

A R G U E D A S
R G U E D A S
G U E D A S
U E D A S
E D A S
D A S
A S
S

Poetizar la heterogeneidad

Sonoridad, canto
y traducción en
José María Arguedas

Mauro Mamani Macedo
Sergio Luján Sandoval
(editores)

Poetizar la heterogeneidad

**Sonoridad, canto y traducción
en José María Arguedas**

Mauro Mamani Macedo
Sergio Luján Sandoval
(editores)



**CÁTEDRA
ARGUEDAS**
LETRAS - UNMSM



Presentación

De igual manera que el primer tomo, este segundo volumen nace a partir del 1° Congreso Internacional José María Arguedas, el cual tuvo como sede a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú). Si bien la primera entrega de los trabajos que se expusieron en dicho evento privilegia la narrativa, el texto al que ahora pueden acceder se concentra, en principio, en la poesía del autor; no obstante, hemos creído conveniente incluir solo un trabajo que analiza una novela de Arguedas. Esta decisión no corresponde a un error ni a un mero capricho, sino a una apuesta que pone de relieve lo sensorial y lo corporal, aspectos más ligados, desde nuestra lectura, a lo poético, a raíz de que supone una apertura sensible. Ahora bien, este libro se encuentra estructurado por diez trabajos.

El primero es de Luis E. Velásquez y lleva el título de «Mapas acústicos urbanos en *El Sexto* de José María Arguedas». A través de un basamento semiótico, el crítico realiza una aguda interpretación sobre dicha novela urbana y reconoce la validez de lo sensorial (lo olfativo, lo auditivo y lo táctil), aspecto que es traducido por los personajes toda vez que el cuerpo funciona como una brújula ontológica que permite acercarse y conocer el mundo desde otras perspectivas que descentran el componente racional, lógico y objetivo que siempre ha primado y ha hecho menos a las demás potencias sensibles. Así, el estrato musical será clave para la lectura de Velásquez.

Por otro lado, Fernanda Belén Fernández, en «¡*Kachkaniraqmi!*: circularidad de la voz y escritura ritual en José María Arguedas», analiza el poema «A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru» con énfasis en los sustratos oral y escrito que posee el texto. De tal modo, la autora reconoce la pericia con que Arguedas puede desplazarse por ambos sistemas de comunicación y crear un poema que preserva, recupera y actualiza la memoria colectiva. A su vez, resulta interesante cuando Fernández relaciona la práctica escritural arguediana con la dinámica agrícola del sembrado, pues esto implicaría, más allá de la impronta metafórica, un factor político que cuestiona posturas hegemónicas (léase meramente letradas).

Desde una perspectiva que toma en cuenta a la música, Ladislao Landa, en «José María Arguedas y el gusto musical», esboza detenidamente la labor arguediana como crítico —valga la redundancia— de música andina, y llama a los y las lectoras a revisar la traducción del canto «Carnaval de Tambobamba», recreado por Arguedas. En una línea similar, Roberto Salazar, en «*Lima-lima huayta*: canciones de la flor del habla quechua», analiza «Flor de lima lima» y subraya la interacción entre dos personajes: una flor y el ser humano. Esto conlleva a pensar en un diálogo simétrico entre lo animal y lo vegetal; además, en la línea de las propuestas hechas por Eduardo Viveiros de Castro, el propio Salazar defiende una continuidad entre ambas materialidades vivientes.

En el terreno de los estudios poéticos peruanos, José Antonio Mazzotti, con «*Katatay* y la verdadera fundación de la modernidad poética en el Perú», pretende reposicionar la producción de José María Arguedas, así como también ensanchar y complejizar los sistemas literarios en favor de las escrituras en quechua, aymara y demás lenguas amerindias. Por el contrario, en una línea más personal sobre la vida del autor andahuaylino, Silvia Mellado, en «El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional», propone una defensa de

la mirada y del sentimiento propios del creador (léase del artista) en vez de asumir una postura más endurecida (léase la del profesional o académico).

Complementaria a la faceta del creador de ficciones, Paola Mancosu explora la labor de traducción del autor de *Agua* en «José María Arguedas (auto)traductor: una aproximación paratextual desde los Estudios de Traducción». En su trabajo, Mancosu resalta cómo las traducciones de Arguedas presentan una serie de procesos a manera de gradientes y bajo una rigurosidad filológica; según la autora, todo ello llega a su punto más álgido en la década de los años 60, que es cuando Arguedas se enfrentó a la traducción de los mitos de Huarochirí, aunque sin olvidar la importancia de su poemario *Katatay/Temblar*. Así, pues, no resulta extraño que los zorros de dichos relatos míticos aparezcan recreados en su última novela.

Por otro lado, Gabriela Núñez, en «José María Arguedas y sus amigos: Manuel Moreno Jimeno, Emilio Adolfo Westphalen y Pedro Lastra», traza un recorrido biográfico siguiendo de cerca algunas cartas que el autor envía a sus amigos más cercanos, y en las que les informa sobre sus avances tanto escriturales como vitales. Distinta es la perspectiva de «*Tinkuy* de indios y doctores en la poesía quechua de José María Arguedas», de Mauro Mamani, quien emplea una categoría andina para analizar «Llamado a algunos doctores». Pese a que la voz ficcional pretende crear puentes, los doctores se amparan en barreras rígidas que impiden el diálogo bidireccional; por ello, el *tinkuy* le permite a Mamani leer el poema desde la fricción y el roce.

Este segundo tomo lo cierra Luis Fernando Cueto con su valioso aporte titulado «El país de los *tutaykires*: José María Arguedas y el Perú del futuro». En él se enfoca en la figura de Tutaykire para hablar acerca del futuro, en sus distintas dimensiones, avizorado por Arguedas en sus textos. De tal modo, los desplazamientos migratorios son cruciales, en la lectura de Cueto, habida cuenta de que estos dan paso a la creación de nuevos flujos en los espacios (sobre todo urbanos),

situación que tiende —insiste el autor— a desplegar cierta dinámica de cosmopolitismo.

Tal como se puede apreciar, los trabajos de este segundo ejemplar dedicado a la obra de José María Arguedas abordan distintos componentes de su producción poética: lo musical, la cuestión de la traducción y cierta huella vital cuya resonancia se advierte en sus textos. Las investigaciones reseñadas muestran distintas rutas interpretativas que nos invitan a seguir ampliando los estudios sobre la producción arguediana. A la luz de nuevas teorías que se vienen desarrollando y a causa del contexto crítico en el cual nos encontramos, Arguedas se convierte en un autor insoslayable: su creación poética y política no solo cortocircuita aquello que siempre ha regido al mundo (el *logos*, lo objetivo y lo antropocéntrico), sino que también lo descentra y lo invierte. He ahí una sus múltiples potencias.

Mapas acústicos urbanos en *El Sexto* de José María Arguedas

Luis E. Velásquez Ccosi
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Dentro del corpus arguediano, *El Sexto* (1961) es la novela que cuenta con menos popularidad. La historia se centra en las vivencias del estudiante universitario Gabriel en la antigua cárcel limeña El Sexto. En ese período, él será testigo de la degradación humana, las diferenciaciones sociales y políticas, y las violencias físicas y simbólicas que se despliegan con una crueldad que roza lo inverosímil. Este trabajo se interesa en revelar las complejas interacciones culturales que se desenvuelven en la ficción carcelaria, así como también en profundizar en los modos de percepción de narrador-protagonista. Encuentros, mezclas, desafíos y espacios son las claves para enriquecer la lectura de la novela, además de la ventaja que brinda el hecho de que sea el primer libro ficcional de Arguedas desarrollado, predominantemente, en un espacio urbano: la capital peruana, Lima.

1. La crítica y el programa hermenéutico

«Has revuelto el penal» (Arguedas, 1979 [1961], p. 66): así acusan los prisioneros políticos¹ a Gabriel, protagonista de la novela, tras

¹ En la novela, se presenta una clasificación implícita de los presos: los vagos, quienes son los más abusados; los más peligrosos, cuya violencia es desmedida; los prisioneros

su intento de ayudar al «Pianista», otro preso abusado al interior del recinto. Esta sentencia se constituye en el programa general de la novela. De dos modos distintos, las diferencias en el espacio carcelario deben ser fijas, infranqueables: mientras Cámac solicita ayuda a Gabriel para construir una guitarra y así contrarrestar todos los cantos y gritos perturbadores de los presos del primer piso, los políticos establecen las jerarquías sociopolíticas figuradas en la distribución del penal, del tercer al primer piso. ¿Cómo inscribirse en todo ese microcosmos de degradación, miseria, perversión y exclusión?

La crítica ha orientado su discusión sobre la novela en torno a tres líneas. La primera resalta el carácter espeluznante y de envilecimiento del ambiente carcelario. Se incide en que Arguedas —humanismo de por medio— buscó retratar un mundo en decadencia como proyección concentrada de la nación (Oviedo, 1961; Salazar Bondy, 1961; Escobar, 1976; Ramírez, 2010; Salazar, 2011; Cornejo Polar, 1997). La segunda subraya la clásica oposición entre zonas geográficas: los Andes y la ciudad capitalina; y propone que dicha dualidad es excluyente e insalvable (Martínez, 1976; Vargas Llosa, 1996). La tercera, por su parte, se centra en los aspectos musicales y arriba a las conclusiones referidas por el segundo grupo (Housková, 2004; Álvarez, 2007; Terán, 2011; Órzhytskyi, 2012; Coronado, 2015). La resistencia en el penal partiría tanto de la conservación de los valores andinos expresados mediante los cantos quechuas y andinos rememorados como del proyecto-guitarra del minero serrano Cámac.

El último grupo es importante, pues vincula la narratividad de *El Sexto* y la producción arguediana en general. Ello, como punto de referencia, es clave, pero en este trabajo se ampliará el marco musical para subsumirlo en el de la sonoridad. Se parte de la siguiente consi-

comunes, quienes, por lo general, no se asocian a algún grupo, y los políticos, divididos a su vez en apristas y comunistas. Por ejemplo, «El Clavel» y el «Japonés» pertenecen al primer grupo; «Maraví» y «Puñalada», al segundo; el «Piurano» y «Pacasmayo», al tercero; «Mok'ontullo» y «Cámac», al cuarto.

deración: en la novela carcelaria de 1961, del narrador andahuaylino, la configuración del mundo representado se establece a partir de la proliferación de elementos acústicos; la multiplicidad de materias auditivas, además de las reminiscencias andinas, permite la captación de un universo sonoro urbano. Así, la polisensorialidad manifestada desde la primera página permite leer la novela a partir de la «información sensorial convertida en significación del mundo sensible» (Fontanille, 2008, p. 132). Puede observarse, en suma, una fuerza discurriendo por debajo de su trama sociopolítica, a saber: la constancia de los ruidos cuya transformación en sonidos, música y flujos vibratorios organiza la superficie textual y mantiene una cohesión entre los diversos elementos narrativos.

¿Por qué la elección de esta perspectiva? En una carta a John Murra, Arguedas especula en torno a la tardanza de la publicación de su novela debido a las representaciones políticas presentes: «En este país y, especialmente ahora, todo se supedita al problema político» (como se cita en Murra & López-Baralt, 1996, p. 65). De un solo trazo, el autor de *Los ríos profundos* remarca el contexto predominante de su época, lo que podría, tal vez, generar cierta confusión en cuanto a su recepción. No debe perderse de vista que la década de 1960 es un horizonte marcado por la agitación ideológica, el surgimiento de las guerrillas y los conflictos sociopolíticos. En cuanto a lo literario, la idea de «compromiso del escritor» no pocas veces encorsetaba el trabajo hermenéutico. De ahí que su advertencia se orientaría hacia una intención de trascender los aspectos más inmediatos del mundo carcelario representado.

De modo que, para esta lectura, en primer lugar, se establece la clave polisensorial como modo sensible de organizar la significación dentro de una estructura narrativa; en segundo lugar, se profundiza el vínculo alumno-maestro entre el protagonista Gabriel y Cámac, y, por último, se amplifica la relación audición-visión a partir de la percepción del conjunto afrodescendiente. Con estas anotaciones,

finalmente, en esta investigación se expresa la idea del proyecto arguediano en *El Sexto*: el establecimiento de un mapa acústico urbano.

2. La constitución de la polisensorialidad en *El Sexto*

La novela inicia con el ingreso de Gabriel a los espacios cerrados del penal y cuyo traslado se muestra en un momento de oscuridad. Resulta vital tener en cuenta este comienzo toda vez que nos facilita una lectura polisensorial: el cuerpo propio (Fontanille & Zilberberg, 2004) será el rector de todo el relato. En él, se conjuga un haz de manifestaciones sensibles que van captando la atención corporal del narrador: la visión («fondo apenas iluminado»), la sensoriomotricidad («el Sexto crecía»), la audición («íbamos en silencio») y la olfacción («sentir su fetidez»). Y un poco más adelante, encontramos una alusión implícita a lo táctil («yo llevaba un delgado colchón de lana»). Este comienzo de la novela facilita una clave de lectura desde la semiótica de lo sensible (Fontanille, 2001, 2008, 2017). En otras palabras, permite ingresar al universo sensible a partir de una sintaxis figurativa de las afecciones del cuerpo propio.

Esta constitución se resuelve en los movimientos y las distancias, esto es, en la posición del cuerpo propio en el campo de presencias convocado. Por ejemplo, desde un inicio, el desplazamiento del narrador-personaje articula la captación sensoriomotriz de la presencia más notoria en la novela: el penal. No es casualidad que se revele que «a medida que nos aproximábamos, el edificio del Sexto crecía» o que se perciba que, gracias a los himnos de los presos, «el Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, cantaba, parecía moverse» (Arguedas, 1979, p. 9). Estas fórmulas, según la semiótica, se circunscriben a un núcleo sensoriomotor, principio rector de toda percepción sensorial y de su transformación en significación. Y, como de hecho enfatiza Jacques Fontanille (2008), «la polarización positiva y negativa es [...] el producto de una experiencia somática» (p. 120).

Es evidente, entonces, la centralidad del cuerpo y las afecciones que lo movilizan desde el exterior, hecho que muestra un interior altamente sensibilizado. Asimismo, las materias externas que estimulan el cuerpo propio pertenecen a órdenes distintos; no obstante, todas ellas se relacionan de manera peculiar e innovadora con las materias sonoras. Así, se sostiene que las cualidades sonoras son las que permiten articular una relación estratégica entre la resistencia, el conocimiento y la cultura. Los despliegues acústicos no solo responden a una fe en la música, como caso particular, para superar el horror de la realidad que se vive, sino que es una alternativa fáctica, dentro de un despliegue sonoro general, para la elaboración de un modo distinto de percepción y relación con los otros y con el entorno.²

La riqueza sensorial que se percibe en la lectura de la novela, sin embargo, no es ajena al mundo andino. De hecho, se fundamenta en un modo de articulación sensible de naturaleza englobante, antes que excluyente e incorruptible.³ Los huaynos, los *harawis* o los *ayataquis* quechuas son actualizados o realizados en la narración; y toda esta masa acústica, como advierte el narrador, establece una superficie de inscripción del mundo: «Los ríos, las montañas, los pájaros hermosos de nuestra tierra, la inmensa cordillera pelada o cubierta de bosques misteriosos, se reflejan en esos cantos y danzas» (Arguedas, 1979, p. 92). Una limitación, desde la crítica, es que sus evaluaciones se centran en esas coordenadas y el ambiente urbano aparecía reducido como elemento de contraste y denuncia.

No obstante, superpuestos a esa masa de musicalidad andina, también se presentan himnos, ritmos, vibraciones, radios y voces, los cuales son difundidos en la cárcel-ciudad y direccionan la sensorialidad del

2 En su ensayo «La música como espacio sonoro: La evolución de la reflexión de Arguedas sobre la música andina» (1996), de obligatoria lectura, William Rowe plantea la concepción de un «espacio sonoro» como un modo diferente de captar la geografía y las políticas de la nación. De modo semejante, aunque para los espacios urbanos, debido al mundo representado en *El Sexto*, se perfila una orientación acústica.

3 Esta propuesta se encuentra extensamente desarrollada en Velásquez (2021).

narrador-personaje. ¿Oposición? Tal vez. Pero, en Arguedas, como se pretende demostrar, no interesa tanto las polaridades como el tránsito entre esos polos y las ilimitadas posibilidades de sus transformaciones. En el escritor andahuaylino, reafirmamos, interesa más la apertura que los cierres; la asimilación antes que la exclusión. Dos ejemplos pueden servir de modo patente para la exposición: la presencia del minero Cámac y la de dos afrodescendientes.

3. Cámac como paradigma y desafío

Cuando uno revisa los estudios en torno a *El Sexto*, tanto implícita como explícitamente, se formula una relación aprendiz-maestro entre Gabriel y Cámac. La limitación de esta estrategia es que asocian lo dicho por el minero a la cosmovisión del narrador-protagonista. Sin embargo, en todo momento se problematiza la presencia de Cámac en función de sus diversas prácticas; por ejemplo, entre los primeros encuentros, el narrador percibe lo siguiente: «¿Qué era más impresionante en Cámac: *la claridad de la imagen* que tenía del mundo, o los pocos, los muy pocos medios de los que parecía haberse valido para llegar a *descubrimientos tan categóricos y crueles?*» (Arguedas, 1979, p. 21; énfasis nuestro).

El recurso indica un padecimiento sensorial. En efecto, la impresión declarada se vincula con la sintaxis disyuntiva de la pregunta y la indecisión ante la forma expresiva del minero. Por un lado, la declaración visual como método de adentrarse en el mundo y, por el otro, la categorización rígida y «cruel» de su entorno lejano y también inmediato. Cámac, desde la perspectiva del narrador, expone una contraposición de conciencia. Su modo de acercarse al mundo combina claridad e inflexibilidad. Y estos tres niveles refuerzan la referencia a su disposición para actuar a través de la música. Ahora bien, no debe pensarse en una oposición entre ambos, sino en la relativización de diversas aserciones del minero. ¿Cómo funciona esto en relación con la cárcel y la ciudad?

El espacio carcelario se muestra como contradictorio y hasta negativo con radical actitud. No obstante, desde la posición enunciativa,⁴ de la constatación de los sonidos y de las vibraciones que se generan ahí, surge la erosión de un territorio más rico y dinámico cuya exploración permite acceder a un mundo dialógico y tensivo. La cárcel, como espacio, resulta ser —bajo una mirada superficial— la concentración del mal que se extiende a la ciudad limeña. Dicho de otro modo, sería la intensificación de los elementos perniciosos de la sociedad, su hiperbolización, según la conclusión de Cornejo Polar (1997). Pese a ello, hay grietas que permiten asociar esa supuesta radicalidad aspectual y despreciativa a formulaciones visuales o miradas canónicas, mas no a las percepciones auditivas. De tal modo, el sentido de la audición cobra relevancia para admitir que la ciudad es un espacio conflictivo, pero con cierta confluencia de experiencias que generarían un germen social culturalmente rico.

Cuando Cámac le pide a Gabriel que explore y que mire la cárcel, el narrador la compara con «una pequeña y absurda ciudad desconocida, de gente atareada y cosmopolita» (Arguedas, 1979, p. 21). Esta aplicación visual al espacio, según lo esclarecido, acarrea una serie de adjetivaciones reductoras y de rechazo. Por ello, el espacio urbano evocado por la mirada sobre el penal revela un estatuto negativo («absurda»), una incomunicación acechante («gente atareada») y una incompreensión de lo local en favor de lo foráneo («cosmopolita»). ¿Cómo encargarse, entonces, de esta aglutinación inconexa de realidades que parecen apuntar al deterioro de una sociedad cada vez más caótica y excluyente?

La impronta de una ciudad decadente y agobiante en oposición a un espacio abierto y exploratorio corresponde a la visión, entre tantas, de Cámac. Para este personaje, en la ciudad se concentran los peores males: la drogadicción, la brujería, la homosexualidad, la corrupción,

4 Se hace referencia al concepto de «praxis enunciativa», desarrollado por Fontanille & Zilberberg (2004).

la explotación, etc. Es categórico, como afirma el narrador, en cuanto a la valoración de la ciudad. Por ejemplo, Vargas Llosa (1996) toma esta línea para argumentar sobre un modo exclusivo e impenetrable de la cultura andina asociada a lo arcaizante. Además, destaca el comentario del mismo personaje sobre «Clavel», quien de repente comienza a cantar y a mezclar distintas melodías con el objetivo de reforzar su hipótesis. Pero, desde la posición del narrador-personaje, se opera en el sentido de que ninguna voz se impone a las demás, tampoco las producciones sonoras, sino que todas son perspectivas que se confrontan y van tejiéndose en el recorrido narrativo y social. Si la visión de Cámac se actualiza por medio de una operación de cierre, la de Gabriel entra en oposición al abrir las referencias múltiples a partir de los sonidos.⁵

En otra escena medular, cuando Gabriel, un aprista llamado Luis y un comunista de nombre Pedro van a entrevistarse con el Comisario para que este detenga el tráfico sexual al que han sometido a «Clavel», preso categorizado dentro de lo vagos, el primero observa la ciudad y se deja seducir por sus movimientos:

Pude ver la Avenida Alfonso Ugarte. En un instante, varios automóviles, un camión y muchas personas cruzaron por la puerta del Sexto. *El movimiento* de la ciudad, la felicidad de poder andar libremente en las calles, de *sentir la energía* de la Capital, aunque lóbrega en invierno, me exaltaron.

—*He visto* Lima —les dije a Luis y Pedro—. ¡Es la vida, la verdadera vida!

(Arguedas, 1979, p. 104; énfasis nuestro)

¿Por qué la captación visual de Gabriel difiere de la de Cámac? Esto se debe a la modalización de la audición sobre lo visual. Tal es la impronta que el enunciador, por medio de su narrador, reconstruye a

5 Sin desarrollarlo por completo, Martín Lienhard (2013) propone que *El Sexto* es una novela «polifónica», pues «las diferentes voces representan otras tantas visiones del mundo», además de que el protagonista carece de «una perspectiva privilegiada» (p. 26).

lo largo de la novela. Por ese motivo, el pasaje citado expresa, hasta en dos ocasiones, la nueva visualidad permeada por la apertura generada gracias a la captación auditiva. Se puede señalar, sin vacilación, que el narrador explora/mira los espacios urbanos oyendo.

Asimismo, en dicho fragmento, se resalta la potencia de las vibraciones —cuya vinculación a los sonidos se puede rastrear en toda la obra arguediana— y de los movimientos; se exalta la inmediatez de la vida como la rapidez en el desplazamiento genera entusiasmo. Y sabemos que esto, en Arguedas, constituye una posibilidad de quebrar situaciones de parálisis y de petrificación. El ánimo generado por el movimiento de los elementos urbanos, en una fracción de tiempo («instante»), permite adscribirse a la esperanza de la libertad. La conclusión es que, mientras haya un flujo oscilatorio, la vida, «la verdadera vida», supone una esperanza hacia la cual el sujeto puede tender.

Ahora bien, estas operaciones acústicas son relaciones que se establecen entre la corporalidad y el entorno. No es ni una proyección ni una actitud pasiva; por el contrario, es la interacción constante en un espacio en extremo conflictivo, pero no cerrado. Por ende, las percepciones de los otros personajes son vitales para diagramar no solo un territorio, sino un mapa de las sensibilidades diversas que se manifiestan en la ciudad (o territorio urbano). Aunque hay expresiones sonoras/musicales/auditivas múltiples, se presenta una escena muy simbólica para los fines expositivos.

