, su vida, su obra”. *Tarea. Revista de cultura* 3 (diciembre de 1980), 41-44.

---

<sup>24</sup> “Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (Mariátegui 2007: 335).

- Aztete, Santiago de 1872. "Colección de versos y canciones para el uso de Santiago de Aztete". Manuscrito, Biblioteca Nacional del Perú.
- Basadre, Jorge. 1971. *Introducción a las bases documentales para la historia de la república del Perú con algunas reflexiones*. Tomo II. Lima: Ediciones PLV.
- Cavero, Moisés. s.f. *Ccesanpi sapan urpicuna. Drama en dos actos, escrito en quechua*. Ayacucho: Tip. de "La Voz del Centro".
- Cavero León, José Salvador. 1945. *Rasuhuilcap huahuancuna. Comedia quechua en dos actos*. Ayacucho: Imprenta "González".
- Censo. 1949. *Censo nacional de población de 1940. Volumen VIII. Departamentos: Cusco, Puno*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo. 1987. *Lingüística quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- Chukiwanka Ayulo, Francisco. 1922. "Lo que hizo el alcohol". *Pututo. Revista Mensual Pro-Indígena* 1 (agosto de 1922), 6-8.
- . 1928a. "Ortografía indoamericana". *La sierra. Organó de la juventud renovadora andina* 13-14 (enero-febrero 1928), 49-50.
- . 1928b. "Ortografía indoamericana". *Boletín Titikaka* 25 (diciembre 1928). 1.
- Chukiwanka Ayulo, Francisco, y Julián Palacios Ríos. 1914. "Alfabeto científico kehshwa-aymara". *La Escuela Moderna* 4/5 (julio de 1914), 152-157.
- . 1933. *Alfabeto científico qehshwa-aymara por el Dr. F. Chukiwanka Ayulo con la colaboración en Aymara de J. Palacios R.* Puno: Tipografía Fournier.
- Churata, Gamaliel. 1928a. "Tempestad en los Andes por Luis E. Valcárcel." *Boletín Editorial Titikaka*, enero de 1928, 1.
- . 1928b. "Primer Tramo de Titikaka." *Boletín Editorial Titikaka*, agosto de 1928, 4.
- . 2009. "El Teatro indígena" en Guissela Gonzales Fernández, *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 96-100.
- Collazos, Gabriel. 1928. "Un drama indígena". *Amauta* 12 (febrero de 1928), 37.

- Contreras, Carlos. 1996. *Maestros, mistis y campesinos en el Perú rural del siglo XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Coronado, Jorge. 2009. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Cosío, José Gabriel. 1928. "Tucuiyac munasccan, comedia quechua". *Amauta* 14 (abril de 1928), 41-42.
- Cueto, Marcos. 1997. *El regreso de las epidemias: salud y sociedad en el Perú del siglo XX*. Lima: IEP.
- de la Cadena, Marisol. 2000. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham and London: Duke University Press.
- Hazen, Dan. 1974. "The Awakening of Puno: Government Policy and the Indian Problem in Southern Peru, 1900-1955". PhD Dissertation, Yale University.
- Huamán Peñaloza, Domingo. 1989. *El teatro de Inocencio Mamani*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Itier, César. 1995. *El teatro quechua en el Cuzco. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla: Qurichuspi (1915); Tikahina (1934); Katacha (1930?)*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas" & Institut Français d'Études Andines.
- . 2000. *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Lima: Institut Français d'Études Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- (ed.). 2011. *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna / Antología quechua del Cusco*. Cusco: Municipalidad Provincial del Cusco. Disponible en <http://www.guamanpoma.org/blog/?p=5022>.
- Klaiber, Jeffrey, S.J. 1992. *The Catholic Church in Peru, 1821-1985. A Social History*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press.
- MacKnight, J. A. 1914. "¿En qué idioma deberíamos enseñar al indio?" *La Escuela Moderna* 4/5 (julio de 1914), 145-152.
- Mamani, Inocencio. 1928. "Teofanoj qutimunja". *Boletín Editorial Titikaka*, febrero de 1928, 2.

- . 1929. "Lekechuqunas". *Boletín Titikaka* 27 (febrero de 1929), 1.
- . 1948. "Taky". *Revista del Instituto Americano de Arte* 1 (Noviembre 1948), 59.
- . 1949. "Mañaso Majjta". *Suplemento de la Revista del Instituto Americano de Arte* 2 (Noviembre 1949), 10.
- Mannheim, Bruce. 1986. "Popular Song and Popular Grammar, Poetry and Metalanguage". *Word* 37/1-2, 45-75.
- . 1998. "'Time, not Syllables, must be Counted:' Quechua Parallelism, Word Meaning, and Cultural Analysis", en *Linguistic Form and Social Action* (Michigan Discussions in Anthropology 13), editado por Jennifer Dickinson, James Herron, et al. Ann Arbor: University of Michigan Press, 238-281.
- Mariátegui, José Carlos. 2007. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (74a edición). Lima: Biblioteca Amauta.
- Montoya, Rodrigo, Edwin Montoya y Luis Montoya. 1987. *La sangre de los cerros. Urqkunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales.
- Morales Arnao, César. 1961. "Peruvian Ascents". *The American Alpine Journal* 12/2, 402.
- . 1963a. "Peruvian Ascents". *The American Alpine Journal* 13/2, 510.
- . 1963b. "Peruvian Ascents". *The American Alpine Journal* 15/1, 172.
- Noriega Bernuy, Julio. 1993. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Pantigoso, Manuel. 1999. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Peralta Vásquez, Antero. 1929. "Por la humanización del vínculo sexual". *Boletín Titikaka* 30 (mayo 1929), 1-2.
- Portugal Catacora, José. 1955. *El cuento puneño*. Puno: Tipografía Comercial.
- Ramos Zambrano, Augusto. 1985. *Rumi Maqui*. Puno: Instituto de Investigaciones para el Desarrollo Social del Altiplano.
- Rengifo, Antonio. 1977. "Esbozo biográfico de Ezequiel Urviola y Rivero". en Wilfredo Kapsoli ed. *Los movimientos campesinos en el Perú 1879-1965*. Lima: Delva Editores.

- Rodríguez Aweranka, Eustaquio. 1929. "Poesia neokeshwa". *Boletín Titikaka* 32 (julio de 1929), 2.
- Salomon, Frank & Emilio Chambi Apaza. 2006. "Vernacular Literacy on the Lake Titicaca High Plains, Peru". *Reading Research Quarterly* 41/3, 304-326.
- Tacas Salcedo, Yuly. 2011. "Wañuyqa musuq kawsaymi: Inocencio Mamanipa iskay harawinpi". *Atuqpa Chupan* 1/1 (noviembre 2011), 55-61.
- Tamayo Herrera, José. 1982. *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Lima: Ediciones Treintaitrés.
- Tres Poemas. 1930. "3 poemas vernaculares en la muerte de Mariátegui". *Boletín Titikaka* 34, 4.
- Ugarte Chamorro, Guillermo. 1974. *El teatro en la independencia (piezas teatrales)*, volumen 1, (Tomo XXV de la Colección Documental de la Independencia del Perú). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Valcárcel, Luis E. 2006. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editora Universitaria Latina.
- Vich, Cynthia. 2000. *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zevallos Aguilar, Ulises. 2002. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos & Banco Central de Reserva del Perú.
- . 2013. "Peruvian Quechua Poetry (1993-2008): Cultural Agency in Central Andes". *A Contracorriente* 10/3, 54-73.