4. La música en la cárcel: «Sosa» y el «Viejo criollo»

En este caso, son dos *músicos*, un afrodescendiente y un criollo, quienes programan las dimensiones acústicas: movilización de los afectos, envolvimiento social.⁶ Ambos son los que invisten pasionalmente a los otros actores para que estos viertan su axiología respecto del desarrollo

6 Es bastante sintomático que esta escena se corresponda con una reflexión de José María Arguedas (1989 [1941]) sobre las migraciones, la andinidad y el envolvimiento social a través de la música. *Vid.* «La canción popular mestiza en el Perú».

sonoro. La manifestación más compleja de este conjunto de personajes se revela a partir de la combinación acústica de los músicos señalados. Por otro lado, mientras un «asesino» como «Puñalada», también afrodescendiente, es categorizado visualmente como «maleante típico», sus expresiones sonoras muestran mayor riqueza expresiva, pues admite momentos de sosiego, sorpresa e interés para el narrador.

En el episodio mencionado, la secuencia inicia con la preparación de Sosa para su actuación cotidiana. Su ubicación es destacable, ya que se posiciona en el centro de la referencia del narrador; luego, se asocian los dos personajes principales de este pasaje. El modelo que se va estructurando, antes de su desarrollo más amplio, se compara con otro que también forma parte del acervo cultural: «el son de los diablos», que Gabriel dice haber visto en un barrio cuando era estudiante. Esta danza es calificada de «monótona y penetrante», aspecto que, de forma parcial, se puede vincular al impacto de la voz de «Puñalada», aunque sin las intensidades cortantes del criminal. Hay que recordar, con ayuda de las reflexiones de Fontanille (2008), que el sonido es capaz de penetrar el cuerpo, pero dependiendo de sus intensidades lo puede realizar de modo violento o apenas rozarlo. Los umbrales de la percepción auditiva, así, oscilan entre el dolor y la ausencia de dicha sensación; incluso, podríamos decir que el primero se vincula con el estruendo y el segundo con el silencio, y entre ellos toda una gama de sensaciones acústicas.

Volviendo al episodio, el narrador retoma el relato con una diferenciación puntual: «El negro viejo del Sexto no bailaba ese son» (Arguedas, 1979, p. 170). Esta expresión denota una distinción cultural, una tensión entre la sedimentación musical de un grupo de afrodescendientes y la manifestación singular de un preso. «Sosa» baila con un «zapateado fino» y se muestra como un «maestro» de la danza; como se observa, hay un énfasis en la concentración sobre la difusión del baile general. Este despliegue rítmico del «negro» articula los tres pisos de un modo indiferenciado y aglutinante, dado que:

«[l]os políticos salían a las barandas, los del segundo piso también se asomaban al corredor para verlo. Los vagos formaban entonces un rueda cerrado, con suficiente espacio» (p. 171). El tono que convoca a los demás presos refleja una amplificación del despliegue musical. En el centro, se encuentran los dos bailarines, luego se va elevando desde la apertura de los vagos hacia la posición de los políticos. Todos entran en este frenético ritmo iniciado por «Sosa» y el «viejo criollo».

Más adelante, el narrador describe de forma más detallada los efectos y afectos que erosionan todo el espacio en el cual se desenvuelven los sonidos de ambos personajes:

El negro empezó a bailar. Sus zapatos viejos demasiado grandes golpeaban el piso con energía increíble, marcaban un ritmo feliz. La danza conmovía los rígidos muros, los rincones oscuros del Sexto; repercutía en el ánimo de los presos, como un mensaje de los ingentes valles de la costa, donde los algodones, la vid, el maíz y las flores refulgen a pesar del polvo. (Arguedas, 1979, p. 170)

La danza crea, en su auditorio, sensaciones eufóricas positivas, pero esto solo es posible en función de una conexión con el espacio. El zapateo, cuya energía es superlativa, se vincula con la materialidad del penal. No solo se debe en este caso a escuchar, sino a un nexo auditivo profundo, a un sustrato táctil que se halla en la base de toda competencia sensible (Parret, 2017). La formación musical se centra en una parte del danzante; en este caso, sus pies son los que difunden las energías que se desprenden del cuerpo del actor. No se vea esto como una limitación, sino como el pase entre dos dimensiones distintas que pueden crear un vínculo entre los elementos circundantes. Se debe tener presente que:

de la relación con la tierra surgen los fuertes movimientos en que se patea al suelo, como símbolo de posesión de la tierra, y de compulsión hacia la misma para que dé su fruto, de la transmutación de la fuerza vital del bailarín al suelo para que le dé respuesta de esa energía. (Guerra, 1990, p. 14)

Y esta forma de manifestarse constituye una evidencia de su inscripción en el mundo, vale decir, el último recodo como señal de resistencia ante la degradación social. Las consecuencias de esa vinculación aparecen a raíz del funcionamiento de los afectos. La relación generada por el zapateo energético duplica los efectos con una transformación radical: en principio, conmueve todos los lugares de El Sexto (moviliza un cuerpo pétreo) y, luego, inscribe su huella en las corporalidades que ha atraído (petrifica carnes móviles). Respecto del primer caso, el verbo «conmover» tiene que ver con el movimiento, con el impulso que se genera de un cuerpo a otro. Puede ser con una energía elevada o con una estrategia seleccionada; además, se vincula con los sentimientos, debido a que «conmover» puede ser entendido como «enternecer» o generar ternura y ablandar el ánimo de quienes serán envueltos por esas energías. Este enternecimiento se dirige hacia lo que simboliza toda la maldad reunida dentro de la novela: la cárcel. Así, «conmover» los muros «rígidos» de la prisión significa ablandarlos, volverlos porosos, escrutables; es más, el narrador indica que el zapateo «conmovía» los «rincones oscuros». En este caso, es el sonido de la danza lo que genera un cambio: podríamos advertir que «ilumina» en cierto modo esos espacios lúgubres. Con otras palabras, y en resumen, el sonido es el sustrato para la generación de una nueva perceptibilidad visual.

5. Conclusión

En *El Sexto*, se observa un enunciador que modeliza el mundo a partir de la apertura, el encuentro y la asimilación. No solo se trata de dualidades insalvables, sino de las transformaciones por su mutua interdependencia. Esto solo puede observarse a la luz de un análisis de la polisensorialidad. El cuerpo propio es la base somática, como advierte la semiótica, para las diversas categorizaciones en el discurso (en este caso narrativo.) Pero —y esto es lo más destacable— la resolución se concentra en un trabajo más elaborado de la percepción

auditiva. Este sentido es el que posibilitaría tal espacio receptivo respecto de los otros.

A su vez, relativizar la relación entre Cámac y Gabriel genera una lectura más compleja, pues evita que se reduzca a un lazo unidireccional y basado en una pedagogía implícita. La novela revela, en esa tensión, una especie de dialogismo: ni la voz de Cámac ni la del narrador imponen sus puntos de vista; antes bien, obligan a confrontar diversas categorizaciones. Lo mismo sucede en el caso de los afrodescendientes y de algunos otros presos. Su experiencia carcelaria, aparentemente percibida como pura negatividad, se ve interrumpida por la captación sonora del enunciador, lo que renueva la epistemología de la visión. En consecuencia, la visión de la cárcel-ciudad pasa por el filtro de la captación auditiva en una interacción constante.

Para concluir, en un lúcido ensayo sobre la reflexión musical arguediana, William Rowe (1996) subraya que, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, desde el título se «posibilita una multiplicidad e interpenetración de tradiciones musicales, andinas y no andinas, inédita hasta ese momento en la obra de Arguedas» (p. 57). La aserción sobre la innovación debería señalarse también para *El Sexto*, e incluso con anterioridad a la última novela del escritor andahuaylino. En esta, al contrario, se intensificaría más lo que ya se ha descrito en el presente trabajo. La «hibridación» y las «mezclas musicales», que subraya Rowe, ya estarían presentes en la obra arguediana, de hecho, desde el texto carcelario. Y esa sería la gran lección: además de una coyuntura caracterizada por la sordina y el desprecio, José María Arguedas instituye, en medio de un espacio de degradación social, su práctica de diálogo, encuentro y discusión sobre una corporalidad sensibilizada dispuesta a captar las diversas voces culturales.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1979 [1961]). *El Sexto*. Horizonte.
 Arguedas, J. M. (1989). *Indios, mestizos y señores*. Horizonte.

- Álvarez, J. (2007). La danza de las tijeras en *El Sexto*, de José María Arguedas. *Contribuciones de Coatepec*, (12), 61-84. <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/23774>
- Cornejo Polar, A. (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas* (2ª Edición). Horizonte.
- Coronado, F. (2015). El huayno en la ciudad: la música andina en *El Sexto*. *Revista Iberoamericana*, LXXXI(253), 1051-1064.
- Escobar, A. (1976). *El Sexto* o el hábito de la libertad. En J. Larco (Comp.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 285-287). Casa de las Américas.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2017). *Cuerpo y sentido*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J., & Zilberberg C. (2004) *Tensión y significación*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Guerra, R. (1990). *Apreciación de la danza*. Editorial de la Universidad de Zulia.
- Housková, A. (2004). El quijotismo en *El Sexto* de José María Arguedas. En *José María Arguedas en el corazón de Europa*. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/41244.pdf>
- Lienhard, M. (2013). Avatares del yo en la obra de José María Arguedas. En *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales* (Tomo II) (pp. 15-32). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez, J. (1976). El espacio en las novelas de José María Arguedas: La significación de lo sensorial. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, (5), 303-329.
- Murra, J. V., & López-Baralt, M. (Eds.) (1996). *Las cartas de Arguedas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Órzhitskyi, Í. (2012). *El Sexto, ¿novela andina? América sin nombre*. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26475/1/ASN_17_08.pdf
- Oviedo, J. M. (1961). Más allá de lo infernal, el hombre. *El Comercio*, 9.
- Parret, H. (2017) *Epifanías de la presencia: Ensayos semio-estéticos*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Ramírez, D. (2010). *Neorrealismo y transculturación en El Sexto. Un discurso de la insolidaridad* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Rowe, W. (1996). *Ensayos arguedianos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos/SUR.
- Salazar Bondy, S. (2011). Arguedas: fe en el hombre. En A. Susti (Ed.), *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura. (1945-1965)* (Tomo II). Lápix Editores.
- Salazar, J. (2011). *El infierno y la trinidad: el espacio y el personaje en El Sexto de José María Arguedas* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6081>
- Terán, J. (2011). Música, canto, danza y lucha en Arguedas: la guitarra de Cámac en *El Sexto*. En *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra* (pp. 227-240). San Marcos.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Velásquez, L. (2021). *Campo sonoro y sujeto migrante en El Sexto (1961), de José María Arguedas* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional. Tesis y Trabajos de Investigación. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/16966>

***¡Kachkanirraqmi!:* circularidad de la voz y escritura ritual en José María Arguedas**

Fernanda Belén Fernández Civalero
Universidad Nacional de Jujuy
Ayllu de Estudios Andinos

Introducción

En un artículo de 1939, titulado «Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo», José María Arguedas explicaba que:

El kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla de forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia (p. 35).

Fue esta convicción la que movilizó su trabajo; por ello, tanto su hacer antropológico como artístico estuvieron orientados a la búsqueda de una forma de expresión en español (idioma implantado, extranjero e impuesto) que diera cuenta de la profunda escisión del hombre de esta tierra, pero que, a su vez, fuera testimonio de su condición original: el quechua.

En este sentido, las propuestas de Paul Zumthor (1991) y Raúl Dorra (1997) resultan iluminadoras, puesto que ambos coinciden en

que la lengua es la forma mediante la que se manifiesta el espíritu del hombre y, a través de este último, el de todo un pueblo. Sostienen, además, que la voz humana surge a partir de un deseo que es signo, presencia y exigencia de existencia, vale decir, la confirmación de la realidad material de un sujeto.

Para Arguedas, encontrar una forma de expresión que se sostuviera por entero en el idioma quechua significaba reafirmar la existencia de todo un pueblo que fue brutalmente silenciado. Si pensamos que el uso de la lengua es aquello que nos permite confirmar nuestra presencia frente a un otro, el silenciamiento sistemático del que fue objeto el pueblo andino no significó sino la negación de su existencia. Sin embargo, esto no quiere decir que el pueblo andino haya aceptado su derrota sin más; en realidad, puso en marcha una serie de estrategias que le permitió sobrevivir, a saber: el silencio que, en este caso y muchas veces voluntario, sirvió como forma de resistencia. Entonces, podemos entender a este silencio como una suerte de guardar la palabra en sí mismo o para sí mismo, hecho que ayudó a las colectividades andinas a preservarla del ataque y de la erradicación llevada a cabo por los colonizadores.

Frente a este panorama, recuperar la palabra y el alma del pueblo quechua se convierte en una necesidad vital para Arguedas, pues en dicho acto de decir —valga la redundancia— se está diciendo a sí mismo y al espacio que lo rodea; en efecto, se trata de un mundo plagado de voces que reclaman su existencia. De aquí que en uno de sus poemas más importantes la voz lírica cante: «¡Kachkaniraqmi!, ¡Somos aún, vivimos!».

En este trabajo, analizaremos «A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru», poema inaugural de su obra póstuma *Katatay* (2013), y trabajaremos sobre el camino circular que realiza la voz desde la recopilación en entornos netamente orales, pasando a la escritura y traducción de la palabra, hasta llegar al momento en que esta última retorna a su lugar primigenio: la oralidad. En este recorrido, nos interesa reconocer

las dinámicas de reversión y de fijación de la palabra (Vilca, 2020), las cuales buscan salvaguardar la memoria del pueblo y propiciar la recuperación de los valores y los principios del mundo andino.

Algunas aclaraciones

Antes de iniciar, es importante recordar que los poemas de *Katatay* fueron escritos (pensados, sentidos) primero en quechua y luego traducidos al español. En otros términos, el primer receptor de Arguedas (2013) es un sujeto quechuahablante que, en primera instancia, oye y solo después lee. Ello explicaría el motivo por el cual la voz poética invoca constantemente la escucha atenta tanto del Dios Serpiente como de quienes reciben su poesía: «¡Escucha la vibración de mi cuerpo! / Escucha el frío de mi sangre, su temblor helado. / Escucha [...] el canto de la paloma» (p. 41); «Escucha, padre mío, mi Dios Serpiente, escucha» (p. 43).

Cabe señalar que su poesía pertenece a lo que Gonzalo Espino (2022) reconoce como el primer periodo de la poesía quechua contemporánea, porción histórica en el que esta «alcanza autonomía por su fuerza lírica» (p. 20). Además, el escritor indica que durante este periodo existe ya, por parte de la población andina, conciencia de la necesidad de expresarse en ambas lenguas: el castellano y el quechua. En dicho contexto, toman la posta escritores y artistas quechuahablantes (entre ellos, Arguedas) que viven con intensidad la experiencia andina, asociada a:

una sensibilidad social y a una voz poética que interpreta la realidad indígena como suya. Existe una conciencia poética quechua y una escritura que se sabe artificio de la letra, que conjuga elementos tradicionales [...] con la experiencia poética moderna [...] y que compromete al sujeto de enunciación, *ñuqa*, en una representación dislocada como voz individual y colectiva. (p. 21)

Por su parte, Paul Zumthor (1991) explica que la voz humana surge como respuesta al llamado del otro y se expresa como un deseo de decir y de decirse en el acto mismo del habla. De tal modo, lo propuesto por Espino y por Zumthor —salvando las diferencias entre ambos— cobra sentido si pensamos que la poesía arguediana conlleva una fuerte carga ideológica de lucha política, social y estética, debido a que surgió como respuesta a una necesidad social, de reconocimiento y de reafirmación de la existencia de la comunidad andina frente a un otro occidental que continuaba avanzando a pasos aplastantes.

Sustancia original: el canto quechua

Como dijimos en el apartado anterior, Arguedas escribe primero en quechua y luego traduce al español. En este acto, el autor retoma y recupera la condición primera del pueblo andino o, mejor dicho, su idioma original: el quechua. Él explicaba que:

mi convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardecidéndome. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparables la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. (Arguedas, 1962, pp. 8-9)

Es esta certeza la que determinará la personalidad de la voz lírica en cada uno de sus poemas; asimismo, siguiendo a Dorra (1997), podríamos afirmar que, en su modulación, toma forma la «disposición pasional» del hablante (p. 20), lo que devela en ella una «tonalidad espiritual, un estado del ánimo, una forma del deseo» (p. 25). Esto queda claro en el poema inaugural «ANPCTA»,¹ sobre todo cuando la voz lírica canta: «Estoy gritando, soy tu pueblo; tú hiciste de nuevo

1 Hemos abreviado las iniciales del poema «A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru» por ANPCTA.

mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más» (Arguedas, 2013, p. 37).

Es perceptible, en el yo lírico, una disposición anímica particular que acompañará a todo el poema y, me atrevo a decir, a todo el poemario. Se trata de una voz que declara su colectividad, que se sabe representante de toda una sociedad y que es consciente de que, al decirse, también dice a los demás. O quizás deberíamos pensarlo al revés: al decir a todos se dice a sí mismo, pues en el «nosotros» el sujeto existe realmente; en suma, estamos ante una voz o un sujeto que solo es en comunidad.

En esta voz que canta y cuenta, o que cuenta cantando, Arguedas recupera lo que Bendezú (1993) reconoce como «la segunda naturaleza del hombre andino» (p. XXIII), esto es, el canto. Resulta importante señalarlo, ya que los principales géneros que utiliza el autor son el *haylli* y el *taki*; así, himno, oda y canto son los ejes vertebradores de su poesía. En su obra, además, el canto representa la conexión entre lo humano y el mundo toda vez que se vuelve «raíz que sostiene el árbol y la memoria primordial» (Angulo & Fernández, 2022, p. 179). Es dicha conexión con la memoria primordial, memoria netamente oral, la que nos permite pasar al siguiente apartado: la traducción.

Primer paso: recopilación y traducción

En este punto, podemos tomar la metáfora del «indio poeta, astrólogo y sembrador» (p. 883), propuesta por Guaman Poma de Ayala (2006), para estudiar el arte escriturario de nuestro autor.² Gracias a su conocimiento y vivencia de ambos mundos (el occidental y el

2 En otro artículo titulado «Serpientes, amarus y símbolos: instrumentalización del *kuti* en “A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru” de José María Arguedas» (Fernández, 2023), exploro en mayor profundidad la relación entre la figura de Arguedas y la imagen del indio poeta, astrólogo y sembrador; y el papel que juegan en la construcción poética los «núcleos mágico poéticos», propuestos por Martin Lienhard en *Cultura Andina y Forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1990).

indígena), Arguedas compone, en un proceso ritual *ch'ixi*³ (que involucra potencialmente modos de hacer-sentir de ambas culturas), un texto que es tierra fértil y en la que —como el agricultor— esparce símbolos significativos del pensamiento andino. A estos últimos los llamaremos «núcleos poético seminales».⁴ Una idea similar la desliza Lotman (1987) al considerar que los textos:

se pueden comparar [...] metafóricamente con las semillas de plantas que, en tanto mecanismos generadores de información, pueden trasladarse a ambientes ecológicamente extraños conservando la propia capacidad germinativa, [...] reconstruyendo la memoria de la planta que las ha producido (p. 3).

Aclaremos este punto. Los núcleos poéticos seminales que Arguedas incluye en sus obras los toma directamente del universo comunitario y oral andino del cual participa y se siente parte. Este contexto es la «planta» que produce las «semillas» y de las que habla Lotman (1987); vale decir, semillas que son introducidas en un texto escrito o en un ambiente que resulta «ecológicamente extraño» a causa de su naturaleza opuesta al contexto oral. Sin embargo, tales semillas conservan en sí la «capacidad germinativa» que permite reconstruir la memoria oral en la escritura, y a la que Alejandra Cebrelli llamará «espesor temporal» (como se cita en Arancibia, 2007), pues estos núcleos dan cuenta de la memoria oral latente en el texto, pero que se reactualiza en otras instancias sociohistóricas o en distintas performances.

3 Categoría de análisis propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

4 Este nombre parte de la propuesta inicial de Martín Lienhard (1990) —los núcleos mágico-poéticos—, pero se ha modificado el nombre para que este se acerque más al sentido seminal del sentipensar andino, pues consideramos que el término «mágico» refiere a la relación del hombre con su entorno desde una perspectiva que responde a categorías occidentales (*vid.* Fernández, 2023).

De todos los núcleos que incorpora Arguedas, nos interesa específicamente el de *Amaru*⁵ y todos los que a él remiten, sobre todo por su correspondencia directa con el *kuti* habida cuenta de su forma serpenteante. Así, su inclusión implica una instrumentalización del *kuti* que se traduce en dinámicas de reversión y fijación (Vilca, 2020), y que buscan defender la memoria del pueblo a fin de lograr la recuperación de los valores y los principios del mundo andino.

Instrumentalización del *kuti*: proceso de fijación

El concepto o categoría *kuti* se relaciona a la «vuelta», y junto a la noción de *pacha* (tiempo, espacio, suelo, lugar),⁶ forman una tercera: *pachakuti*, que supone un cambio radical o vuelta del mundo (léase el mundo al revés). Entendemos, entonces, que también se vincula a la idea de tiempos y momentos cíclicos que se suceden.

Es sabido que uno de los grandes propósitos de Arguedas fue alcanzar un *pachakuti* social, esto es, la recuperación o reterritorialización de los espacios espirituales y geográficos. Esta idea se puede observar en el poema cuando la voz lírica canta lo siguiente: «*Hemos*

5 Recordemos que «[l]a serpiente [...] es uno de los tres animales sagrados del Perú tanto en su forma de boa, culebra o anaconda. Pertenecen al *Uku Pacha* o Mundo de Abajo, el espacio de la memoria y de los ancestros, el lugar donde la vida se regenera y germina, donde las semillas crecen y extienden sus raíces, espacio oscuro y húmedo como el vientre materno. Además, el Mundo de Abajo está vinculado al agua [...] que funciona como elemento conductor entre un mundo y otro. Así la serpiente queda fuertemente vinculada al agua por tres razones: por un lado, es el espacio por el cual puede ingresar al *Uku Pacha*, convirtiéndose en un animal mediador entre los distintos planos del mundo andino; por otro, como el agua y la tierra, es símbolo de fecundidad; y, por último, se vincula al agua por su forma que se asemeja a la de los ríos: zigzagante» (Fernández, 2023, p. 86).

6 Por su parte, Mario Vilca (2020) la entiende como un horizonte de sentidos que «albergan, produce y reproducen modos de relacionarse con las alteridades no humanas [...]. Tensiones íntimamente relacionadas con los ritmos seminales» (p. 53).

de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio» (Arguedas, 2013, p. 49; énfasis nuestro).

Para lograr su propósito, Arguedas instrumentaliza el *kuti* a través de la voz poética; asimismo, incluye y convoca la figura del *Amaru* (principal núcleo poético-seminal del poema) y, como los antiguos curanderos, lo emplea contra los enemigos: «los falsos wiracochas». La forma serpenteante del dios, que es también la forma del *kuti* (Vilca, 2020), le permite acercar, en el terreno textual, instantes lejanos y cercanos en el tiempo toda vez que su movimiento entrelaza o, mejor, hilvana a las nuevas y a las antiguas generaciones en una sola trama.

En ese orden, Mario Vilca (2020) sostiene que existen dos modos de direccionar el *kuti*: por fijación o reversión; y también menciona que al hablar de fijación del *kuti* estamos aludiendo a la cristalización del *Amaru*. De tal manera, con el hecho de cristalizar no se pretende sino «fijar» un estado ya sea fasto o nefasto. Dicha fijación la encontramos en los ritos capacocha incaicos. Veamos:

En los textiles que visten las estatuillas de forma humana, se advierte que se ha tejido al *amaru* o serpiente como “amarrado” a los bordes [...] Cereceda interpreta que este tipo de bordado que “fija” el *amaru* a un contexto textil o sociopolítico significaría que se trata de impedir que el *amaru*, interpretado como *kuti*, cambie, que no se mueva. (Cereceda, 2020, como se cita en Vilca, 2020, p. 69)

Para analizar lo referido en la cita, tomaremos otra metáfora que nos puede ayudar: pensemos el texto como un tejido. Ahora bien, sabemos que tejer y texto provienen de la misma raíz latina *textus*, que significa entrelazar; y un texto y un tejido no son otra cosa que un entretejido de significados, pues ambos construyen una trama que cuenta y que porta un sentido.

Dicho esto, afirmamos que el movimiento serpenteante del *Amaru*, del *kuti*, le permite a Arguedas conectar dos sistemas diferentes y

opuestos —el oral y el escrito—, y producir un texto *tinkuy*. Se trata de un movimiento que posibilita la conservación de la memoria, porque no solo acerca instantes lejanos y cercanos en el tiempo, sino que también entrelaza a las antiguas y a las nuevas generaciones en una sola, antigua y nueva trama. A la manera de en un tejido o de un bordado, Arguedas fija al *Amaru* con movimientos zigzagueantes, acto artístico y artesanal que puede traducirse en un claro intento de preservar y recuperar la memoria del pueblo andino. Entonces, poner por escrito la palabra oral conlleva a establecer y a esclarecer la memoria de un pueblo que ha sido silenciado por siglos y al que se le ha negado su existencia, sobre todo para que aquella (la palabra) llegue a las nuevas generaciones y a los lectores occidentales. Por ello, escribir es aquí un acto de resistencia; y decir y fijar la memoria, en suma, son potencialmente un modo de exigir y reafirmar su existencia.

También resulta importante mencionar que, en este proceso de cristalización o fijación, que no es más que la traducción de un sistema a otro, se produce lo que Lienhard (1990) reconoce como «proceso de estetización»; es decir, una dinámica que atraviesa la palabra hablada para introducirse en el texto de forma estratégica. Por tal motivo, los símbolos son bordados y tejidos en el canto con sumo cuidado para convertirse en lo que reconocemos como núcleos poéticos seminales.

Es justamente durante este proceso cuando el autor le imprime personalidad a la palabra escrita: se trata de convertir al enunciador en persona y de conferirle características que sugieran, según Dorra (1997), «una tonalidad espiritual, un estado del ánimo, una forma del deseo, una disposición de la inteligencia» encargadas de «crearnos la ilusión de la voz» (p. 25). Así, darle voz al texto significa concederle existencia o llevar a la concreción la existencia de los sujetos a través de la producción del efecto del sonido. De aquí que podamos asegurar que, en los textos arguedianos, haya un soplo vital que retoma, retorna y dirige al lector constantemente hacia el contexto andino, debido a que los núcleos bordados con sumo cuidado en la trama del canto

otorgan un sentido e identidad a un grupo social en lucha, lo que, a su vez, revela un aliento, una fuerza espiritual o un *samay*:

¡Estamos vivos; todavía somos! Del movimiento de los ríos y de las piedras, de la danza de los árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte. ¡Nos estamos levantando, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte! (Arguedas, 2013, p. 39)

En este fragmento, advertimos la identidad colectiva de la voz plural (del pueblo) que se nutre de los cantos y las danzas de la naturaleza. El sujeto de enunciación, de índole polifónica, devela el origen oral del que se alimenta su canto y en el que sostiene su propósito final, a saber: recuperar los espacios geográficos y espirituales que les fueron arrebatados.

Asimismo, veremos que este *samay* o aliento de vida, este acto de respiración y de enunciación de la palabra, no solo retoma, retorna o redirige al lector hacia el contexto andino inmediato, sino que le permite volver en el tiempo para declarar y confirmar una lucha heredada. En efecto, durante el acto colectivo del canto se logra reactualizar la memoria de una herida no cicatrizada: «De tu inmensa herida, de tu dolor que nadie habría podido cerrar, se levanta para nosotros la rabia que hervía en tus venas» (Arguedas, 2013, p. 41). Evidentemente, la voz lírica refiere a la contienda político-social de Túpac Amaru, pero en su nombre se cristalizan tanto las antiguas como las nuevas luchas; en otras palabras, aquellas que van desde los primeros enfrentamientos entre nativos y colonizadores hasta las luchas sociales e ideológicas por reafirmar su existencia frente a una capital sumamente occidentalizada. Una vez más, los ancestros y las nuevas generaciones se entrelazan en el canto, mientras que el movimiento de la serpiente le permite volver sobre el camino ya andado para reactualizarlo.

Proceso de reversión

En un artículo anterior, revisamos esta noción con mayor profundidad y anotamos que el proceso de reversión implica un «hacer volver» e incluye dos movimientos: volver y de-volver.⁷ Antiguamente, esta dinámica fue utilizada como elemento religioso de la resistencia indígena, y en la que se elevaban plegarias para que regresara el tiempo de los dioses (Vilca, 2020). El poema aquí analizado toma esta dirección, pues se trata de una plegaria que la voz poética dirige al Dios Serpiente con el objetivo de actualizar la presencia de los ancestros a través de la mención e invocación constante a Túpac Amaru: «Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente [...] Estoy gritando, soy tu pueblo; tú hiciste de nuevo mi alma» (Arguedas, 2013, p. 37).

En este poema-plegaria, se pretende que el *kuti* «vuelva a dotar de fuerza, que anime a cambiar el estado de dominación» (Vilca, 2020, p. 65), dado que, en el corazón del Dios Serpiente, «reside la fuerza, el *kamay* que puede animar al pueblo» (p. 65). En este punto, la instrumentalización del *kuti* exige una disposición anímica particular en la medida en que quien la pone en práctica (en este caso la voz poética) «debe relacionarse con los seres poderosos con una actitud de coraje» (p. 64). Con otros términos, estamos frente a una misma actitud que determina el tono del poema: «¡Nos estamos levantando, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte!» (Arguedas, 2013, p. 39).

El segundo movimiento, el «de-volver», se relaciona con «hacer regresar a algo o alguien hacia el lugar o agente que lo envió» (Vilca, 2020, p. 65); en efecto, aun cuando haya un sentido de retorno y de regreso, nos interesa saber de qué forma el camino de la voz se relaciona con este movimiento. Al respecto, consideramos que la palabra que pertenece originalmente al canto oral, transformada, transcrita y traducida a la escritura, retorna a su condición primera: la oralidad. Esto lo verificamos cada vez que el poema «ANPCTA» es interpretado

7 Vid. Fernández (2023).

(o reinterpretado) por un grupo de personas que ponen en escena cuerpo, voz, canto y memoria, y que representa la materialidad de la voz colectiva que el autor imprime en el texto escrito. Así, la voz oral y colectiva, traspuesta a la escritura, retorna a su primer estadio.

En este sentido, Zumthor (1991) explica que la palabra está indisolublemente unida a la idea del eterno retorno a raíz de que presenta una dirección circular. Se trata de un ir y venir, desde y hacia el propio cuerpo, y también hacia los otros, lo que posibilita el acto de comunicar, debido a que, gracias a la voz, la palabra une y enlaza dos existencias que se concretan en el hablar. En suma, la voz trasciende esa corporalidad —tanto la humana como la del texto escrito— para atravesar el mundo, la memoria y la cultura.

A modo de cierre

José María Arguedas utiliza o entrelaza dos sistemas opuestos: la oralidad y la escritura. Situarse en uno u otro extremo, o preferir uno en desmedro del otro, implica posicionarse ideológicamente y hacerse cargo de una forma particular de ver, sentir y hacer el mundo. Pero no debemos olvidar que Arguedas, en su condición de «demonio feliz», podía moverse con total libertad en ambos espacios; al igual que la serpiente, le era posible deslizarse de manera ágil y elegante entre las distintas voces que se conjugaban en un solo canto, e incluso era capaz de abrirse paso certero y seguro a través de las grandes academias de la ciudad letrada. Esa doble pertenencia, en efecto, le permitió convertirse en el eco escrito y cantado de todas las voces que reclaman y reafirman su existencia.

Esa doble pertenencia, además, también le permitió hacer de la escritura un acto ritual en el que se conjugan saberes y haceres tradicionales. Al igual que el agricultor, Arguedas recogió las semillas de los grandes árboles, protectores de la memoria durante siglos, para luego esparcirlas estratégicamente en un texto que deviene tierra fértil a fin de preservar, recuperar y reactualizar la memoria en cada acto de

re-lectura. Sembró y tejió; tejió y bordó con puntadas zigzagueantes en cada uno de sus textos la palabra hablada; y, a su vez, cristalizó y fijó para siempre la memoria del pueblo. Tal fue su influencia que hoy, cada tanto y cada nada, un coro vuelve a Arguedas para declarar en voz alta: «¡Kachkaniraqmi!, ¡Somos aún, vivimos!».

Referencias bibliográficas

- Angulo, F., & Fernández, F. (2022). Desandar el camino de la serpiente: núcleos poéticos de resistencia cultural en el poemario *Katatay*. En C. Huamán (Coord.), *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas* (pp. 173-198). Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.
- Arancibia, V. (2007). El espesor temporal de las imágenes cinematográficas. A propósito de La guerra gaucha: representaciones sociales y condiciones de producción. En *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Universidad de Tucumán. <https://www.aacademica.org/000-108/442>
- Arguedas, J. M. (1939). Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo. *La Prensa* (Buenos Aires), (24), 35-38.
- Arguedas, J. M. (1962). *Túpac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki* [A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción]. Ediciones Salqantay.
- Arguedas, J. M. (2013). Katatay. En *Poesía Reunida*. Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Bendezú, E. (1993). *Literatura quechua*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. Plaza y Valdés.
- Espino, G. (2022). Harawinchis: itinerario de poesía quechua contemporánea (1904-2021). *Escritura y Pensamiento*, 21(43), 13-42. <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v21i43.22787>

- Fernández, F. B. (2023). Serpientes, amarus y símbolos: instrumentalización del *kuti* en “A nuestro padre creador Túpac Amaru” de José María Arguedas. *Escritura y Pensamiento*, 22(47), 77-93. <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v22i47.25421>
- Guaman Poma de Ayala, F. (2006). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (editado por John Murra y Rolena Adorno). Siglo XXI.
- Lienhard, M. (1990). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Ediciones Taller Abierto.
- Lotman, Y. (1987). ¿Qué es un texto? *Revista Letra Internacional*, (6).
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Vilca, M. (2020). *Kuti*, el “vuelco” del *pacha*. El juego entre lo cosmológico y lo humano. *Estudios Sociales del NOA*, (23), 51-80. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/10129>
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la Poesía Oral*. Taurus Humanidades.

José María Arguedas y el gusto musical¹

Ladislao Landa Vásquez
Universidade da Integração Latino-Americana

La figura del novelista y antropólogo José María Arguedas Altamirano (Andahuaylas 1911-Lima 1969) es de gran importancia para el conocimiento y la difusión de la música indígena peruana, principalmente del surandino. Existen varios textos en los que expuso propuestas sobre la música tradicional, además de observar los cambios que iban ocurriendo con sus respectivas características. Debemos entender esta labor de Arguedas en tanto miembro de una generación de intelect-

1 En 1979, cuando recién ingresé a la Universidad de San Marcos, iniciamos, con un grupo de amigos, un conjunto musical al que le pusimos como nombre *Yawarmayu* en homenaje al escritor andahuaylino. En 1986, los organizadores del Archivo sonoro de la PUCP me solicitaron, en mi condición de quechuahablante, ayuda para escuchar unas grabaciones de José María Arguedas, alguna de las cuales estaban en quechua; esa fue una de las primeras veces que escuchaba la voz del novelista-antropólogo. Asimismo, en 2014, tuve la ocasión de traducir algunas canciones grabadas por Arguedas en la antigua Casa de la Cultura y que luego serían editadas en formato disco por la ESFJMA. Estos y otros encuentros con las obras de Arguedas me han permitido un acercamiento a los gustos musicales de este escritor; así, el presente texto es parte de un proyecto personal que intenta reflexionar sobre la estética quechua andina. En 2019, durante el I Congreso Internacional de Literatura y Culturas Andinas, me tocó exponer uno de esos avances al abordar formalmente los trabajos de Gamaliel Churata y José María Arguedas. Otra versión fue expuesta en el encuentro de música del Proyecto de Extensión de MILPA (UNILA-Brasil) en abril de 2021.

tuales que afrontó la comprensión y la explicación de la canción y la poesía quechuas; así, figuras como Jorge Lira, Andrés Alencastre, Pancho Gómez Negrón, Adolfo Vienrich, Edmundo Vivanco, entre otros, recopilaron música y letras del riquísimo repertorio andino de ese entonces.

En realidad, la actividad intelectual de Arguedas, entre ellas la periodística, corresponde a trabajos publicados en diarios peruanos y extranjeros que dan cuenta de rituales, mitos y otras expresiones que, en dicha época, eran comprendidos como parte del folklore. Precisamente, a través de estos escritos también rescatamos sus textos que podríamos definirlos como crítica musical. Asimismo, vale indicar que publicó en distintos periódicos —*La Prensa* de Buenos Aires, *El Comercio* de Lima, etc.— en los que desplegó sus conocimientos sobre la música peruana.

Su interés fue muy amplio, pues no solo dedicó descripciones concretas e investigaciones respecto de la popularidad de intérpretes y las características del *wayno*, sino que también lo musical permea a casi todas sus novelas. Por ejemplo, en *Los ríos profundos*, *Yawar fiesta* y *Todas las sangres*, veremos desfilar músicos y descripciones sobre composiciones tradicionales. Cabe indicar que una de sus novelas cortas —poco leída y menos aún comentada—, *Diamantes y pedernales* (1955), es quizá una de las narrativas más cerradamente dedicada a la vida de dos músicos: un arpista y una cantante de la región de Apurímac. En este libro, entre los personajes principales, destacan el *upa* Mariano (arpista) e Irma, la ocobambina, quien también toca guitarra.

Una primera compilación de canciones quechuas realizada por Arguedas fue la que se publicó en 1938, *Canto Kechwa* (luego republicada en 1989). En 1977, ocho años después de su muerte, sale a la luz una pequeña compilación de artículos cortos de naturaleza periodística que expresan este interés acerca de una faceta que puede calificarse como la de un crítico musical. Se trata de un folleto titulado *Nuestra música popular y sus intérpretes*; en él, vierte algunas ideas sobre

cantantes muy exitosos y de gran venta de discos en esa época, la cual abarca los años 1950-1967. Luego, tanto la Escuela de Folklore José María Arguedas como el Ministerio de Cultura publicarían recopilaciones hechas por Arguedas en formato sonoro. Estos materiales son valiosos, pues muestran el interés del autor por la música y su respectiva crítica.

Ahora bien, el escritor andahuaylino plantea el proceso de la música andina, en el siglo XX, como un tránsito «de lo folklórico a lo popular», lo cual implicaba comprender las transformaciones de la música tradicional indígena hacia un mestizaje que después ampliaría su difusión a través de los medios modernos. En sus palabras:

Y esta multitud bajó con todos sus arreos: trajeron charango, kirkinchu y bandurria, arpa y violín; y celebraron sus fiestas, desde los cumpleaños hasta la Pascua y el Año Nuevo, con wayno y canto indio; llenaron a veces los grandes jardines de alquiler; comenzaban las fiestas con tango y “one step” y las remataban en tumulto, bailando y cantando waynos... Esta bajada de los serranos de Lima coincidió con la inquietud universal por lo folklórico y en la capital del Perú la afición intelectual por lo folklórico fue de esa manera sustentada por la llegada de los hombres de la sierra que traían el folklore más rico del país desde su fuente viva y en su propia sangre... Al cabo de pocos años la ciudad de los Reyes, llena de gente andina, olvido su desdén por los “serranos” y fue convirtiéndose en una gran ciudad cada vez más acogedora y propicia para los serranos. Hasta los grupos más aristocráticos, los clubs dorados de Lima, admitieron en sus livianos momentos dedicados a la cultura programas de música india. (Arguedas, 1985, p. 93)

¿Una estética de la música indígena?

El siglo XVIII fue un momento propicio toda vez que se define la estética como una facultad de la sensibilidad; y, desde la perspectiva, inglesa Joseph Addison (2002 [1712]) plantea el concepto del gusto,

al que habría que definir «como aquela propriedade do espírito que destrinça os méritos de um autor com prazer e as imperfeições com desagrado» (p. 40).² Partiendo de esta idea, podemos pasar a discutir un eje estético o una perspectiva de los gustos de José María Arguedas, que nos podría guiar en las siguientes reflexiones.

Si uno pretendiera buscar las razones de un gusto musical arguediano, deberíamos entender el contexto en el que nació y vivió su infancia y adolescencia: la Sierra sur peruana. Algunas de las melodías posiblemente escuchadas en Puquio (Ayacucho), Andahuaylas, Abancay (Apurímac) y Cusco forman parte de su memoria musical. No obstante, gran parte de su experiencia con músicos andinos fue en Lima, donde vivió la mayor parte de su vida y donde nutrió su información musical. Considero que la propuesta estética arguediana está fundamentada en un tipo de gusto moldeado en su infancia, vale decir, en el mundo serrano y quechua. En muchas ocasiones, en textos y testimonios, el autor ha expresado este gusto que se delinearía posiblemente en su etapa lucanina, sobre todo entre Puquio y San Juan de Lucanas (Ayacucho). Como él mismo testimonia:

En el patio grande de la hacienda Viseca cantaban, por las noches, las mujeres, los muchachos y los peones de la hacienda. Los dueños de Viseca nos dejaban cantar. Durante las noches despejadas, cuando

2 En la historia de estética europea, existe un momento muy importante (siglo XVIII) en el que se define el campo de los gustos a partir de las influencias de los empiristas ingleses (David Hume, Lord Shaftesbury, Joseph Addison y Francis Hutcheson) y de las reflexiones de la filosofía alemana (Alexander Baumgarten e Immanuel Kant). Esto implicaba una especie de reconocimiento sincero de las diferencias, así como una elección a partir de la experiencia material o sensorial. Dabney Townsend (1999), uno de los estudiosos más importantes del concepto de gusto del siglo XVIII, señala que: «Taste is still a questionable faculty at the beginning of the eighteenth century. Shaftesbury rejects innate taste and links taste to criticism. Out of this complex of taste and criticism, eighteenth-century aesthetics arises. The move to taste individualizes judgment and locates it in response. Criticism disciplines taste and provides a means for discrimination. Yet criticism with its rules and taste with its subjectivity are potential antagonists. Eighteenth-century aesthetics can be viewed as a struggle between the two, just as it reflects the struggle between the authority of the ancients and the development of the moderns» (p. 16).

había luna grande, la gente de la hacienda se reunía en el centro del witron, hombres, mujeres y muchachos nos sentábamos sobre la bosta seca; y cantábamos waynos de toda clase. A veces, los dueños de la hacienda salían al corredor, y nos oían; de vez en cuando ellos también cantaban; el patrón tocaba su guitarra y su mujer cantaba waynos y tristes. Los peones de la hacienda no bailaban nunca en esas noches. No eran para baile esos cantos. (Arguedas, 1989, p. 7)

Su vivencia en otros pueblos alimentará esta inclinación, pero no lo alejará de esta experiencia inicial ayacuchana. Si recordamos su círculo de amistad musical, sin duda están relacionados con el sur de Ayacucho (Máximo Damián, Jaime Guardia y la música del arpa y del violín). Estos gustos serán muy influyentes en sus opiniones posteriores cuando publica sus comentarios tanto en la prensa como otros escritos, hecho que revela su labor como crítico musical. Esta elección y defensa de una estética quechua, por parte de Arguedas, se evidencia también mediante sus opiniones vertidas en otras publicaciones, tal como la del 3 de junio de 1962:

En lo que se refiere a las canciones, por ejemplo, los mestizos cantan como suyos los waynos indígenas, salvo aquellos que son lo más puro del folklore indígena. En las canciones mestizas es fácil encontrar el elemento español; el tema es, en la mayoría absoluta de las canciones, el mismo que el de la canción kechwa de que procede; casi siempre es la misma canción indígena, cuyos versos han sido en parte enriquecidos o suplantados por elementos castellanos, tanto en las palabras como en la intención; la música también ha sufrido modificaciones, de acuerdo con la sicología del mestizo; el wayno indígena es épico y sencillo, y este mismo wayno, el mestizo lo hace más melódico y suave. (Arguedas, 1989, p. 14)

Esta afirmación indica que Arguedas define una estética musical indígena enraizada en la tradición que es modificada por los mestizos, aunque sin conseguir apropiarse plenamente de ella. En otras palabras, la música y la poesía quechuas tendrían un potencial que le permiten

mantenerse; por ello, la labor arguediana habría consistido en hacerla conocer al público académico y a toda la sociedad a través de sus diversos escritos. Como se advierte, aun cuando el mundo mestizo se va apropiando de las canciones quechuas o indígenas, Arguedas no deja de considerar que la base de la estética de estos sigue presente o, incluso, que es la base de dicha cultura. En efecto, ya en 1940 había definido esta doble entrada (estética e identitaria) del género más popular del Perú: el wayno, que será una de las banderas importantes de difusión y de análisis de nuestro escritor. Así:

El wayno es, pues, canto universal del Perú indio y mestizo. Ha sido su voz y su expresión más legítima a través de todos los tiempos. Y en los waynos antiguos se puede estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la edad de la Tierra, con la diferencia de que los waynos antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo. (Arguedas, 1977, p. 8)

Arguedas como crítico musical

En el Perú, hay estudios valiosos sobre la música tradicional que nos informan acerca de su proceso histórico y de algunas de sus características; no obstante, poco se ha dedicado a comprender críticamente este proceso (Lloréns, 1983; Montoya, 1987; D'Harcourt & D'Harcourt, 1990). Al leer textos de análisis musical, sobre todo de estos musicólogos y de quienes se han interesado en el tema, se detectan fructíferas descripciones, pero un escaso interés por el aspecto crítico que permitiría una comprensión más completa. En ese sentido, José María Arguedas fue uno de los primeros en ejercer esta función analítica desde la perspectiva de la música andina.³

3 Un intelectual que vale la pena mencionar es Roberto Miró Quesada, quien, alrededor de 1980 y dentro de un espectro amplio del arte, analizaba críticamente el desarrollo de la música en Lima. Lamentablemente, murió muy joven.

Ahora bien, ¿qué estamos entendiendo como crítica musical? Algunas definiciones sobre la actividad de un crítico musical implicarían una comprensión que parte de aquella función del experto que domina teóricamente la música y también la del erudito que ha estudiado la historia de la música. En este orden, cabría admitir que la crítica cumple una especie de filtro y de complemento en la apreciación de una obra o de un conjunto de creaciones. Por su parte, Theodor Adorno (2006) a veces prefería hablar de una sociología de la música:

Una sociología de la música con tal intención tiene una relación doble con su objeto: desde dentro y desde afuera. Lo que a la música es en sí inherente en cuanto a sentido social no es idéntico a la posición y la función que asume en la sociedad. Una cosa y otra no hace siquiera falta que armonicen, es más, hoy en día se contradicen esencialmente. La música grande, íntegra, antaño la consciencia recta, puede convertirse en ideología, en apariencia socialmente necesaria. (p. 10)

Es difícil discernir entre crítica, opinión y gustos; con frecuencia, incluso, los comentarios sobre las artes están inclinados hacia uno y otro bando. Bastaría recordar las opiniones negativas del propio Theodor Adorno sobre el *jazz* o la explicación que Umberto Eco presentó, en *Apocalípticos e integrados* (2004 [1964]), al tratar de contextualizar la relatividad de los buenos y malos gustos. El trabajo del italiano apuntaba a discutir el «mal gusto» de la cultura de masas; además, según él, no era posible trazar los mismos valores estéticos para todas las épocas.

Por su parte, Arguedas posiblemente no cumple todos los requisitos de un crítico musical; sin embargo, su constante trajinar y su afición por la música andina le permiten opinar de forma adecuada sobre algunas de sus características. En 1962, por ejemplo, en su artículo titulado «Notas sobre el folklore peruano», publicado el 2 de junio en *El Comercio*, era consciente de la necesidad de organizar una crítica en el ámbito musical de manera sistemática. Quizá sea

por ello el subtítulo de «Notas de un intento crítico y orientación»; y seguidamente agrega que:

Estas notas no han de estar dedicadas a ofrecer al público consideraciones o exposiciones teóricas. Han de intentar convertirse en notas de carácter crítico y, hasta donde sea posible pretender esto, en una fuente de orientación, en una especie de guía de apreciación. (Arguedas, 1977, p. 11)

En efecto, la difusión urbana de la música de origen campesino-indígena se encontraba en crecimiento y durante la década de los años 60, en Lima, se evidenciaba también una cultura de masas que se irradiaba a todo el país por medio de la radio y de los discos de vinilo. Sin duda, Arguedas observa este fenómeno, principalmente en la canción quechua y andina, aunque vale indicar que pareciera que el autor optó por una «visión apocalíptica» en defensa de las tradiciones; en otros términos, para él había una imagen clásica de la música quechua que era necesario defender, de ahí que su crítica hacia los cambios de esta y la estética de los nuevos intérpretes lo llevó a adoptar una posición indigenista frente a las opciones de aquel entonces.

Las opiniones de Arguedas sobre Ima Sumaq tal vez hayan sido las más duras y muchos han comentado al respecto.⁴ Preocupado

4 En 1944, en el diario *La Prensa*, el novelista sostiene: «Pero lo que hace *Ima Sumac* no es, por supuesto, “estilización” de la música india: es deformación pura. Emperatriz Chávarri hace de la canción india un *espectáculo*. Los agudos que lanza en forma totalmente libre, sin relación alguna con el género de la música que canta y sin que estén inspirados por ningún sentido interpretativo u otro concepto musical íntimo, convierten a los cantos indios en piezas sin filiación folklórica posible y sin valor musical propio. Pero impresionan a la gran mayoría del público de las radios, de los cabarets y de los teatros. Y ésa es su característica: ha deformado la canción andina quechua hasta hacerla accesible al sentido superficial, frívolo y cotidiano del público de la ciudad, para lo que fue necesario despojar a esta música de todo su contenido lírico esencial, de su profundidad y de su genio, convirtiendo sus formas más nobles en un espectáculo grato al vulgo. Y como toda hazaña de ese género lleva tras sí toda una pléyade de imitadores, *Ima Sumac* tiene las suyas, las que igualmente han surgido en los barrios de la ciudad, y han elegido, como Emperatriz Chávarri, nombres quechuas. Felizmente viajan con ella, Moisés Vivanco y otros músicos indígenas, que a pesar de todo salvan el conjunto; quienes saben oír,

por la aceleración de las transformaciones culturales generada por la migración, el novelista comenta de manera negativa sobre una reappropriación de la música indígena por parte de nuevos sectores. Así, la lírica de Ima Sumaq, representada por el virtuosismo de su voz, es condenada sin perdón y cuestionada no solo por arrastrar a los nuevos sectores urbanos procedentes de provincias a sus performances, sino también por las elecciones de sus nombres artísticos. No obstante, en este torrente crítico, Arguedas se ve forzado a hacer algunas concesiones a un músico prestigioso como Moisés Vivanco (un virtuoso de instrumentos cordófonos y esposo de Ima Sumaq), quien la había estimulado hacia esos nuevos avances; por ello, Arguedas parece no querer «chocar» con Vivanco.

No comulgamos con la apreciación de Arguedas, dado que resulta necesario considerar que esta lírica andina ya estaba madura en la década de los años 40 gracias a un trabajo que se inició en la época del indigenismo (1900-1930). Es decir, los músicos académicos ya habían desarrollado estas transformaciones y habían creado una escuela que, sin duda, se puede reconocer como lírica andina, y cuyos cultores fueron un grupo de mujeres conocidas como sopranos de coloratura. Ellas formaban parte de esta cultura que dominaba los teatros y espectáculos urbanos, e Ima Sumaq era una de las más destacadas por la tesitura de su voz.

Un traductor de la poesía quechua

Es bastante conocida la labor de Arguedas como traductor, especialmente en torno a la documentación colonial de los ritos de Huarochirí; antes de aquella monumental traducción, publicó varias canciones quechuas que escuchó en Ayacucho y Cusco, o con los migrantes en Lima. En ese orden, vale destacar que su interés por la poesía quechua

podrán conocer, a través de la intervención de estos músicos, nuestra verdadera música andina» (Arguedas, 1977, p. 20).

es coherente con su inclinación por la música; es más, la canción-poesía quechua está articulada con la música. Pese a ello, resulta pertinente entender la libertad traductiva de Arguedas toda vez que pretende facilitar la comprensión de quienes no consiguen acceder directamente al mundo quechua. En *Canto Kechwa*, texto cuasi inaugural de su periplo como etnógrafo y defensor de la cultura andina, publicado en 1938, asevera lo siguiente:

Hace tiempo que tenía el proyecto de traducir las canciones kechwas que había oído y cantado en los pueblos de la sierra. En mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos, que la poesía de esas canciones. Además, tenía dos razones poderosas para realizar ese proyecto: demostrar que el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético; demostrar su capacidad de creación artística y hacer ver que lo que el pueblo crea para su propia expresión, es arte esencial. Porque yo también creo que, si bien la creación individual, la expresión íntima y profunda de un hombre, logra realizar, a veces, una gran obra de arte, el arte aquel en que se reconoce y se siente toda el alma y la sensibilidad de un pueblo, es el que perdura y el verdaderamente universal... No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos, que la poesía de las canciones kechwas. Los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza... El kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano. Los mismos principales, despreciadores del indio, cuando sienten una gran emoción dejan el castellano para hablar en kechwa, y en ese rato se desahogan con más violencia, como quien habla con sus propias palabras. (Arguedas, 1989, p. 21)

Esta destacada labor de Arguedas como etnógrafo, aun sin haberse formado como etnólogo, del mismo modo que sucede con aquella generación surgida en el auge del folklorismo cusqueño, reforzó su interés por prestar atención a la música y a las canciones. Sin embargo,

aquí también emerge una interpretación propia, desde gustos personales, las cuales quedan impregnadas en sus obras. Por ende, es pertinente subrayar la sinceridad que expresa en varios de sus trabajos; por ejemplo, en su recopilación de cantos, dice lo siguiente:

No he hecho traducciones literales, he hecho versiones poéticas, el tema de las canciones está puro y entero. En *Sin día, sin nadie...* me he tomado la libertad de crear una metáfora —subrayada— que no está expresa en el verso kechwa, con el objeto de igualar la fuerza poética del último cuarteto de esa canción. En *Dile que he llorado...* he aumentado el primero y el último pie, para describir al picaflor siwar que es el tema de la canción. Publico dos traducciones de la canción del incendio porque creo que apenas, ambas juntas, dan una versión de la fuerza expresiva del canto en kechwa; la segunda es más fiel. Por último, el segundo pie de *Raki-ra-ki* es una interpretación del tema y del símbolo, porque esos versos son casi intraducibles. (Arguedas, 1989, p. 23)

Esta libertad con respecto a la traducción, considero, debe ser analizada con mayor detenimiento en la medida en que nos permite observar sus opciones y gustos, así como un papel de intérprete en el más amplio sentido del término. No olvidemos que, fundamentalmente, estamos ante un creador de ficciones, lo que quiere decir que su labor más fructífera fue en el campo de la literatura, a la que incluso impregnó en su labor antropológica y etnográfica (Landa, 2001). Dicho esto, enseguida veremos un caso en el que Arguedas puede ser discutido.

Una pequeña historia sobre el «Carnaval de Tambobamba»

En este apartado, analizaremos una canción de algún modo emblemática para la cultura andina peruana de la segunda mitad del siglo XX y de la que prontamente se apropió un sector urbano gracias a la introducción del escritor-antropólogo José María Arguedas durante

su papel de difusor y analista del mundo andino. Podríamos decir que se trata de una canción con dos modos de interpretarla: (1) la que se sigue practicando en las comunidades indígenas altoandinas de Apurímac y Cusco; y (2) la que corresponde a una versión estereotipada e introducida por Arguedas en el mundo urbano.

Empezaremos con esta pregunta: ¿por qué los tambobambinos, cotabambinos y haquireños no cantan el «Carnaval de Tambobamba» tal como nos «legó» José María Arguedas? Como se conoce, en febrero de 1942, Arguedas publicó una de sus tantas colaboraciones en *La Prensa* de Buenos Aires, pero en aquella ocasión se trataba de una breve descripción de la canción «Carnaval de Tambobamba», que «supuestamente» pertenecía a la región qorilazo. Nuestro escritor comienza afirmando que no conoce Tambobamba, razón por la que atribuye que esta se ubica en las estribaciones del gran río Apurímac, y a ratos su descripción nos confunde con la ceja de selva («pero he caminado por todas esas quebradas ardientes y profundas del Apurímac torrentoso»).⁵

Lo cierto es que Tambobamba se encuentra alejada de los cálidos valles que imaginaba Arguedas. En verdad, dicha ciudad está en uno de los parajes quechuas de la provincia de Cotabambas, casi fronteriza con las regiones de Cusco, Ayacucho y Arequipa; corresponde, más bien, a una zona fría, situada a 3,275 m s. n. m. y a orillas del río Palqaru. Ahora bien, Arguedas ha dejado una versión grabada de este carnaval con su propia voz en una cinta magnetofónica, y que, desde los años 70, se halla difundida a través de algunos medios. Pero, sobre todo, la cantan simpatizantes de su obra y hoy se ha convertido en casi la única versión que todo cantante famoso o grupo musical la asocia con el escritor.

Tambubambino maqtatas
yawar mayu apamun,

5 Vid. Arguedas (2012, p. 353).

tambubambino maqtatas,
 yawar unu apamun.
 Tinyachallanñas tuytuchkan,
 kinachallanñas tuytuchkan,
 charangullanñas tuytuchkan,
 biritillanñas tuytuchkan
 ¡Wiphalitay, wiphala, wiphala, wiphala, wiphala!
 ¡Wiphalalalay, wiphala, wiphalitay, wiphala!

kuyakusqan pasñari waqayllañas waqasian,
 wayllukusqan pasñari, llakillañas llakisian.
 Punchitullantas qawaspa, charangullanta rikuspa,
 biritillanta qawaspa, kinachallanta rikuspa.
 ¡Wiphalitay, wiphala! ¡Wiphala, wiphala, wiphala!
 ¡Wiphala, wiphala, wiphala! ¡Wiphalitay, wiphala!
 Kundurllañas muyuchkan, tambubambinu maskaspa (x2),
 manapunis tarinchu yawar mayus apakun,
 manapunis tarinchu yawar unus apakun.
 ¡Wiphalitay, wiphala! ¡Wiphala, wiphala, wiphala!
 ¡Wiphala, wiphala, wiphala! ¡Wiphalitay, wiphala!

No obstante, para las personas que aún viven en esta región, resulta algo extraña la versión arguediana, y como sostiene el charanguista Fred Arredondo (2012),⁶ curiosamente nunca se canta el estribillo *wifalitay, wifalalay*, que es la parte más festiva que Arguedas y sus seguidores entonan con mayor entusiasmo. En tal sentido, considero que los músicos peruanos que tienen como repertorio esta y otras canciones, cuya única fuente es el novelista, deberían repensar acerca de esta creatividad arguediana.

La denominación adecuada de estos ritmos qorilazos es ciertamente *q'ashwa* o *kashwa*, la cual se ha traducido como «carnaval» a partir

6 Mi amigo, el charanguista haquireño Fred Arredondo, por ejemplo, en una reunión que tuvo lugar en Cusco hacia agosto de 2012, me decía lo siguiente: «por qué meten esa voz wifalalitay, wifalalitay» (s/p). Es más, otros amigos que conocí en Haquira, Tambobamba, me informaron que nunca cantan esa versión de Arguedas.

del proceso colonial. Asimismo, la región en que se ubica esta música corresponde lingüísticamente a la variante cusqueña que difiere de la ayacuchana. Vale señalar que el límite trazado por el río Pachacchaca (Apurímac) —que hacia el sureste domina el quechua cusqueño, mientras que al noroeste lo hace el quechua chanka— se considera la frontera natural. Sin duda, Arguedas tiene un *ethos* alineado con el quechua chanka por ser de origen andahuaylino y por su experiencia en el sur de Ayacucho.

Entonces, ¿de quién recogió esta versión si consideramos que Arguedas nunca llegó a Tambobamba? Es muy posible que estemos ante una *invención* o *arreglo* con sabor más ayacuchanizado que qorilazo. La antropóloga cusqueña Carmen Escalante (2021), en una conferencia, comentó que era muy probable que el antropólogo-folklorista Edmundo Delgado Vivanco le hubiera enseñado esta canción a Arguedas, puesto que aquel sí realizó investigaciones en Tambobamba.⁷

En efecto, extendiendo la invitación a los incrédulos, cuando menos, a que revisen algunas de las versiones nativas y verán que el estribillo *wifalalay* está ausente. No es necesario ir a las agrestes punas de Challhuahuacho, Haqira y Cotabambas para ver estas expresiones, pues actualmente aparecen, en *YouTube*, algunas grabaciones de versiones originarias de Cotabambas. Se trata de canciones entonadas durante los carnavales en las alturas de Tikapallana e incluso es posible afirmar que hasta la actualidad siguen formando parte de rituales en los cuales los pobladores se juntan.⁸

7 Conferencia *online*, «La práctica de la antropología desde el Cusco», realizada el 7 de julio de 2021 en el marco del Postgrado en Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

8 El viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales ha declarado, en el 2014, los rituales de carnaval en Tikapallana como patrimonio (R.V. Nro. 015-2014-VMP-CIC-MC) y en los cuales precisamente se cantan algunas letras de los carnavales tradicionales de Tambobamba.

Por ello, deberíamos comprender que este caso es un modo de reapropiación de la poesía quechua, específicamente desde un espíritu mestizo que apunta a reivindicar la cultura de estos pueblos. Sin embargo, en su difusión, se va olvidando el papel de traductor, rescatador e intérprete que también asumió Arguedas, hecho que implica una serie de aportes que él podría haber agregado. En todo caso, «Carnaval de Tambobamba» queda como un ambiguo tema que remite desde el componente histórico a un pueblo, pero a la vez resalta la figura del novelista.

Como se sabe, en su afán de rescatar la música andina, Arguedas registró varias versiones de cantantes y músicos provincianos llegados a Lima en las décadas de los años 40, 50 y 60. Gracias a la compra de una grabadora, en la Sección de Folklore del Ministerio de Educación (que luego se convertiría en la Casa de la Cultura), fue posible registrar piezas valiosas de estos inmigrantes. No obstante, Arguedas también grabó con su voz versiones que había escuchado a lo largo de su vida; y es aquí que debemos considerar algunas de estas —cantadas por él— como parte de su rescate y creatividad y, por ende, como una suerte de arreglos propios.

A su vez, recordemos que, antes de estos registros, en las tertulias en la Peña Pancho Fierro, a veces Arguedas se entusiasmaba y tocaba la guitarra entonando dichas canciones; y esto sucedió en sus visitas a Santiago de Chile, ciudad donde Margot Loyola grabó una de estas intervenciones. Así y todo, fueron valiosos sus aportes y el rescate de la música andina, aunque no profundizó al respecto como hubiéramos deseado. Dicho esto, es necesario rectificar la siguiente idea entre los arguedianos: el «Carnaval de Tambobamba», posiblemente, tiene mucho de la inventiva del autor. En suma, se trata de una canción que llegó a nuestro escritor por medio de segundas fuentes, razón por la cual desconocemos a partir de qué versión base fue variando o reinventándose; en todo caso, el objetivo no radica en censurar o

criticar este proceso ni mucho menos a los autores, sino en el hecho de confrontar versiones.

Ahora veamos aquella que corresponde a intérpretes locales. Esta es una de las poesías trágicas que se canta en Tambobamba con el título «Carnaval tambobambino» y puede ser considerada como otro modo tradicional de composición quechua. Esta canción, a pesar de haber sido difundida desde ciertas interpretaciones, parece mantener alguna originalidad que queremos explicar. Para ello, hemos recuperado una versión difundida por internet hace unos 10 años y cuya interpretación está a cargo de un grupo de mujeres que ha tomado como nombre artístico Las urpis de Apurímac. Esta versión se asemeja a las que escuché en Haquira en el 2002.

Las Urpis de Apurímac - «Carnaval tambobambino»⁹

Tambobambino maqtatas
amaru mayu aparun
Manañas payqa kanñachu
sumbruchallanñas tuytushan
(Chalinallanñas tuytushan: bis)
Ari tuytushan, tuytushan
yawar quchapis tuytushan
Ari tuytushan, tuytushan
Yawar mayupi tuytushan
Manañas payqa kanñachu
sumbrerullanñas tuytushan
Manañas payqa kanñachu
punchuchallanñas tuytushan
Chaliñallanñas tuytushan
Way imam waqanki,
toda la vida waqanki
Manañas tariwaqñachu

Al muchacho de Tambobamba
el río Amaru lo ha llevado
Ya no existe él,
solo su sombrero está flotando
(solo su chalina está flotando)
Si, está flotando, flotando
en la laguna de sangre
si, está flotando, flotando
en la laguna de sangre
Ya no existe él,
solo su sombrero está flotando
ya no existe él,
solo su poncho está flotando
Solo su chalina está flotando
Ay, como llorarás,
toda la vida llorarás
Ya no encontrarás

9 Vid. Producciones Apurímac (2017) en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=rma6tVqryjQ>

primero yanaykitaqa
May yakuntas riruyman
ukullapipas yanayta

(Suluchallapas yanayta)
sumbrachayllmi waqashan
sulteru yanay waynata
sumbrachayllmi llakishan
primeru yanay waynata
Manañachuch tariruyman
musqullaypipas yanayta
Manañachu rikuruymán
suyñullaypipas yanayta
Sunquchallaymi waqashan
sumbrerunta qawayuspa
Ñawichallaymi waqashan
chulluchanta qawayuspa
chalinachanta qawaspa

a tu amor de la primera vez
¿por cuál río iría yo,
incluso por dentro, para hallar a mi
amado?
(aunque fuera solita, a mi amado)
Está llorando mi sombra
a mi amado de mi soltería
está llorando mi sombra
a mi amado de mi soltería
Acaso la encontraría,
aun sea en mis sueños, a mi amado
acaso la vería, aún en mis sueños,
a mi amado
Está llorando mi corazón
mirando su sombrero
están llorando mis ojos
mirando su chullo
mirando su chalina

Este carnaval describe la tragedia en la que un varón pierde la vida al intentar cruzar un río. Considerando que los carnavales andinos se realizan en un periodo de grandes lluvias, los ríos se cargan y son muy peligrosos, de modo que podemos leer el «Carnaval tambo-bambino» (en la versión de Las urpis de Apurímac) como un trágico desencuentro: su mensaje muestra el final de una vida ocasionado por la bravura de un río. Quizá dicho sujeto lo hizo por encontrar a su amada, pero no calculó que, durante esas fechas, dicho flujo baja con mucha turbidez y no permite atisbar el peligro; por su lado, la mujer pretendida es quien llora esta muerte. En otro texto (Landa, 2022), describí una especie de *ethos* del «mundo qorilazo», esto es, el espíritu que identifica a los habitantes de las fronteras de Cusco, Apurímac y parte de Ayacucho, y que se puede sintetizar como sociedades con espíritus osados, bravíos o aventureros, pero a la vez trágicos. De tal modo, habría que comprender la tragedia del carnaval de Tambo-

bamba en dicho contexto y como parte del espíritu aventurero de sus habitantes.

Básicamente, el contenido de la versión arguediana y de la cota-bambina es similar, aunque también presentan diferencias; por ejemplo, no existe el estribillo *wifala* en la versión última. Asimismo, algunos elementos del quechua son distintos: el sufijo durativo *-ishan* (cusqueño) se diferencia del *-ichkan* (ayacuchano), y, por supuesto, Arguedas pronuncia en su nativo *-ichkan* ayacuchano. En la versión nativa de Cotabambas, en cambio, hay más descripciones de la tragedia y solo en dos expresiones Arguedas recurre al quechua cusqueño: cuando pronuncia *waqasian* y *llakisian* en vez de *waqachkan* o *llakichkan*, lo que correspondería al ayacuchano. En el lexema quechua *apay* (llevar), por su parte, se advierte otra diferencia: mientras que Arguedas pronuncia *apamun* (trajo), en la versión cotabambina se entona *aparun* (lo llevó).

Conclusiones

El argumento de este trabajo tuvo como objetivo analizar los gustos musicales de uno de los mayores escritores peruanos del siglo XX, José María Arguedas. Así, observamos el surgimiento de su interés por la música serrana peruana y luego por describirla y exponerla de forma crítica. En ese sentido, considero que Arguedas puede ser calificado como uno de los principales críticos de la música andina, labor que no fue continuada sistemáticamente, sino olvidada y a veces marginada. Además, la opción que él asumió se puede identificar como la defensa de una estética musical serrana-campesina, que sería un eje central de la identidad peruana. Siguiendo estos preceptos, el autor dirigió sus críticas a los intérpretes de la música andina, sobre todo a quienes consideraba que tergiversaban la música y la performance de la cultura indígena.¹⁰ De otro lado, como estudioso de la canción y la música

10 En otro texto, presenté algunas entrevistas y testimonios sobre esta trayectoria de Arguedas (*vid.* Landa, 2022).

quechuas, Arguedas se tomó ciertas libertades para la traducción y la interpretación, y como muestra de ello tenemos el «Carnaval de Tambobamba», un caso que debemos reconsiderar.

Referencias bibliográficas

- Addison, J. (2002). *Os prazeres da imaginação*. Edições Colibri/Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Adorno, T. (2006). *Escritos musicales I-III. Obra completa*, 16. Ediciones Akal.
- Arguedas, J. M. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Mosca Azul/Horizonte Editores.
- Arguedas, J. M. (1985). *Indios, mestizos y señores*. Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1989). *Canto Kechwa con un ensayo sobre la capacidad de creación del pueblo indio y mestizo*. Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012). El carnaval de Tambobamba. En *Obra antropológica* (Tomo 1) (pp. 353-356).
- D'Harcourt, R., & D'Harcourt, M. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados* (6ª ed.). Edições Perspectiva.
- Escalante, C. (2021). La práctica de la antropología desde el Cusco [Ponencia]. Postgrado de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Landa, L. (2001). *Visitando y etnografiando: Discursos en Brasil y Perú*. [Tesis de doctorado, Universidad de Brasília].
- Landa, L. (2022). *Los caminos de la música*. Yolanda Carlessi Ediciones.
- Lloréns, J. (1983). *Música popular en lima: criollos y andinos*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Producciones Apurímac (17 de agosto de 2017). La Urpis de Apurímac. Carnavalito tambobamba (Cotabambas). [Archivo de video en Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=rma6tVqryjQ>

Townsend, D. (1999) (Ed.). Introduction: Aesthetic in eighteenth century. En *Eighteenth-century British aesthetics*. Routledge/Taylor & Francis Group.

Lima-lima huayta: canciones de la flor del habla quechua

Roberto Salazar Solano
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Introducción

El habla, como realización del lenguaje, contiene procesos de concreción de recursos lingüísticos que se resuelven en mecanismos de producción y aprehensión de la palabra; se trata de una conjunción de unidades de significado en composición y articulación de un mundo. Para la cosmogonía aymara, los vocablos del habla están concedidos por fuerzas divinas que otorgan inteligencia comunicativa; así, «[l]os primeros hombres, Adán y Eva, no se hablaban, no sabían hablar. Jesucristo les echó un piojito y así nuestros padres empezaron a conversar» (Ortiz, 1973, p. 24). El mito referido muestra al lenguaje como el iniciador de la sociedad, por lo que estamos ante una resonancia descubridora que nos (re)presenta desde una ontología comparada del yo y el otro (Holbraard & Morten, 2012).

En algunos contextos campesinos quechuas, el habla del hombre se encuentra en correspondencia dialógica con el entorno. Es un lenguaje poblado de mitos que se recrean continuamente a la manera de un ritual comunicativo en el que plantas, animales —y lo que concierne a lo (no)humano— conviven en una sociedad simétrica y comparten

una corporalidad transitoria; vale destacar que es una corporalidad con habla propia que se presencia en el mitema antes que en el fonema. Asimismo, hay un acuerdo tácito que conjunta signos que se intervienen en perspectiva, esto es, agenciando sus cuestiones como interlocutores que dialogan desde sus propias morfologías (Viveiros de Castro, 2010). En efecto, todos están unidos en una cultura dialógica que muchas veces es representada mediante expresiones de emotividad estética, tal como canciones (Arguedas, 1989 [1938]).

Esas figuraciones verbales, en su complejidad musical, suponen un diálogo situacional de corporalidades; un diálogo orgánico, desde un plano de simpatía afectiva, en el que no solo se desestructuran modos de pensamiento continuados que se articulan en un estado presente de las cosas, sino también que se emplazan a pastores y a campesinos andinos respecto de sus corporalidades humanas míticas frente a otras. Tales corporalidades, muchas veces, solicitan ser dotadas temporalmente de otras cualidades para resolver ciertas situaciones en determinados contextos. Por ello, ciertas canciones en quechua relatan una condición virtual precosmológica cargada de transparencia o, mejor, cuando aún las dimensiones corporales y espirituales de los seres no se ocultaban mutuamente bajo aquello que se conoce como sujeto (Viveiros de Castro, 2010).

La etnografía de esos diálogos quechuas llevada a cabo por José María Arguedas dista de los procesos de indagación sobre la cultura andina realizada por otros etnógrafos en los Andes centrales. Esta diferencia estriba en un tipo de distinción ontológica entre el etnógrafo quechua y el etnógrafo castellano: aquel advierte y resalta un «contenido» que conjuga a una serie de símbolos que expresan la imagen y el sentido del indígena andino. Así, «esos símbolos que interpretan la imagen propia que el indio sojuzgado tiene del nuevo orden social impuesto [...] contienen un sentido, una significación no solo distinta sino contraria a la que se les pretendió imponer» (Arguedas, 2012

[1965], p. 60). En ese orden, lo referido puede anunciar un acceso distinto a ese «contenido» (Pozo-Bukele, 2023).

Dicho modo distinto de etnografiar, influido por Arguedas, también se halla en el valle del Mantaro toda vez que son propuestas que han bregado y razonado en un contexto soterrado de disputa política por el lenguaje, y en el que se destaca la cenestesia telúrica del hombre andino y de su mundo mágico propio. Según Espinosa (1967), «la telerucidad es una razón fundamental de su vivir, [y] su élan vital [...] Se halla lleno de paisaje» (p. 10); de ahí que su estructura psíquica (la del sujeto) se extienda en una unidad no yuxtapuesta y sí funcional con el paisaje. En ese sentido, el hombre andino «vive la plenitud libre de su espíritu, en confianza, en diálogo o monólogo cotidiano ora con los animales, las plantas o los ríos, o los astros; ora con su dios [...] en las apachetas o a campo traviesa» (p. 49).

Ahora bien, el presente trabajo se propone describir, a partir de un análisis textual, los procesos dialógicos en las canciones quechuas de la flor del habla (*lima-lima huayta*), recopiladas y traducidas por José María Arguedas (1953) y Sergio Quijada (1957) en la región central peruana. A su vez, ellas establecen una forma de acceso a estos interlocutores sin asumir una «alteridad a priori ni la preminencia de lo humano como *actor* preminente de lo que existe» (Pozo-Bukele, 2023, p. 101); por tal motivo, el ser humano y la flor se hallan en una relación recíproca y proporcional a sus competencias. Por último, las canciones recopiladas exponen cuestiones de pastores campesinos y significancias mágicas de esa flor endémica que, según creencia, golpeando «la boca de los niños [...] se les desata la lengua» (Arguedas, 2012 [1953], p. 179).

Etnografía de Arguedas y Quijada

El registro etnográfico de cantos en el valle del Mantaro puede situar su inicio en *Nuestra comunidad indígena* (1924), texto en el cual se argumenta sobre el propósito del registro de la manifestación estética

de sentimientos del hombre andino. Esa etnografía estima que las pequeñas composiciones cantables coadyuvaban al conocimiento del alma de los hombres del ande, así como también valora que «los cantares indios [...] traducidos escueta y literalmente al castellano pierden toda su belleza y hasta su significación» (Castro Pozo, 1979 [1924], p. 251). En efecto, aquella amonestación le advierte a quien indaga acerca de esos fueros en caso de que este pretenda estudiar y obtener conceptos precisos y directos de la mentalidad de ese hombre indígena; y, además, le sugiere que comprender tal expresión consiste en asistirla a partir de sus propias fuentes.

Otra investigación en el valle del Mantaro respecto de la canción indígena fue *Folklore de Huancayo* (1940), recopilación producto del concurso pedagógico de docentes y escolares del Colegio Nacional Santa Isabel, y cuyos objetivos fueron el acceso al concepto de realidad histórica como el impulso del espíritu de observación sobre la historia viva. La justificación del registro entendió que los cantos narraban la tragedia social del indígena y su resistencia, situación que evidenciaba una «muestra palpable del espíritu comunitario, en oposición al individualismo de otros pueblos [...] ente social, una parte integrante de la comunidad [...] [y] salta a la vista que cuando queremos ser originales [...] tenemos que ser indios» (Barrantes, 1940, p. 82). De tal modo, se propone que toda incidencia en la cultura debe pretender construir una personalidad nacional.

Por otro lado, distinta es la pesquisa alrededor del canto indígena en el trabajo exploratorio *Danza Huanca* (1951); en dicho texto, el autor subraya la emoción del hombre andino y dirá que el indio «es dueño de una emoción telúrica [...] Es un delicado artífice —en dialecto quechua— mientras busca su camino de piedra y cielo y sus versos resultan de una singular estructura musical y de un alto sentido de belleza» (Baudouin, 1951, p. 5). Asimismo, apunta sobre el ánimo indígena que se extrae del cielo, los valles, los ríos, los bosques y la montaña. En el registro, inclusive, se hará un bosquejo de distintas

situaciones en las que el hombre andino manifiesta su canto, como por ejemplo durante la despedida, y sostiene que el vaciamiento de la emoción indígena en los moldes castellanos solo resta su estilo vital.

Cuando José María Arguedas enfoca sus investigaciones etnológicas en el valle del Mantaro, promovía el proyecto del Archivo Folklórico del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura, perteneciente al Museo Nacional de Historia y que dirigió el doctor Luis E. Valcárcel. Entonces, el archivo contenía informes escritos por los maestros y profesores de educación en torno a distintos aspectos de la cultura del país. Es más, cabe señalar que el proyecto no solo había instruido a docentes mediante conferencias dictadas en una concentración magisterial a fin de capacitarlos en temas de recopilación, sino que también eligió a docentes tomando en cuenta la siguiente condición: «[aquellos que] trabajan en las regiones y pueblos de los que son oriundos [...] además [...] proceden de las clases populares, y son ellos mismos, más que observadores, portadores del folklore de sus provincias» (Arguedas, 2012 [1953], p. 19).

Años antes, Arguedas —antropólogo premunido de criterios— ya había publicado un compilatorio de canciones quechua titulado *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo* (1938). Su intención era traducir y divulgar canciones que había escuchado y cantado en distintos pueblos de los Andes para demostrar la capacidad artística del hombre indígena. También, otro de los propósitos era discrepar de la imagen social que se tenía del espíritu indígena (aspecto que reflejaba los sedimentos ideológicos de la sociedad); pero no de la sociedad que describe y analiza, «sino de aquellas sociedades en cuyas entrañas fue engendrado ese proyecto intelectual» (Viveiros de Castro, 2010) contrastante. En ese orden, Arguedas (1989 [1938]) justificaba que toda investigación de la cultura debía partir de un estudio del lenguaje:

No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de canciones kechwas. Los que hablamos este idioma

sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son lo más característico del corazón indígena: la ternura el cariño, el amor a la naturaleza. (p. 21)

Cuando Arguedas accedió al archivo de canciones tradicionales recopiladas en el valle del Mantaro, fue para publicar los cantos de las trillas nocturnas, de la herranza y del *huaylars* de Angasmayo, que aparecieron en el monográfico «Folklore del valle del Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción» de la revista *Folklore Americano* (México). Los cantos estaban relacionados con las fiestas de rito agrícola y ganadero. Por ejemplo, las canciones de trillas nocturnas correspondían a los meses de mayo y junio, esto es, el trabajo de retiro de la paja del grano; por su lado, las canciones de herranza concernían a la marca del ganado que se celebraba con danzas y música de instrumentos antiguos; y, por último, las canciones de *huaylars* estaban vinculadas con un juego nocturno de jóvenes que zapateaban, corrían y que entraban y salían de una ronda cantando.

En la década de los años 50 del siglo XX, Sergio Quijada Jara ya era conocido en distintos ámbitos académicos por su labor etnográfica: había hecho labor intelectual en el valle del Mantaro y tenía publicados *Estampas huancavelicanas* (1945), *La coca en las costumbres indígenas* (1950) y *El chihuaco en el folklore* (1954). Vale indicar que la tarea de Quijada consistió en recopilar canciones, relatos, mitos y ritos de pobladores indígenas como una manera de luchar, desde el ámbito de la cultura, en favor de las reivindicaciones sociales. En tal sentido, el trabajo de Quijada era valorado como «contribución al conocimiento del alma india y por consiguiente como un medio para trabajar por el mejoramiento de la condición material e intelectual de una raza durante siglos oprimida y olvidada» (Rivet, 1957, p. 11).

En 1957, el propio Quijada publicó *Canciones del ganado y pastores* en Huancayo, texto que compilaba 200 canciones en quechua con su respectiva traducción al español. El documento refiere con detalle y secuencialmente los acontecimientos importantes de ese rito

campesino marcado de animales, a saber: la descripción del rito, la recolección de flores, el uso de cintas para el marcado, el empleo de instrumentos musicales, la relación de animales del ganado y flores, y las canciones de acuerdo con la ocasión. Además, el autor explica de qué modo el hombre indígena dedica «determinados días del mes de julio a festejar a sus animales y pastores después de las cosechas de sus productos [...] que pasaban y pasan su vida cuidando y pastando el ganado de sus patrones en las punas» (p. 15).

Entender el paralelismo acerca del abordaje de los trabajos de Arguedas y Quijada sobre canciones en quechua ocurre habida cuenta de la aproximación a la raíz material del mito. Se trata de una suerte de semilla original que pretende explicar subjetiva y afectivamente —por vivencia cotidiana del etnógrafo— las razones de su supervivencia en el «alma india» y en el «corazón indígena». Estas manifestaciones lindan con formas especulativas antes que objetivas, dado que se alinean más a maneras otras y alternativas de práctica contraantropológica. Por ello, tal vez, Pozo-Bukele (2023) sostiene pensar en la «anti-antropología [...] que no ve la necesidad absoluta de la correlación alteridad-mis-midad. [...] [y que] no puede ser objetivo porque la objetivación supone distanciamiento» (p. 102).

Lima-lima huayta

La flor de *lima-lima* (*ranunculaceae*, *renunculos*) es una especie vegetal endémica de los Andes que crece por encima de los 4,000 m s. n. m.; según Arguedas (2012 [1953]), «[e]s como una rosa grande de pétalos sumamente carnosos, envuelto en sépalos protegidos por un manto blanco grisáceo, algodinoso [...] de pequeñísimas flores que juntas forman el círculo amarillo» (p. ¿?). La correspondencia castellana de la palabra quechua *lima-lima* es habla-habla; mientras que la familia léxica de aquella, como sostiene Ráez 2018 [1905], deriva en: «Limay [lima-y]. s. Rumor, [habladuría]. V. Hablar defenderse con palabras. Ejemplo: limay (tincuhta, tincus-hanta). Hablar con precisión, con

discreción [lit. hablar en su punto de encuentro]; limay (mana camaninta). Hablar lo inoportuno, sin juicio [lit. hablar no que no cabe]» (p. 163). Por su parte, Quijada (1957) nos informa lo siguiente:

Esas flores son: lima-lima que tiene además la propiedad, según creencia antigua, de hacer “reventar la palabra” o hacer que hable la criatura que en edad competente no lo hace, por ser retardado. En estos casos hay que golpear en los labios de la criatura con la flor de lima-lima que viene de la voz rimaq-rimaq, es decir, habla-habla [...] Creen también que las flores de lima-lima simbolizan a la vaca. [...]

Para obtener estas flores los indios de las comarcas andinas deben ir en grupos llevando su “pagapa” al cerro, que consiste en enterrar, en un costado del cerro un maticito o una ollita de barro lleno de caramelos, pasas, coca, cuartito de vino, aguardiente, etc., porque si no fuesen así en grupo y llenado su regalo de seguro el cerro manda descargar una fuerte tempestad y hace destruir las flores. (pp. 20-21)

En el mito andino, esta flor pertenece al espacio físico vertical del *jallka*, que es el mundo de lo silvestre y lo no domesticado, así como también simboliza el universo masculino que casi siempre está representado por un toro bravío cuya potencia fertiliza las aguas de los ríos y las convierte en benéficas y saludables, incluso más que las aguas bajas de los puquios o manantiales. Esta consideración mítica es necesaria tomarla en cuenta, pues conlleva a que aquellos —quienes recogerán la flor de *lima-lima*— consideren un pago a los glaciares que generan lagos y ríos a causa del deshielo. Estos lagos referidos «son leyendicos, en sus simas duermen ciudades encantadas [...] de quienes son guardianes temibles toros míticos que en noches lunadas salen a pacer» (Yauri, 2009, p. 25).

Canciones de la *lima-lima huayta*

Las canciones compiladas y traducidas relatan interacciones entre hombres y flores. La primera canción, a partir del fuero de la *lima-lima*

huayta, es un diálogo híbrido en el que se suman palabras y gestos dramáticos. La flor, desde su entorno, ensaya su propia prerrogativa y enuncia en función de sus propias signaturas de entidad vegetal; así, se presenta una discursividad en un plano de inmanencia indígena-andina que articula causas y consecuencias de su corporalidad específica (Viveiros de Castro, 2010). La flor responde como si lo humano fuera flor, ya que, en algún momento, la flor fue humano. De este modo, la mujer personaje de la canción manifiesta su cuestión al imaginar que la flor fue mujer. Recordemos que la *lima-lima huayta*, en su traducción mítica inmediata, supone una flor habladora y dadora del don de hablar. Leamos:

Flor de lima lima

*Ay, flor de lima lima
habla con él, me has dicho,
en qué abra hemos hablado,
en qué hoyo, hemos hablado.*

*A esta hora apareciera, para golpearlo como a charqui,
a esta hora apareciera, como al chuño lo pisáramos,
a esta hora apareciera, como al ají remolino lo dejáramos.*

*Ay rosa de lima lima,
habla con él me has dicho,
conmigo no has hablado,
conmigo no has conversado,
¿acaso me has puesto cuchillo? /
¿acaso me has puesto navaja?
conmigo no has hablado.*

*De lima, ha llegado carta,
¿quién puede contestar?
cuando llegue a saber mi mamá,
me dirá que es de tu enamorado,*

*cuando llegue a saber mi papá,
anda al convento me dirá,
¿quién puede contestar?
de contestar contestaría,
de responder respondería,
cuando hay papel, el que escribe no habría,
cuando hay el que escribe, tinta me faltaría;
cuando hay tinta, lapicero me faltaría;
cuando hay lapicero, pluma no habría
cuando hay pluma, sobre me faltaría;
cuando hay sobre, estampilla me faltaría,
cuando hay estampilla, el correo no habría;
cuando hay correo, tren no habría,
cuando hay tren, lo entregarían.
Ay flor de lima lima
habla con él me has dicho.*

Lima lima huayta

*Ay lima lima, huayta
limay macilla, limalanqui
may uclorsumi limalanchic
may arsa sumi, parlalanchic.*

*Canan hora licalinman, charquita caylla tacachhuan
canan horalla, licalinman, chunon sachulla, sachushuan;
cana horalla licalinman uchuy iyayllan, iyaychhuan.*

*Ay lima lima, rosas
limay macilla, limalanqui,
manan yahuan, limalanqui,
manasrs yahuan, parlalanchic,
navajahuan limalanqui,/
cuchillohuan parlalanchic,
manars yahuanchu, limalanqui.*

*Lima pishi carta shamuñan,
 pilaj, maylaj, contestahuan,
 mamallay yacharutin;
 niman masi, nimacha;
 taytallay yacharuptin,
 conventoman nimacha;
 ¿Pilaj, maylaj contestahuan?
 contestay contestachuan,
 respondicta respondicchuan,
 papel captin, escribicaj mana canchu,
 escribicaj captin, tintars faltamanja,
 tinta captin, lapicero faltamanja,
 lapicero captin, pluma mana canchu,
 pluma captin, sobrilla faltaman,
 sobrilla captin, estampilla faltanman,
 estampilla captin, correo faltanman
 correo captin, tren manan canchu,
 tren captin, entregayculunman,
 Ay lima lima, huayta,
 limay masimi limalanqui (Arguedas, 2012 [1953], pp. 178-181)*

La siguiente canción expone un diálogo situacional de las corporalidades en que se pretende una empatía emocional en torno a la vivencia biográfica de la flor y de su interlocutor. El relato se circunscribe a contrastar los destinos de lo humano y lo no humano: mientras que lo humano relata la pérdida y la orfandad de su corporalidad, lo no humano, en cambio, expresa el sosiego de su corporalidad con respecto a su paraje. Así, se expone un estado presente de las cosas, vale decir, un presente etnográfico donde el relato reconstruye un aprendizaje intensivo y extensivo de la situación (Pozo-Bukele, 2023). En suma, se conjuntan dos pesares para modificar el resultado; a su vez, el acercamiento afectivo por aproximación del entorno permite, en ambas corporalidades, una comprensión manifiesta y alterada. Veamos lo siguiente:

Opa lima-lima

Por qué estas llorando opa lima-lima
por qué estas sufriendo opa lima-lima
cuando entre pajas de la puna estas floreciendo
y entre garúas estas refrescando.

Yo tendría que llorar, opa lima-lima
yo debería de sufrir, opa lima-lima
porque soy huérfana de padre y madre
porque estoy sola en esta vida.

Upa lima-lima

Imamantam waqachkanki upa lima-lima
imamantam llakichkanki upa lima-lima
waylla ichu chawpichampi qallallallachkaspa
chikchi para chawpichampi kikikikichkaspa.

Ñoqaracha waqachkanki, upa lima-lima,
ñoqaracha llakichkayman, upa lima-lima
mamaymanta taytaymanta, sapachallay kaspa
mamaymanta taytamanta, wakchaschalla kaspa. (Quijada, 1957,
p. 128-129)

El relato reseña cómo dichos agentes (flor y hombre) juegan determinados roles por el acontecimiento mítico que los predispone, debido a que ambos pueden actuar en relación con su «capacidad intrínseca de ser otra cosa; en ese sentido, cada personaje difiere íntimamente de sí mismo, puesto que desde el principio el discurso mítico lo plantea» (Viveiros de Castro, 2010, p. 47). Entonces, el lenguaje que comunica sin palabras de la flor pertenece al dominio de un tiempo reversible donde ambos son lo mismo; por tal motivo, el mito es un lenguaje sin tiempo que opera en la noción de lo que existe, lo que no existe y lo que se oculta, además de vincular en una filiación virtual y continua

que no corresponde a lo sanguíneo del hombre, sino a otra modalidad de referencia que inaugura lo extrahumano. Leamos una vez más:

Flor de Lima-lima

Flor de lima-lima, flor del aguacero
en lugares fríos resides,
en altas nevadas resides,
flor de lima-lima, flor de aguacero.

Difícil de encontrar habías sido
difícil de sembrar habías sido.
Cada vez que paso y camino
te cojo, te arranco para florecer.

Por qué ya no floreces
por qué ahora ya no florece
cuando llego con mi amada.
Luego tú con otro te habrías hecho arrancar.

Lima-lima wayta

Lima-lima wayta, para para wayta
ancha chirisqampim kallasqanki
ancha lastasqampim kallasqanki
lima, lima wayta, para, para wayta

Sasa tarinallam kasqanki
sasa tarpuyimi kallasqanji
cada puripyiy, cada pasaptiy
waytarikunaypaq, pallani

Maymi kunanqa waytarinkiñanchu
maymi kunanqa wiñarinkiñachu
kuyasqay yanaywan chayamuptiy

luegoch qamqa hukwanña siptirachikunki (Quijada, 1957, pp. 132-133)

En el siguiente texto, una pastora le solicita a la flor habladora argumentos para justificar su situación. La canción expone una «condición pre-cosmológica, virtual dotada de transparencia» (Viveiros de Castro, 2010, p. 46) en la que las dimensiones corporales y espirituales de los seres todavía no se ocultaban mutuamente; y el diálogo, por su parte, pretende una síntesis entre las facetas diacrónica y sincrónica del lenguaje mítico. La pastora recuerda ser flor y hablar, situación similar de la flor que recuerda ser pastora y dudar; este intento, desde luego, persiste en reconciliar dos corporalidades a partir de un multinaturalismo anterior, pero todavía vigente. En este, pues, existe una identificación primordial y el mito se convierte en la tercera dimensión del lenguaje que sincretiza la lengua del presente y el habla del pasado (Lévi-Strauss, 1968). Reparemos en el texto:

Flor habladora

*Flor habladora
ayúdame a hablar,
flor habladora
ayúdame a contar
muchos animales han aumentado
tal vez me equivoque.*

*Flor del habla
ayúdame a parlar,
el miserable patrón
me va a hacer cargo.
Todas tus ovejas
voy a entregarlas;
todas sus vaquillas
voy a entregarlas.*

Lima lima wayta

*Lima lima wuayta
limay kayshillamay
lima lima wayta
yupaykayshillamay
tantuktam mi-lalul
pantapakursharsha (bis)*

*Parla, parla wayta
parlaykayshillamay
patron miserablen
tumpaykallamanha.
Llapa ovejantam
entregaykapursha
llapa vaquillatam
entregaykapursha. (Quijada, 1957, pp. 300-301)*

Conclusión

El hecho de distinguir estos modos de diálogo entre flor y hombre —que se connotan en el mito y en el que uno y otro se refieren— sugiere una estructura permanente, es decir, una en la que pasado, presente y futuro suceden de forma simultánea. En efecto, todo ello es advertido por José María Arguedas y Sergio Quijada Jara, debido a que no solo imprimen sus propias vivencias cotidianas, sino también, a causa de su ejercicio transcriptor de lo oral a lo escrito y de su reconversión del quechua al castellano, cargan con sentidos complejos los signos de los interlocutores, lo que produce un diálogo intensivo, compartido y simétrico.

La autodeterminación ontológica andina de «hombre», en ese orden, comprende el lenguaje (y su concreción en el habla) no tanto como una especialización cerebral y sí como una base mítica anterior que regula la percepción de la realidad social y que implica un

análisis de la personalidad multinatural, profunda y sutil. Por tanto, esta relación ontológica funciona como un eco regulador fundado en juicios estéticos y morales que permiten una relación comunitaria, plena y sostenible.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1989). *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012). *Canciones de fiestas tradicionales*. En *Obras Completas* (Tomo VIII) (pp. 162-235). Horizonte.
- Barrantes, E. (1940). *Folklore de Huancayo*. Colegio Nacional Santa Isabel.
- Baudouin, J. (1951). *Danza huanca y canciones folklóricas*. Editorial Peruindia
- Castro Pozo, H. (1979). *Nuestra comunidad indígena*. Perugrapg Editores.
- Espinosa, C. (1967). *El hombre de Junín frente a su paisaje i a su folklore*. Talleres Gráficos P. L. Villanueva S. A.
- Holbraard, M., & Morten, A. (2012). Revolutionary Securitization: An Anthropological Extension of Securitization Theory. *International Theory*, 4(2), 165-197.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, A. (1973). *De adaneva a inkarri. Una visión indígena del Perú*. Ediciones Retablo de Papel.
- Pozo-Bukele, E. (2023). La anti-etnología de Arguedas: elementos para una hipótesis de investigación. En J. Noriega, G. Núñez, & M. Valdiviezo (Eds.), *José María Arguedas. Saberes, hervores y despedidas* (pp. 99-105). Pakarina Ediciones.
- Quijada, S. (1957). *Canciones del ganado y pastores*. Talleres Gráficos P. L. Villanueva S. A.

- Ráez, J. F. (2018). *Diccionario Huanca. Quechua-castellano castellano-quechua*. (edición de Rodolfo Cerrón-Palomino). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Katz Editores.
- Yauri, M. (2009). *Simbolismo de las plantas alimenticias nativas en el imaginario andino*. Editorial Universitaria/Universidad Ricardo Palma.

***Katatay* y la verdadera fundación de la modernidad poética en el Perú**

José Antonio Mazzotti

Tufts University

Asociación Internacional de Peruanistas

Voy a partir de una premisa algo atrevida. Cuando en el Perú se habla de la fundación moderna de su poesía, casi siempre saltan a la vista dos nombres: José María Eguren y César Vallejo; y a veces, para ampliar el panorama, se añade el de Martín Adán. Este gesto viene desde tiempos de Alberto Escobar y su famosa *Antología de la poesía peruana* (1973), y de otros críticos de mediados del siglo XX. Repetirlo hoy, sin embargo, revela una mirada, por decirlo de manera suave, insuficiente, pues no considera la perspectiva de la heterogeneidad cultural propuesta por Antonio Cornejo Polar hace varias décadas.¹

Por ejemplo, en la reciente *Historia de las literaturas peruanas*, publicada en seis tomos por la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Casa de la Literatura Peruana, se sostiene que «José María Eguren y César Vallejo, [son] nuestros poetas fundadores [de la moder-

1 Una compilación de los trabajos de Antonio Cornejo Polar puede verse en mi edición *Crítica de la razón hererogénea* (Mazzotti, 2013); aquí se explica con detalle la propuesta del investigador arequipeño acerca de la coexistencia asimétrica de sistemas literarios (el «culto» escrito en castellano, el «popular» escrito y difundido en castellano, y el «indígena» —en realidad un pansistema—) dentro de una «totalidad contradictoria» como la peruana.

nidad]» (Pollarolo & Chueca, 2019, p. 11); y también que se abre «la vía hacia la modernidad de la poesía peruana de la que, sin duda, Eguren y Vallejo son los fundadores cabales» (p. 12). En la presentación del mismo volumen, se llega a afirmar que la literatura peruana es «lo que actualmente reconocemos como una de las literaturas más importantes en español» (p. 9).

Vale decir, según esta fuente oficial, Vallejo y Eguren se encargan de iniciar la moderna poesía en el Perú, lo cual deja fuera de los conceptos de poesía peruana y de modernidad a la inmensa producción no solo ya de otros autores del siglo XX en castellano, sino, sobre todo, de la poesía en lenguas originarias que abarca cerca de 50 tradiciones que anteceden (por lo menos en su manifestación oral) en varios siglos a la llegada del español al territorio andino. Pese a sus méritos, el esfuerzo de conceptualizar el surgimiento y el desarrollo de la poesía peruana moderna queda corto al reducirse prácticamente a su vertiente en español, si bien dominante, no totalmente representativa del complejo panorama cultural en el territorio peruano.²

Entra aquí en debate, pues, no digamos ya el concepto de poesía, que daría para mucho, sino el de modernidad, ligado de modo implícito a la definición tradicional del corpus europeo y criollo de la literatura escrita en el país andino. Si, según esta premisa, las tradiciones indígenas no son modernas, más que nada aquellas escritas en los siglos XX y XXI, ¿qué son? ¿Arcaicas? ¿Premodernas? O, lo que

2 Es cierto que los editores del volumen incluyen un capítulo sobre «Poesía quechua contemporánea: ríos en curso», del poeta bilingüe Odi Gonzales (2019), en el que se llega a afirmar que la de Arguedas es «una poesía híbrida, moderna» (p. 246). Sin embargo, la intuición cumple con el juicio de que la peculiaridad de los poemas de Arguedas representa «la dificultad de situarlos en el panorama de la producción poética peruana y latinoamericana (escrita)» (Lienhard, 1988, p. 181). Volviendo al referido volumen, este deja sin capítulos propios las otras 47 lenguas originarias que aún se hablan y escriben en el Perú. No mencionemos ya el universo de la oralidad en que se manifiestan muchas configuraciones míticas y estéticas del mundo a partir de epistemes no estrictamente occidentales. Recordemos que la población considerada indígena en el país alcanza fácilmente un 25 % del total.

resulta peor, ¿simplemente no entran en el canon nacional, concebido como hispanohablante?

Estas preguntas nos llevan a una revisión del concepto de «moderna poesía peruana», situación que plantea la divergencia advertida entre la tradición de estirpe hispana y la proveniente de las lenguas originarias, sobre todo del quechua, que es el sistema lingüístico indígena de mayor número de hablantes en el país, a saber: unos 6 millones de usuarios, entre monolingües y bilingües. Por ahora, y por razones de tiempo, dejaré de lado las tradiciones poéticas en las más de 40 lenguas amazónicas y las otras tres andinas —el jaqaru, el cauqui y el aimara— del territorio peruano, porque el objetivo es sustentar la modernidad fundacional de la poesía de José María Arguedas para balancear la premisa de que la modernidad poética, en el Perú, se funda solamente con José María Eguren y César Vallejo.

¿Por qué nos sigue importando *Katatay*, su único poemario, después de más de medio siglo de publicado? Como se recordará, la primera edición apareció en 1972, tres años después de la muerte de Arguedas, ocurrida el 2 de diciembre de 1969. El libro contenía seis poemas, de los cuales solo cuatro habían sido publicados en la década de 1960.³ Más tarde, en 1984, Humberto Damonte y Sybila Arredondo, viuda de Arguedas, sacaron a la luz una segunda edición, más completa, con un total de siete poemas.⁴

Aunque en muchos de los relatos de Arguedas hay fragmentos de canciones y textos en quechua de autoría externa, *Katatay* es la única

3 Estos fueron «*Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman; haylli-taki*. A nuestro Padre Creador Túpac Amaru; himno-canción» (Lima: Ediciones Salqantay, 1962); «*Jetman; haylli*. Oda al Jet» (revista *Zona Franca*, Caracas, 1962; versión corregida en la revista *Cuadernos del Esqueleto Equino* n. 2, 1966); «*Katatay; Temblar*» (revista *Kachkaniraqmi* 2, Lima, 1966; y revista *Alcor* núm. 39-40, Asunción, 1966); y «*Huk doctorkunaman qayay*. Llamado a los doctores» (suplemento *Dominical* de *El Comercio*, Lima, 3 y 17 de julio de 1966).

4 Los tres poemas añadidos a la edición de 1972 fueron «*Iman Guayasamin*. Qué Guayasamin», «*Cubapag*. A Cuba» y «*Qollana Vietnam Llaqtaman*. Ofrenda al pueblo de Vietnam». Para mayor información, *vid.* Arguedas (1984, pp. 59-60).

colección de poemas originalmente escritos por él. Se ha publicado más tarde, el año 2000, otro poema titulado «Gabicha», que estudia Julio Noriega (2012) con detalle, pero ahora no habrá tiempo de ocuparnos de él.

La primera edición de *Katatay* lleva una presentación de Alberto Escobar y «Notas» de Sybila Arredondo. El crítico habla de la «perspectiva multánime, coral» (como se cita en Arguedas, 1972, p. 9) de la poesía arguediana; e insiste que, antes que un novelista, «Arguedas [...] fue fundamentalmente un poeta» (p. 10).

Por su lado, el propio autor, en *Katatay*, aclara que para él el quechua es la lengua poética por excelencia en el Perú, particularmente en la Sierra, y por lo tanto la simbiosis entre lengua y territorio se produce de manera mucho más natural entre el quechua y el mundo andino que entre el castellano y el mismo territorio. Lo dijo en más de una ocasión:

El quechua es un idioma mucho más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo [...]. Las palabras del quechua contienen con una intensidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. (Arguedas, 1972, p. 68 [y] Arguedas, 1984, p. 59)

Es más, Arguedas lo afirmaba ya desde 1938 en *Canto kechwa* al señalar que «el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos» (p. 16), y también, en 1939, en su famoso artículo «Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo», al decir lo siguiente:

Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía bien ni para hablar del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua de nuestras acequias, por los árboles de nuestras quebradas, ni menos aun para decir con toda la exigencia del alma nuestros odios y nuestros

amores de hombre. Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha lo decía fuerte y hondo en kechwa. (Arguedas, 1939, párr. 5)

Ahora que los estudios decoloniales han subrayado la importancia de las epistemes indígenas y la necesidad de revalorar conocimientos ancestrales ante la crisis ambiental mundial, las palabras de Arguedas adquieren más relevancia que nunca.

El hecho de que él considerara al quechua como una lengua poética por excelencia no es gratuito. Diversos especialistas han señalado que se trata de un idioma de índole gramatical en oposición a las lenguas léxicas, ya que la significación depende de un número limitado de sufijos. En castellano, por lo contrario, el espectro de significados depende de expresiones léxicamente cargadas; ya Ferdinand de Saussure, a principios del siglo XX, señalaba que en las lenguas léxicas la arbitrariedad entre significante y significado resulta más difícil de controlar que en las lenguas gramaticales. Por eso, idiomas como el quechua son potencialmente más «motivados», según Lienhard (1990a, p. 66), y pueden expresar mejor tonalidades y afectos sin depender de un vocabulario extenso.⁵

En ese orden, la continuidad paralela de una tradición criollo-mestiza frente a una indígena, en el Perú, se vuelve problemática con la obra general de José María Arguedas, y en especial con su poesía escrita en quechua.

Esta parte de la producción arguediana representa, en sí misma, un enigmático problema y un desafío serio a los estudios andinos, tal

5 Para una descripción detallada de la morfología y la gramática del quechua, puede verse Cerrón-Palomino (1987), sobre todo los capítulos V y IX. Por su lado, Huamán (1988) ha observado también que las versiones en español de los poemas de Arguedas resultan más «dilatadas» (p. 58) por los necesarios conectivos y las paráfrasis culturales que la versión original no tiene. Además, los poemas en quechua poseen una «música [que] está presente a nivel textual en el ritmo, aspecto intraducible y que tiene que ver con las cualidades fonológicas del quechua, rico en sonidos fricativos y vibrantes, en reiteraciones por desinencias y radicales, y por tener el acento fijo» (p. 57).

como han señalado Cornejo Polar (1976, p. 170) y Lienhard (1990b, pp. 348-349). Sin embargo, la poesía de Arguedas sigue representando una especie de caso aislado y su inclusión en estudios más amplios y antologías de la poesía peruana contemporánea es esporádica o casi nula, más aún cuando se parte de la premisa de que la «poesía peruana» corresponde solo a la de estirpe étnica criolla que se escribe en castellano. Esto se debe, en parte, según Lienhard (1990b), al hecho de que la mayoría de los críticos literarios y lectores simplemente no saben quechua o lo conocen mal (y recordemos que las versiones originales de los poemas de Arguedas están todas en quechua). Pero, aún más, la falta de una mayor crítica puede deberse también a la forma y al género ambiguos de los poemas, incluso en las traducciones que el propio Arguedas hizo al español. Los siete textos que componen *Katatay*, en su edición de 1984, mantienen una forma que escapa a las clasificaciones convencionales sobre el género.

Radicalizando el problema, la complejidad de la poesía arguediana parece estar relacionada, además, con esferas de conocimiento mucho mayores que las estrictamente lingüísticas, literarias o políticas. Quizá, en cierta medida, para resolver el enigma, sea necesario desarrollar lo que ya han desentrañado algunos críticos con respecto a las dimensiones míticas que contienen esos textos,⁶ como ocurre, por ejemplo, en el poema «Tupac Amaru Kamaq Tantaychisman» («A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru»).

Ahora bien, tenemos así que la categoría de «sujeto migrante», que acuñara Cornejo Polar (1995) en uno de sus últimos trabajos al referirse a los conflictos culturales en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ya estaba en el mencionado poema sobre la invasión provinciana de la capital fundada por Francisco Pizarro; es más, se encontraba a

6 Además de los trabajos de Cornejo Polar y Lienhard, son importantes los estudios de Huamán (1988), Rowe (1996, pp. 77-89), Rebaza-Soraluz (1998), Espezuá (2000, pp. 107-123) y Mamani (2011). Sin embargo, es Lienhard quien más aporta al conocimiento de los aspectos míticos de la poesía de Arguedas en *La voz y su huella* (1990b, pp. 348-355) y también en «Código y mensaje» (2023).

manera de un «huaico» histórico y social. Por eso, la exaltación del sujeto migrante, en las esferas sociales, económicas y culturales del Perú de los años 60, implica asumir la apropiación de la «ciudad letrada» que el propio Arguedas ejerció al escribir en quechua y luego en castellano.

De este modo, los estratos arqueológicos, míticos, lingüísticos y literarios se hacen más evidentes en conjunto mediante este acercamiento, pese a que las traducciones pueden llegar a perder mucho de la densidad semántica de la versión original. En efecto, Rowe (1996) señala que «el proceso de la traducción simplifica la doble referencialidad (andina/occidental) del texto quechua, realzando un discurso universalista y/o cristiano» (p. 80). Esta pérdida, sin embargo, como observa el mismo estudioso, a veces gana significados novedosos.

Katatay, que significa «temblar», se convierte entonces en un agresivo acto del sujeto migrante que ya no se concibe a sí mismo como *waqcha* o huérfano, un sujeto pasivo, aislado y vulnerable a la asimilación. A pesar de que la migración supone un traslado geográfico y temporal, es también un fenómeno lingüístico: para Arguedas, este último es el único medio capaz de asegurar la supervivencia cultural y la contraconquista.

En un sentido que alcanza al conjunto de la obra arguediana, Cornejo Polar había señalado que la subjetividad migrante no implica la adaptación al nuevo espacio (el lugar de atracción) ni el rechazo del origen (el lugar de expulsión), y tampoco al revés. El sujeto migrante andino, más bien, suele moverse en ambos mundos sin necesariamente fusionarlos. Resulta la contrapartida del mestizo concebido como *desideratum* nacional que amalgamaría las dos vertientes y, por tanto, forjaría una nacionalidad homogénea y estable, a manera de solución dialéctica de las contradicciones profundizadas con la Conquista. Antes bien, el migrante andino es la prueba viviente y prolongada de la falta de integración de las dos culturas, pero no de una manera carente, como si su condición fuera defectuosa frente a

la de identidades colectivas forjadas a partir de estados nacionales que obedecen a otras circunstancias. En palabras del crítico:

La condición del migrante, si bien se vive en un presente que parece amalgamar los muchos trajines previos, es en algún punto contraria al afán sincrético que domina la índole del mestizo [...]. El migrante estratifica sus experiencias de vida y [...] ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de esos tiempos y de esos espacios y en los valores o defectividades de los unos y los otros. La fragmentación tal vez sea su norma. (Cornejo Polar, 1995, pp. 103-104)

Esa marca de una plenitud desgarrada —valga el oxímoron— excede el mero descentramiento del sujeto occidental en la crisis postmoderna y anuncia la posibilidad de una convivencia respetuosa del contraste. En los poemas de Arguedas, la bifurcación entre las versiones originales en quechua y las propias traducciones ampliadas y cristianizadas en español que el mismo Arguedas ofrece resultan una muestra de esa «diversidad» a la que alude el estudioso arequipeño.

Por ello, es fácil comprender que las respuestas a la modernidad, en Arguedas, obedecen a coordenadas muy actuales para *su* momento histórico. Por el contrario, una valoración de la literatura peruana, desde la óptica criolla, supondría la prolongación del viejo deseo hispanista de terminar de latinizar, como lo quería Riva Agüero, el imaginario y la expresión letrada nacionales. Así, reconocer el peso del pasado indígena y del presente múltiple en un sector de la poesía escrita —el de las lenguas originarias— resulta una necesaria tarea de historización y una toma de conciencia del aplastante y apasionante conflicto cultural de la sociedad peruana. En cualquiera de los casos, hay un tono de confianza y optimismo —como en los poemas a Cuba y a Vietnam de *Katatay*— que delatan la óptica modernizadora de su autor.

Ahora bien, cuando aparece *Katatay* ya existía una larga tradición de poesía quechua escrita que viene desde los siglos XVI y XVII.⁷ No obstante, al publicar Arguedas sus poemas en quechua, con versículos largos en el original como en las traducciones al español que él mismo hizo, nos encontramos ante un fenómeno inédito en el devenir de la tradición quechua, pues el autor adapta muy bien el ritmo y la complejidad del verso libre a una lengua que usualmente había sido escrita preservando las estrofas poéticas tradicionales. Sobre uno de los poemas del libro, titulado «Llamado a los doctores»,⁸ Alberto Escobar apunta lo siguiente:

La realidad, que es experiencia insobornable, es por eso tan concreta y fluyente, como si fuera intuitiva, desvelada, porque es a la vez presentida y descubierta, pues en ella se funden la herencia y la consagración mágicas, en discordia con el saber cognoscitivo y la arrogancia de los 'doctores'. (como se cita en Arguedas, 1972, p. 11)

Ese estilo «fluido», sin duda, posee visos del prosaísmo y del versolibrismo de las escuelas de vanguardia, pero no por ello deja de transmitir valores y visiones que nacen de la experiencia andina del autor. Más que un producto transcultural, resulta bicultural y bífrente, lo cual desafía de facto la unicidad de los sujetos poéticos tradicionales de la poesía peruana en español, excepción hecha de *Trilce*, libro en el que también se explora de manera radical la fragmentación del sujeto poético.

A todo esto, pues, hay que añadir otro tema de importancia capital que revela el afán modernizador de la poesía de Arguedas: ¿qué hubiera

7 Las fuentes conocidas son Guaman Poma de Ayala, el Inca Garcilaso de la Vega y los himnos de posible origen colonial presentados por Cristóbal de Molina el Cuzqueño y Joan de Santacruz Pachacuti en sus respectivas crónicas; asimismo, la famosa elegía *Apu Inka Atawallpaman*. Arguedas asumirá por momentos el tono de esos himnos al referirse a las divinidades que aparecen en algunos de sus poemas.

8 Arguedas tradujo en una primera versión «Llamado a los doctores». A partir de la edición de 1984 de *Katatay* se empleó el título «Llamado a algunos doctores». Aquí usaremos ambos.

dicho el autor ante la catástrofe del calentamiento global, el deterioro del medio ambiente y la contaminación del planeta, producto de las políticas económicas neoliberales de hoy?

Ciertamente, son otros tiempos, pero tampoco es muy difícil adivinar que su opción por un saber alterno, tal como el que expresa en «Llamado a los doctores» y en numerosos pasajes de sus novelas y cuentos, hubiera servido para iluminar determinados aspectos sobre la terrible tragedia que se vive en Latinoamérica y demás regiones empobrecidas del mundo. En suma, me refiero al saber derivado de una concepción de lo que llamamos «naturaleza» como parte integral de la identidad humana. Esa identificación con plantas y animales en tanto elementos constitutivos de «los sesos, la carne» del sujeto indígena, según «Llamado a los doctores», lleva a la noción de lo que Roxana Molinié (2007) definió como un «reconocer» no por identificación de lo semejante, sino por la aceptación de lo desconocido como una fuente de enriquecimiento. La autora nos dice dice que:

Esta palabra “reconocimiento” evoca para mí una repetición (re-) del conocimiento, conocer lo *ya* conocido. Así el otro o lo otro (otro porque no es todo mi cuerpo ni toda mi conciencia) refleja una parte de mi propio conocimiento, de la imagen y concepción que yo tengo de una cosa o persona. Cuando yo reconozco en el otro su humanidad, estoy reconociendo algo que yo ya conozco, que tengo en común con él, y que me permite pensar que el otro es igual que yo. Pero reconociendo su igualdad, no reconozco sus diferencias. El reconocimiento no me lleva a conocer aquello que hace que el otro sea diferente de mí. Reconocer al otro no me permite conocer al otro, sino reconocer parcialmente a mí misma en el otro. Admitir que yo no puedo reconocer totalmente al otro me da la posibilidad de admitir que hay cosas que yo no conozco y que el otro sí conoce. Esto me hace tomar conciencia de que el otro tiene o *es* a través de un conocimiento diferente. Para reconocer al otro (y no a mí misma en él) debo conocerlo. El conocimiento del otro es la condición de un auténtico reconocimiento de éste. (p. 95)

Así, Arguedas propone un cambio radical en el acercamiento al mundo indígena. Frente al conocimiento occidental, sistematizado a través de una episteme en la que el sujeto se distancia de su objeto, «Llamado a los doctores» invita a la comprensión a través de la suspensión de las definiciones plenas, lo cual supone abandonar nociones previas sobre la relación entre seres humanos y naturaleza. Solo con una reconstrucción profunda del conocimiento, a través del *reconocimiento de la diferencia y de su condición de sujeto*, se puede empezar a establecer un diálogo fecundo y enriquecedor, es decir, una verdadera modernización del sujeto nacional peruano.

Cuando Arguedas (1972) señala que «dicen [algunos occidentales] que ya no sabemos nada» (p. 51), está incluso apuntando a un prejuicio mayor, el de la supuesta inferioridad cultural de los pueblos indígenas, que es base ideológica de la explotación de esas naciones y su medio ambiente por los grupos occidentales (sean estos europeos, criollos o mestizos). Sin embargo, el reconocimiento del valor de esas culturas debe pasar tanto por la aceptación de su carácter humano en rango de igualdad como en su rango de diferencia según lo planteado por Molinié (2007). Se trata de dismantelar la univocidad del sujeto cognoscente, equipado de sus esquemas racionales que dividen mente y cuerpo desde la vieja tradición cartesiana, y lograr que mente y cuerpo adquieran una nueva significación por medio de la incorporación del mundo externo —particularmente el que constituye el entorno no humano— con el cual ha interactuado de forma armónica a lo largo de siglos.

En efecto, Arguedas cristaliza este sentir en poemas como el mencionado «Llamado a algunos doctores» toda vez que otorga rango de sujeto cognoscente a aquello que el racionalismo occidental no reconoce como sujeto sino como simple objeto; por lo tanto, subvierte los esquemas tradicionales respecto de nuestra relación con la llamada naturaleza. Pero lo que quizá sea más importante en términos literarios es que la episteme asumida por Arguedas, a partir de su compromiso

vital con el mundo andino (humano y no humano) que pasa por el tamiz poético, propone la transfiguración de las formas y los seres para inaugurar una realidad que trasciende todo acercamiento «realista» y «mágicorealista».

En el caso del autor andahuaylino, el pensamiento poético —quizá el único que Occidente puede ofrecer como vía de comprensión profunda del «otro»—, aparece una y otra vez en sus cuentos y novelas, tal como el emblemático «Warma kuyay» (1935) o la ya clásica *Los ríos profundos* (1958), o la ambiciosa, heterogénea y trágica novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), publicada de manera póstuma y elaborada en medio de una crisis personal profunda, tal vez causada por la soledad de ver el mundo amado de la nación quechua y el comunitarismo como realidades en proceso de desaparición. Además de los problemas depresivos que atormentaron a Arguedas a lo largo de su vida, no cabe duda de que la conciencia de un futuro incierto, sin todas las sangres, estimuló sus intentos de suicidio y lo convirtió en un verdadero mártir de la sociedad peruana.

Pese a ello, con «Oda al Jet», el autor alcanza nuevos niveles de comprensión relacionados no solo con el entendimiento del mundo andino, de su entorno, de la identidad relacional entre humanos y no humanos, sino también ante la presencia de la tecnología occidental que se vincula de forma directa con la idea de modernidad y progreso.

El poema, como se recordará, comienza con una invocación, siempre en posición dialogante, con un «Abuelo mío», esto es, con los ancestros que representan el ñawpa pacha, el tiempo pasado, pero a su vez el tiempo que está frente a nosotros en términos espaciales. Como sabemos, el quechua, al igual que muchas lenguas originarias americanas, plantea una relación con el tiempo a través de metáforas espaciales distintas respecto de aquellas propias de las lenguas indoeuropeas. En castellano, por ejemplo, se habla del pasado como algo que quedó atrás, y en quechua, en cambio, el pasado aparece como algo visible y que se ubica delante del sujeto humano. El adverbio

ñawpa significa pasado y delante, mientras que el adverbio *qhipa* es el futuro y el detrás, por ser desconocido y no poder verse con los ojos toda vez que aún no forma parte de la experiencia. Esto lleva a la posibilidad de concebir el tiempo como un fenómeno circular y recurrente, a diferencia del tiempo de la modernidad occidental que suele concebirse como lineal e irreversible.

En esta dialéctica espaciotemporal, la advocación al «Abuelo», en el poema de Arguedas, es una alusión profética a la posibilidad de un futuro dentro de una modernidad que no abandona ni seculariza su conocimiento del mundo (*vid.* Mudarra, 2009). Asimismo, esto se revela desde el primer verso que el poeta escribe en el avión, vale decir, desde un lugar inusual para la experiencia andina. En ese orden, «*Hanaq Pachapin kachkani, / wamanikunapa, resisqa mana resisqa apu suyukanapa hanaq pachanpi*», que él mismo traduce como «Estoy en el mundo de Arriba, / sobre los dioses mayores y menores, conocidos y no conocidos» (Arguedas 1972, pp. 36-37), desafía la perspectiva desde el suelo o las montañas que es la que tradicionalmente condiciona la episteme indígena.

Escribir desde el *hanaq pacha* supone una transformación del sujeto humano en entidad capaz de cruzar niveles de existencia hasta entonces solo alcanzables a través de la muerte. El *hanaq pacha* o «mundo de arriba» es el orden atribuido a los seres divinos, aquellos que tienen una enorme energía para transformar la realidad; estos son los *kamaq*, quienes insuflan vida a las entidades terrestres. Al convertirse el poeta en uno de ellos gracias a la tecnología occidental, no puede sino celebrarla, pues entiende las enormes ventajas económicas que supondría la incorporación de la tecnología moderna en el mundo andino: una potenciación de las posibilidades de la existencia humana conducente a una mejor relación —armónica y empoderadora de la sociedad en su conjunto— con el universo natural; es más, «*Diosmi runa*» o «El hombre es dios» (Arguedas, 1972, p. 39), expresa el poema. Por lo

tanto, puede cambiar la realidad de maneras que nunca se hubieran podido siquiera imaginar.

No obstante, el poeta es consciente de los peligros del mal uso de la tecnología, la cual puede ser destructiva: «¡Infierno kanmi! Ama runa yanuna pachaman kay apukunapa apun pawachiychu» o «¡El infierno existe! No dirijas este fuego volador, señor de los señores, hacia el mundo donde se cuece la carne humana» (Arguedas, 1972, pp. 38-39). Por tal motivo, la aceptación de la modernidad occidental debe pasar por el escrutinio de su relación con «la carne humana» que, como ya se dijo en «Llamado a los doctores», es también la carne de las quinientas flores de papa y las cien de quinua, que constituyen la esencia de «los sesos, la carne del corazón» del hombre. En otras palabras, el infierno es la devastación de la naturaleza que implica, en consecuencia, la inmediata destrucción del ser humano, por lo que añade: «Cuidado que tu hijo te envíe el latido de la muerte; la mariposa que nació de tu mano creadora puede convertir tu cabeza en cenizas» (Arguedas, 1972, p. 41).

Para prevenir ese daño, el poeta propone a manera de plegaria «*Sapa punchay Dios songoykipi mirananpaq kachun, kay cielo qori challwa*» o «que esta golondrina de oro de los cielos fecunde otros dioses en tu corazón, cada día» (Arguedas, 1972, pp. 38-39). Y no solo ello, sino que «*“Yetpa” llampu, gloria oqllunpi, astawan qari, astawan allpa, urpi, imay mana wayta songoy, uyay, makiypas*», que Arguedas traduce como «Bajo el suave, el infinito seno del “jet”; más tierra, más hombre, más paloma, más gloria me siento; en todas las flores del mundo se han convertido mi pecho, mi rostro y mis manos» (p. 39), con lo cual se reafirma la identidad íntima entre el ser humano y la naturaleza, así como la inclusión de los elementos del mundo de arriba. Advertimos que hay una evolución en proporciones geométricas en torno al sujeto poético de «Llamado a los doctores», debido a que ahora es toda la naturaleza planetaria la que se entremezcla con la identidad del ser humano.

Esta nueva forma de sujeto andino global no abandona, sin embargo, su carácter distintivo; por el contrario, lo fortalece precisamente al ensanchar sus posibilidades de conocimiento sin perder el vínculo primordial con el mundo, que es el de la co-participación y el de la relación entre sujeto humano y sujeto no humano, y no entre sujeto y objeto. De esta manera, se constituye un individuo andino moderno de carácter planetario y cósmico que no pierde sus raíces, y que puede reconocerse como parte de un espacio más amplio que el de su lugar de procedencia.⁹

Al revés de la lógica depredadora de una malentendida modernidad capitalista, lo planteado por Arguedas es que los beneficios de la tecnología potencien y no desvirtúen esa relación con el mundo natural. Dicha visión profética llega al punto en el que el poeta exclama que «los astros son mi sangre» (Arguedas, 1972, p. 41), situación que lleva al mundo del *hanaq pacha* la identificación con los seres humanos, en una convivencia entre estos y los dioses que renovaría los ciclos cósmicos: «*Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, Wamanikuna, Dios Inkarrí: songqoymi rauran, qankunanñoqa; ñoqataqmi qankuna kani, yetpa mana usiy kallpanpi; Hanaq Pacha Yayan Yet*» o «Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois yo, yo soy vosotros, en el inagotable furor de este “Jet”» (Arguedas, 1972, pp. 40-41).

En esta visión no antropocéntrica y comunitaria con los antiguos dioses, reparamos en una propuesta de solución a los problemas que el autor quizá intuyó en la década de los años 60 y que ahora son de acuciante peligrosidad: el calentamiento global, la deforestación, la escasez del agua, así como la extinción de miles de especies animales y vegetales por el mal uso de la tecnología, por la contaminación¹⁰ y por la pérdida del vínculo identificadorio entre humanos y no huma-

9 Sobre la modernidad alternativa en la prosa de Arguedas, *vid.* García-Bedoya (2022).

10 Obviamente, Arguedas no supo de la huella de carbono que dejan las emisiones de gases de los jets modernos.

nos. A este argumento, cabe añadir los poemas a Vietnam y Cuba, los cuales apuntan a una adhesión al socialismo como otra forma de modernidad, aunque no necesariamente desde el punto de vista de una episteme indígena como sí ocurre en los mencionados poemas «A nuestro padre creador Túpac Amaru», «Llamado a los doctores» y «Oda al Jet».

La vigencia de su poesía, entonces, va mucho más allá de la reconstrucción del canon poético peruano, reducido a sus muestras más saltantes en lengua castellana. Me refiero al hecho ya mencionado de que suele hablarse de la fundación de la poesía moderna en el Perú aludiendo solo a dos o tres nombres claves: José María Eguren, César Vallejo y, de forma esporádica, Martín Adán. En contraposición, sugiero volver a la larga tradición de la poesía en lenguas originarias para que la reconstrucción del canon literario se democratice e integre dicho corpus de manera paralela y equivalente a la del español, esto es, sin ser un mero acápite o un cumplidor pie de página. Sin duda que con ese gesto crítico ganarían mucho no solo la historia y la crítica literaria latinoamericanas, sino nuestra propia concepción del ser humano como ente en el mundo y agente de su propia supervivencia.

Lo importante es recordar que la poesía funciona como un barómetro fiel de las tensiones étnicas del país y, a la vez, permite avizorar la ampliación del canon hacia una modernidad no necesariamente dialéctica ni mucho menos mestiza en un sentido conciliador. Más que reafirmar la prevalencia de una literatura nacional única, la cuestiona y la dinamita; esto ocurre porque Arguedas, sobre todo, nos ayuda a entender mejor la complejidad de la poesía (o habría que decir, las poesías) en el Perú.

Referencias bibliográficas

Arguedas, J. M. (1938). *Canto Kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Cía. De Impresiones y Publicidad.

- Arguedas, J. M. (1939). Entre el kechwa y el castellano / la angustia del mestizo. *La Prensa* (Buenos Aires). https://letras-uruguay.espa-ciolatino.com/aaa/arguedas/entre_el_kechwa_y_el_castellano.htm
- Arguedas, J. M. (1972). *Katatay / Temblar*. Instituto Nacional de Cultura.
- Arguedas, J. M. (1984). *Katatay / Temblar*. Horizonte.
- Cerrón-Palomino, R. (1987). *Lingüística quechua*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Cornejo Polar, A. (1976). Arguedas, poeta indígena. En J. Larco (Ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 169-176). Casa de las Américas.
- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (42), 101-109.
- Espezúa, D. (2000). *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista*. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- García-Bedoya, C. (2022). Otra modernidad es posible: Arguedas y la heterogeneidad andina. *RECIAL*, XIII(22).
- Gonzales, O. (2019). Poesía quechua contemporánea: ríos en curso. En G. Pollarolo & L. F. Chueca (Eds.), *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (Vol. 4) (pp. 237-268). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana/Ministerio de Educación.
- Huamán, M. Á. (1988). *Poesía y utopía andina*. DESCO.
- Lienhard, M. (1988). Pachakutiy taki. Canto y poesía quechua de la transformación el mundo. *Allpanchis*, 20(32), 165-195. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v20i32.956>
- Lienhard, M. (1990a [1981]). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (2ª. ed.). Horizonte.

- Lienhard, M. (1990b). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Casa de las Américas/ Colección Premio.
- Lienhard, M. (2023). Código y mensaje. *Katatay (Temblar)* de José María Arguedas. En *Seis aproximaciones a José María Arguedas* (pp. 91-104). Horizonte.
- Mamani, M. (2011). *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas*. Ediciones Copé.
- Mazzotti, J. A. (Ed.) (2013). *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales de Antonio Cornejo Polar* (2 vols.). Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Molinié, R. (2007). 'Llamado a algunos doctores'. Para una poética del reconocimiento. *Revista TINKUY*, (5), 95-104.
- Mudarra, A. (2009). "Oda al Jet" de José María Arguedas o la conflictiva apropiación de la modernidad. *Escritura y pensamiento*, 12(25), 55-62. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/7768>
- Noriega, J. (2012). Otro poema bilingüe de José María Arguedas. *América Sin Nombre*, (14), 61-67.
- Pollarolo, G., & Chueca, L. F. (Eds.) (2019). *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (Vol. 4). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana & Ministerio de Educación.
- Rebaza-Soraluz, L. (1998). La poesía y la lengua quechuas como un espacio andino de narración nacional: José María Arguedas, Javier Sologuren y la subjetividad artística. En M. Moraña (Ed.), *Indigenismo hacia el fin de milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 169-195). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Rowe, W. (1996). *Ensayos arguedianos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Sur.

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

Silvia Mellado
Universidad Nacional de Comahue

Binomio imposible para algunos y problemático para otros, comercio sospechoso o nudo necesario y vital, el vínculo literatura-poesía-universidad no cesa de interrogarnos. No me refiero a la relación entre los poemas, novelas, cuentos y sus abordajes, sino a la condición de creador-profesor como una «juntura» a partir de la cual se disparan múltiples direcciones. Dos imágenes surgen implacables cuando enlazamos la figura de José María Arguedas y el ámbito universitario: el estudiante «del interior», recién llegado a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y leyendo en el patio de un tirón *El tungsteno* de César Vallejo, y luego, 38 años más tarde, el disparo fatal en una de las oficinas de la Universidad de La Molina, también en Lima. La primera es una escena de lectura iniciática: «Lo leí de un tirón, de pie, en un patio de San Marcos. Afiebradamente recorrí sus páginas, que eran para mí una revelación. Cuando concluí, tenía ya la decisión firme de escribir sobre la tragedia de mi tierra» (como se cita en Lévano, 1969, p. 49); la segunda, un desenlace dramático y punto

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

final anunciado en los diarios de la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

El ámbito universitario, además de albergar las dos imágenes (iniática y final), propicia el esclarecimiento que Arguedas realiza, a lo largo de su escritura, entre lo que denomina ejercicio del hombre de ciencia y la mirada o creación del artista. Esta distinción aparece en parte de la correspondencia, en la cual es posible rastrear preocupaciones sobre lo que el autor entiende como mirada inspirada y mirada profesional, así como en cierto sector de su narrativa y poesía. A esta preocupación se han referido, por ejemplo, John Murra (*vid.* Murra & López-Baralt, 1996) —colega, amigo de Arguedas y destinatario de una parte importante del epistolario conocido a la fecha—, quien repara en la aparente contienda entre creación y etnología; y César Lévano (1969), quien refiere el doble camino de la investigación científica y de la creación literaria como un modo de entregarse de manera total al tema del indio. Asimismo, la ineludible lectura de Ángel Rama (2008, pp. 311-312) sobre los dos narradores —el principal y el etnólogo, distinguido por su nota académica— del capítulo VI «Zumbayllu», de *Los ríos profundos*, atiende también al cruce entre la escritura del hombre de ciencia y la del artista. En este trabajo, entonces, propongo, por un lado, una aproximación al deslinde entre la mirada profesional y la de artista, lo cual es señalado por Arguedas en parte de su epistolario, y, por otro lado, la indagación de tal dicotomía en pasajes de su obra, sobre todo en *Los ríos profundos* y en el poema «Llamado a algunos doctores».

Hombre de ciencia y hombre inspirado

Hacia 1937, desde Lima, Arguedas confiesa en una carta a su hermano Arístides lo siguiente:

yo estoy cansado de la vida de ciudad; además odio profundamente la vida de intelectual que estoy llevando; yo no quiero ser de nin-

guna manera un intelectual; muy pronto me largaré por ahí, a vivir ciertamente la vida del pueblo. Después escribiré, escribiré con sangre, no por profesión. (como se cita en Pinilla, 2004, pp. 83-84)

Lo citado corresponde a una epístola de la que solo se conserva la segunda hoja y, por lo tanto, se ha publicado de manera incompleta. Allí, Arguedas proyecta una vida libre y no apegada a relaciones amorosas ni al hogar, es decir, un vagabundeo cuyo puerto, al cual volverá para escribir, será la casa de su hermano. Hacia el final del pasaje que se conoce, expresa que la ruptura amorosa con una mujer llamada Adela es necesaria, porque su porvenir es la revolución. Si bien no es el tema en el que me centro, cabe señalar que, incluso en el carácter fragmentario de la carta, el horizonte de militancia política de Arguedas y la oposición a los gobiernos autoritarios del momento son evidentes.

A pesar de que haya leído *El tungsteno* de César Vallejo recién publicado, son pocos los años que distancian la carta de 1937 de la escena que Arguedas contará luego como una revelación que lo impulsa a escribir sobre la tragedia de su pueblo —recordemos que comienza los estudios en Humanidades en 1931—. La vida de intelectual, tal como se desprende del pasaje de la carta de 1937, supone el ejercicio de una escritura profesional que se opone y tensiona, aunque no clausura, a esa otra dirección de la escritura que el joven Arguedas proyectaba tras recién haber ingresado a San Marcos. En esos años, aparece su primer cuento «Warma kuyay» (1933), y a este le sigue la publicación de cuatro cuentos más durante 1934. En 1935, el libro *Agua* obtiene el segundo premio en el concurso organizado por la *Revista Americana* de Buenos Aires; ese mismo año publica dos cuentos más y, en 1936, funda, junto a otros compañeros, la revista estudiantil *Palabra en defensa de la cultura*, órgano de los alumnos de la Facultad de Letras de San Marcos. En 1937, finaliza los estudios de Humanidades en Literatura, fecha en que también sucede la conocida protesta universitaria ante la visita del general Camarotta, representante

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

de Mussolini, y la consecuente prisión de Arguedas en El Sexto. Entre 1939 y 1949, trabaja como profesor en diversas instituciones y, en 1946, se matricula en el Instituto de Etnología de San Marcos.¹

Ahora bien, John Murra (1996) se ha detenido en el denominado «periodo [literario] estéril» de Arguedas marcando la relación entre la escritura etnológica y la literaria. Tal reflexión resulta provechosa para ponderar las tempranas preocupaciones del novelista en torno a una escritura desvinculada de la experiencia vital del pueblo y «sin sangre». En la conferencia brindada en Cornell University en 1977, Murra se refiere a los períodos en que Arguedas «no escribe o por lo menos no publica nada de carácter artístico» (p. 288), e insiste en la complementariedad entre la actividad literaria y la antropológica, y en la coincidencia de temas que comparten las novelas y las monografías etnográficas; por ejemplo, *Yawar fiesta* (1941) y la investigación «Puquio, una cultura en proceso de cambio» (1956). Interesa, en particular, la intervención de Murra tres años más tarde, esta vez en la Universidad de Texas, Austin, publicada luego con el título «José María Arguedas: dos imágenes».² Esta exposición retoma la reflexión sobre los periodos de escasa escritura artística: «los diez y más años de lo que él [Arguedas] llama el período estéril hasta mi viaje a Chile» (Murra, 1996, p. 270). Asimismo, señala, de una parte, la poca atención que ha recibido el lapso entre *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*: «una larguísima temporada, donde la producción artística es casi nula, y estos son precisamente los años en que José María Arguedas se reinscribe como alumno de San Marcos, en el recién creado Instituto de Etnología» (p. 270). De otro lado, propone pensar

1 Sigo la «Cronología de Arguedas» de John Murra y Mercedes López-Baralt (1996) y la cronología publicada por Carmen María Pinilla (2004).

2 Intervención en el Symposium «José María Arguedas: Literatura y Sociedad Andina», organizado por Julio Ortega en la Universidad de Texas, Austin, en marzo de 1980. El texto fue publicado en la *Revista Iberoamericana* (en el número 122 de enero-marzo de 1983) a partir de la transcripción grabada de su exposición y revisada por el autor. Posteriormente, fue ubicado en *Las cartas de Arguedas*, edición citada en este trabajo.

dicho lapso como «creador, pero por otros caminos» (p. 271), pues la etnología confirma lo que sospechaba Arguedas: que la vida y las instituciones del hombre andino no se comprenden sino a través de la comunicación en lengua materna y no por medio de formularios e intérpretes, pilares en los que confía la gente de «ciencias sociales». Así, para Arguedas fue una revelación que su íntimo conocimiento de la vida rural andina resultara indispensable para los científicos.

Podríamos pensar que la temprana sospecha acerca de la oposición entre una escritura profesional y esa otra escritura por venir —que contará la tragedia de su tierra— no se vincula con la etnología, ya que, cuando la advierte, Arguedas no ha ingresado aún al Instituto de Etnología de San Marcos. Sin embargo, hacia 1961, le escribe a John Murra que «el hombre de ciencia dedicado a estudiar a sus semejantes y que no es al mismo tiempo inspirado, un artista, descubre poco, aunque pueda repetir y coordinar acertadamente las ideas ajenas» (Murra & López-Baralt, 1996, p. 56). Esta aseveración, si bien supone un elogio hacia los méritos de su colega, se puede leer también como un precepto en el proyecto creador de Arguedas. En este sentido, la distinción entre hombre de ciencia y hombre inspirado (o artista) —marcada hacia la década de los años 30—, se trastueca en alianza necesaria. Entonces, el deslinde inicial entre profesional y artista tendría menos que ver con tal registro o género que con direcciones —ambas necesarias— de la escritura que incluye artículos etnográficos, notas periodísticas, recopilación de relatos orales, ensayos, novelas, cuentos y poemas. El hombre de ciencia y el inspirado (o artista) convergen en la vasta producción arguediana. Dicho de otro modo, de la danza a veces beligerante y otras veces conciliadora surge la obra total del autor, cuyas raíces, como indica Rama (2008), son políticas y sociales.

Ahora bien, es posible sondear los nudos y los vínculos entre «hombre de ciencia» y «hombre inspirado o artista» en la obra literaria, especialmente en el capítulo VI, titulado «Zumbayllu», de *Los*

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

ríos profundos.³ Es conocido que la introducción de este apartado circuló primero como artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en 1948; y luego ingresa en la novela con cambios —que podríamos decir menores—: solo los últimos dos párrafos resultan reescritos. La lectura de Ángel Rama (2008) respecto de este pasaje en su *Transculturación narrativa en América Latina*⁴ es iluminadora, pues la tesis que plantea acerca del contrapunto entre dos narradores —el principal y el secundario (o narrador etnólogo)— se vincula con la convivencia y la tensión entre la escritura profesional y la de artista. En efecto, analiza de modo extenso el contrapunto entre los dos narradores —el principal (Ernesto adulto y Ernesto niño) y el narrador secundario (etnólogo)—. La autonomía de estos dos «trujamanes situados a ambos lados del escenario imaginario en que discurre la acción» (p. 307) se detecta en el manejo de la lengua y en el punto de vista. Interesa marcar aquí las observaciones en torno al narrador etnólogo: su prosa es discursiva «como extraída de una clase» (p. 310) y discurre como fuentes objetivas de información sobre la realidad etnológica peruana y sus intervenciones parecen las de «un profesor o de un ensayista» (p. 315).

Podríamos establecer, *a priori*, que el narrador etnólogo es quien vehiculiza «la escritura profesional»; sin embargo, debemos desechar tal interpretación, puesto que se trata de reflexionar sobre el entrelazamiento y la tensión entre ambas «miradas» que, para decirlo recurriendo a una imagen, son dos afluentes de un mismo cauce. En este punto, la lectura de Rama (2008) sigue siendo una guía: es el narrador secundario —sostiene el crítico relativizando, por supuesto, el peso de las lecturas en clave biográfica sobre la figura de Ernesto— el más cercano a José María Arguedas. Distinguido por su nota académica, el narrador etnólogo interviene de modo repentino casi sacándole la

3 Para este trabajo, cito la edición de *Los ríos profundos* que aparece en *Obras completas* (Tomo III), Horizonte, publicado en Lima en 1983.

4 En este trabajo cito la edición de *El Andariego*, Buenos Aires, publicada en el 2008.

palabra de la boca al narrador principal, y esta acción resulta necesaria porque, si bien su ausencia no afectaría la ilación argumental, sin ella la comprensión profunda de múltiples términos y situaciones resulta imposible (Rama, 2008, pp. 309-310). Tal como sostiene Cornejo Polar (2003 [1973]) en *Los universos narrativos de José María Arguedas*, a propósito del pasaje mencionado, la «exposición lingüística» crea un ambiente propicio para el ingreso del objeto mágico *zumbayllu*. Sin la introducción sobre el trompo no podríamos dimensionar la revelación a la que asiste el personaje principal, pues tal despliegue lingüístico-antropológico —devenida de textos ensayísticos a los que el autor apela desenfadadamente, al decir de Ángel Rama— evidencia que en la pluma arguediana conviven ambas escrituras y que, incluso, en la del hombre de ciencia hay una «sutil impregnación poética» (Rama, 2008, pp. 314-315). No olvidemos que a la figura de José María Arguedas narrador-etnólogo hay que sumar la de poeta.

Con respecto a esto último, y solo como una aproximación, es posible advertir que, en los fragmentos iniciales del capítulo sobre el *zumbayllu*, los datos y las reflexiones de determinadas costumbres y sus procesos de transculturación dan paso a un trabajo con la lengua a partir de enumeraciones, anáforas e imágenes que también conforman, según mi lectura, trozos poéticos. El pasaje comienza así:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. (Arguedas, 1983, p. 62)

Y hacia el final de dicho fragmento dice lo siguiente:

La voz del *pinkuyllu* o del *wak'rapuku* los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando y maldiciendo; abren caminos extensos o

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo. El *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* marcan el ritmo; los hurga y alimenta; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano. (Arguedas, 1983, p. 64)

Se podría pensar que el encuentro de voces y registros —la del narrador y la del narrador etnógrafo— expresa una lucha contra la designación de la palabra. La «mirada de artista», diría Arguedas, obra para que (o hasta que) escuchemos al *zumbayllu*. Entonces, sucede un combate contra el signo emprendido con todas las plumas —poeta, narrador y etnólogo— que devela que las palabras no fueron hechas para designar las cosas, sino para situarnos con ellas y hacer de nosotros una escucha (Meschonnic, 2010, pp. 4-5).

Poeta profesor

El significativo lugar de la poesía en la obra arguediana se constata tanto en la escritura de la misma —un corpus más amplio que el publicado inicialmente en *Katatay* (1972 y 1983)—⁵ como también en las recopilaciones, el estudio y la elaboración de antologías de poemas y cantos quechuas. En 1962, por ejemplo, escribe en este último idioma «*Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)* / A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)» y luego, en 1963, se gradúa como doctor en Etnología en la Universidad de San Marcos. El texto «*Jetman, haylli* / Oda al Jet», escrito hacia 1966, es coetáneo a las charlas en las gigantes universidades, tal como él las llama, de Cornell y Bloomington (Murra & López-Baralt, 1996, p. 125). En ese mismo año, además, aparece el poema que enlaza por

5 En «La poesía de José María Arguedas», Gonzalo Espino (2012) aborda la poesía quechua del autor y en especial su condición bicultural. Para ello, ofrece el panorama de los registros poéticos que dan cuenta de un corpus de poemas que pasó de los siete incluidos en el poemario *Katatay* a un total de 18 textos localizados hasta el momento del mencionado artículo.

antonomasia las figuras del profesional y del poeta: *harawi haylli* «Llamado a algunos doctores».

Ahora bien, en relación con las figuras de Arguedas profesor y poeta, cabe resaltar las preguntas planteadas por Murra (1996) en la intervención ya señalada de 1980 en la Universidad de Texas, Austin:

¿por qué nos pesa tanto su desaparición?, O, diría yo su destrucción, porque me parece que fue destruido. ¿Quién lo reemplazará? ¿Quién en estos diez años desde diciembre del sesentainueve lo ha reemplazado? ¿Quién ha surgido como poeta quechua? Gracias al impulso de la etnología, en sus últimos años regresó a su idea original de que había que escribir en los idiomas maternos, y produjo una serie de poemas que se han reeditado varias veces y que serán un umbral de las futuras literaturas andinas. (p. 273)

Si seguimos la propuesta de pensar que la etnología se aproxima más a la mirada profesional que a la del artista, la observación de John Murra resulta por demás interesante, puesto que él entiende que es la Etnología la disciplina que renueva el impulso de los comienzos de Arguedas, esto es, el hecho de escribir en quechua. Asimismo, las interrogaciones que Murra plantea dimensionan el lugar que Arguedas ocupa en el campo de la poesía escrita en lenguas originarias. Por su parte, Antonio Melis (2004) propone que el pensamiento arguediano se erige como «piedra de toque» en la poesía indígena contemporánea que se debate entre la evocación de lo antiguo y el reto de la modernidad. En otros términos, la dirección de Arguedas es un derrotero y una zona importante de la poesía latinoamericana: la escrita por poetas indígenas en sus lenguas maternas recuperadas.⁶ Se trata de

6 En una serie de trabajos, he indagado en la relación lengua mapuche, *mapuzugun* y poesía actual. Un sector importante de poetas mapuche, aun cuando no sean bilingües, publica sus textos en castellano y *mapuzugun*. Las propuestas poéticas y políticas se relacionan con los procesos de revitalización lingüística de una lengua minorizada tanto en Chile como en Argentina. He abordado esta problemática a partir de los poemas y de un cúmulo importante de metatextos en los que las/los propios poetas reflexionan sobre la lengua; en diálogo también con nociones o categorías como «lengua maternal»

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

una poesía que constata la pervivencia de los pueblos preexistentes a los regímenes nacionales actuales y que enfatiza en la vitalidad de lenguas que, lejos del asignado destino que les encomendó nombrar lo arcaico, cantan con regocijo el presente, tal como sucede en «*Jet-man haylli*». En suma, esta es una poesía que, partiendo de diversas propuestas estéticas y políticas, confirma no solo la «ahoridad» negada desde las heredadas ópticas eurocéntricas, sino también la necesidad de encontrar, en las primeras naciones, saberes y modos de habitar menos hostiles, o mejor, antídotos contra el estado actual del mundo.

Cabe detenernos en el poema «Llamado a algunos doctores», dedicado a Carlos Cueto Fernandini y a John V. Murra, publicado primero en quechua y luego en castellano en el periódico *El Comercio* (1966). La voz poética colectiva conforma un nosotros que derruye el lugar asignado de objeto de estudio:

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor [...] Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros; doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos. Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta. (Arguedas, 1983, p. 253)

La interpelación hacia los doctores —quienes, podríamos decir, ejercen una violencia epistémica— subraya la jerarquización de saberes en la cual el de mayor valor es solamente el que parte de las reflexiones de los doctores. Esta relación se invierte en el poema:

Yo, aleutando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te han hundido. [...] Ninguna máquina difícil hizo lo que sé lo que sufro, lo que del gozar del mundo gozo [...] ¡No huyas de mí, doctor, acércate! Mírame bien, reconóceme ¿Hasta cuándo he de esperarte? (Arguedas, 1983, p. 255)

(Rama), «lengua del nombre» (Pollastrí), «*wakcha*» (López-Baralt; Mamani Macedo, 2011), entre otras. (Vid. Mellado 2014a; 2014b; 2021).

El texto denuncia el deliberado ejercicio profesional trazado por relaciones de poder y asentado en el desconocimiento del territorio y de las personas, y que podría culminar en una violencia extrema; así, los doctores colaboran en la desfiguración del rostro de las comunidades estudiadas, mostrándolas «ante nuestros hijos para que ellos nos maten» (Arguedas, 1983, p. 255). Y la voz continúa con lo siguiente: «No, hermanito mío. No ayudes a afilar esa máquina contra mí», advierte el poema, «acércate, deja que te conozca; mira detenidamente un rostro, mis venas; el viento que va de tierra a la tuya es el mismo; el mismo viento respiramos» (p. 255).

Aunque hay una construcción del sujeto poético bajo un nosotros colectivo antagónico (o distinto) respecto del grupo de «los doctores», dicha voz imaginaria se conforma también con la figura autoral y la investidura social del poeta.⁷ Vale decir, quien habla en este texto supone una figura que integra el amplio colectivo de doctores, pero que se opone a un determinado tipo dentro del mismo. En ese orden, podría pensarse que la interpelación que articula el poema, en tanto llamado que amonesta y convoca a sus pares, vislumbra en el futuro la posibilidad de diálogo entre las partes y una suerte de simetrización de los saberes. Por ello, el poeta habla sobre la figura del etnólogo y expone principios e ideas sobre lo que debería ser aquella tarea. ¿Se puede afirmar, entonces, que este texto contiene una especie de *ars poetica* vinculada no solo con la poesía o la escritura de artista, sino con la escritura profesional? Siguiendo la lectura de Rama (2008) a propósito de *Los ríos profundos*, es posible indicar que, así como el narrador etnólogo le saca las palabras de la boca al narrador principal de la novela, en «Llamado a algunos doctores» es el etnólogo quien habla con la boca del poeta.

7 Sigo la propuesta de Jorge Monteleone (2016, pp. 9-17) respecto de indagar el imaginario poético a partir de la figura central, es decir, quien habla, y de las inscripciones de personas en el corpus del autor —la figura de autor como proyección ficcional y la del sujeto simbólico en tanto investidura en el plano social—.

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

Volviendo al epistolario, en otra carta dirigida a John Murra y con fecha 3 de noviembre de 1967, Arguedas narra una escena que bien puede ser considerada como el revés de lo señalado por el poema referido: no es el etnólogo hablando con la boca del poeta, sino el canto (léase la poesía popular) tomando el lugar de la voz del profesor. En la misiva, el escritor andahuaylino cuenta lo siguiente:

Cuando estuvieron los estudiantes de antropología en México me hicieron dar una conferencia sobre indigenismo. Estuvo mala en la parte que pensé que expondría más lúcidamente. ¡Y ocurrió algo inverosímil! Como yo dijera en el curso de la charla, que había aprendido a cantar como indio cuando era niño, un mexicano me pidió que cantara, al final de la charla. ¡Y lo hice! Desde el solemnisimo estrado canté la cosecha de alberjas. Fue escuchada la canción con indescifrable y sorpresivo fervor. Y al final la sala estalló en aplausos. Lo que no pude explicar bien con palabras, un poco a lo Guaman Poma, lo dije con el lenguaje menos preciso pero más iluminado del arte. Luego, unas tres semanas después, fui llevado a dar una charla sobre el mismo tema a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería. Fui temblando de miedo, como un condenado a muerte. Y di una charla muy buena. Me pidieron también que cantara, pero les dije que en la Agraria había cantado porque no había podido hablar bien y que no era ése el caso. (como se cita en Murra & López-Baralt, 1996, p. 161)

En efecto, el canto ocupa y reemplaza a la disertación académica; y el profesor que no pudo «hablar bien» ni exponer lúcidamente logró comunicar lo deseado por medio del canto. Asimismo, Arguedas indica que actuó «un poco a lo Guaman Poma», hecho que puede interpretarse como una especie de descentralización del poder de la palabra y de la escritura: así como el cronista recurre al dibujo —que a su vez es un archivo visual de la tradición oral andina (López-Baralt, 2005, p. 214)—, el profesor apela a la música y a la oralidad.

Suponiendo que esta canción fue entonada en quechua —una lengua que, como dice la misma carta, ya no hablan los hijos de los

emigrados que llegan a la costa del Perú—, el auxilio del canto dispara otras relaciones complejas que están tramadas en el ya mencionado capítulo de *Los ríos profundos*. Ernesto escribe como poeta y Markask'a le encarga redactar una carta dirigida a la niña que este desea como su enamorada y que pertenece al sector de los poderosos de Abancay; de allí que para Ernesto dicha niña «centellea en otro cielo». Sobre este pasaje, Cornejo Polar (2003) analiza la configuración del sujeto migrante; sin embargo, quisiera detenerme en la lectura del crítico acerca de la relación escritura—canto. A la sustitución del escritor de la carta —recordemos que no es Markask'a quien la escribe—, se le agrega otro desplazamiento, pues Ernesto hace suya la misiva y cambia el destinatario: la carta se vuelve canto en quechua para «las muchachas indias analfabetas» (p. 194), las de su propio cielo. Así, son los lectores de la novela, sostiene Cornejo Polar, quienes repiten las limitaciones que Ernesto expone mientras escribe la carta imaginando que las destinatarias serían Justina o Jacinta, Maliacha o Felisa; en ese orden, son estas niñas de trenzas negras y flores silvestres, no de melena, quienes entenderían el canto de Ernesto, y no la carta en castellano pedida por Markask'a. Al igual que ellas, los lectores nos quedamos sin entender la escritura/canto en quechua aun cuando seamos coetáneos a las expresiones orales andinas.

El «hecho inverosímil» que cuenta Arguedas, en la mencionada carta de 1967, resulta cercano a la escena de la escritura de la carta en *Los ríos profundos*, ya que al profesor se le pide una conferencia y luego que cante (acción más efectiva para sus propósitos); al personaje, por su parte, se le solicita que escriba y, suspendiendo la escritura, canta, porque solo así se comunica con quienes son sus destinatarias elegidas. Una vez más, Cornejo Polar (2003) enfatiza en una de las preguntas que se plantea el personaje y que surge de la tensión entre el quechua y el castellano, entre la oralidad y la escritura, y de la desigualdad entre gamonales y sirvientes: «¿y, si fuera posible, si pudiera empezarse?» (p. 193), frase ambigua que podría referirse tanto a comenzar a escribir en

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

quechua cuanto a iniciar el proceso mediante el cual las niñas indias serían capaces de leer.

La opción por la escritura en quechua y por el canto unen la figura del profesor y del poeta como un nudo, situación que se anticipa también en el niño personaje quien, con cualidades de poeta, se debate entre el canto y la escritura, entre el quechua y el castellano. Quizá es la dirección del que escribe *Los ríos profundos*, vale decir, el Arguedas de carne y hueso, dado que imprime su contienda en el personaje que se interroga ¿y si fuera posible? Esta pregunta atiende a los procesos de revitalización lingüística y a las dimensiones políticas sobre cómo y para qué obrar a favor de las lenguas originarias. En efecto, uno de los proyectos del autor, y que se manifiesta en la carta que nos ocupa, tiene que ver con la enseñanza del quechua. En dicho documento, por ejemplo, no solo se advierte la preocupación de que los hijos de los migrantes que llegan hasta la Costa ya no hablen sus lenguas maternas, sino también la intención de Arguedas de formarse aún más en la enseñanza del quechua —él ya venía enseñándolo— y de replicar tal formación en el Perú.

A modo de cierre

En este breve trabajo, intenté acercarme a lo que podría enunciarse como una preocupación explicitada por el propio Arguedas, desplegada en su correspondencia, que lo condujo a deslindar de la óptica profesional o el ejercicio del hombre de ciencia en favor de la mirada y la creación del artista. El ámbito universitario propicia este esclarecimiento y, al mismo tiempo, resulta indisociable de su figura. De tal modo, el pasaje por la universidad de parte del poeta, narrador, etnólogo y profesor puede trazarse entre dos puntos: (i) la lectura afiebrada de *El tungsteno* en la casona de San Marcos y (ii) el desenlace dramático de su vida.

Lejos de indagar la separación entre la mirada del artista y aquella del profesional como una bipartición estanca, me propuse pensar

las confluencias en el ámbito epistolar y en dos pasajes de su obra artística: la novela *Los ríos profundos* y el poema «Llamado a algunos doctores». Como sostuve, la escritura del hombre de ciencia —en el caso de Arguedas se trata del sujeto formado primero en la Facultad de Humanidades y después en la carrera de Etnología—, por un lado, y la escritura del narrador y poeta, por otro lado, tiene menos que ver con una elección de distintos registros que con miradas que direccionan su escritura y su obra; ambas se hallan atravesadas por la preocupación acerca de la vigencia de la lengua quechua.

Por último, en la reflexión desarrollada en la correspondencia, puede advertirse una contienda entre dichas miradas: la de la ciencia, atravesada por modelos hegemónicos que distancian a la universidad de la sociedad, y la del artista que mantiene un diálogo con el pueblo y se siente parte de él. Sin embargo, los pasajes de la novela y del poema, leídos en la búsqueda de las dimensiones que adquiere tal deslinde, constatan que el vínculo entre la mirada profesional (o de la ciencia) y aquella propia del artista resulta necesario. Esto no supone un juego de alternancia, sino el rechazo de la separación entre el hombre de ciencia y el poeta-creador. En suma, reiteramos que el profesor habla por la boca del narrador y el etnógrafo habla con la boca del poeta.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1983). *Los ríos profundos*. En *Obras completas* (Tomo III). Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Losada.
- Espino, G. (2012). La poesía de José María Arguedas. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 0(23), 21-38. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/106/194>
- Lévano, C. (1969) *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*. Gráfica Labor.

El estudiante que leyó de un tirón *El tungsteno* de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional

- López-Baralt, M. (2005). *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Iberoamericana/Vervuert.
- Melis, A. (2004). La poesía indígena contemporánea entre evocación de lo antiguo y reto a la modernidad. En *Conferencia plenaria en JALLA, Lima*. [Documento cedido por el autor].
- Mellado, S. (2014a). *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Publifades.
- Mellado, S. (2014b). Lenguas <i>Kuñifal</i>: Pasajes entre el <i>Mapuchezungun</i> y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda. *Recial*, 5(5/6). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v5.n5-6.9586>
- Mellado, S. (2021). De *wakcha a kuñifal*: el canto maternal de la poesía. *Visitas Al Patio*, 15(1), 53-65. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.15-num.1-2021-3592>
- Meschonnic, H. (2010). Manifiesto a favor del ritmo (Trad. de Gerardo Burton). *Confines. Arte y cultura desde la Patagonia*, (29), 4-6.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre*. Nube Negra.
- Murra, J. V., & López-Baralt, M. (Eds.) (1996). *Las cartas de Arguedas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, C. M. (Comp.) (2004). *José María Arguedas ;Kachkaniragmi! ;Sigo siendo! Textos esenciales*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego.

José María Arguedas (auto)traductor: una aproximación paratextual desde los Estudios de Traducción

Paola Mancosu
Università degli Studi di Milano

Introducción

Actualmente, José María Arguedas es considerado uno de los autores más destacados de la literatura peruana e hispanoamericana. Su trayectoria biográfica e intelectual, caracterizada por el bilingüismo lingüístico y cultural quechua-castellano, se sitúa en las fronteras —porosas— entre la cultura nacional peruana y las andinas, en particular la quechua central y sureña. En la década de los años 30, publicó sus primeros cuentos recopilados originalmente en *Agua* (1983 [1935]), y, desde ese momento, comenzó un conflicto lingüístico que permeó toda su trayectoria intelectual. El dilema era dar voz, en castellano, a otras formas de habitar el mundo; de ahí que escribir en quechua habría significado la imposibilidad de difundir sus obras por la dificultad de encontrar un público bilingüe capaz de leerlas. Luego, en 1939, trabajó como profesor de Castellano y Geografía en Sicuani, y años después colaboró con diferentes revistas y diarios como *La Prensa* de Buenos Aires y publicó su primera novela titulada *Yawar fiesta* (1983 [1941]). Después, en 1946, se matriculó en el Instituto

de Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y comenzó su trabajo como etnólogo en la década de los años 50.

En tanto antropólogo y escritor, analizó con profundidad los problemas culturales, lingüísticos y literarios que reflejaban la laceración traumática del mundo andino y la heterogeneidad social del Perú moderno y de América Latina en general. Vale subrayar que Arguedas fue un intelectual de los márgenes y que vivió en primera persona un agudo conflicto entre diferentes tradiciones culturales, lo que le condujo a generar nuevas formas lingüísticas y literarias no exentas de tensiones ni de disonancias. En efecto, Arguedas mantuvo una mirada atenta hacia los procesos culturales de resistencia activa que las culturas andinas elaboraron a lo largo de las décadas frente a las presiones del Estado-nación y al proceso de modernización que habían caracterizado el contexto peruano a partir de la primera mitad del siglo XX.

En su trayectoria intelectual, entonces, resultó central la reflexión sobre las relaciones de poder asimétricas que subyacían a los fenómenos de transferencia y de adaptación cultural, así como los de yuxtaposiciones e interconexiones que afectaban el terreno de la lengua y la cultura peruanas y americanas. Autor de *Yawar fiesta*, escribió también *Diamantes y pedernales* (1983 [1954]), *Los ríos profundos* (1983 [1958]), *El Sexto* (1983 [1961]), *Todas las sangres* (1983 [1964]) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1990 [1971]), obras con las que se convirtió en uno de los narradores hispanoamericanos más notables. Su originalidad consistió en la ruptura con la herencia naturalista del indigenismo de la primera mitad del siglo XX y en la creación de una lengua literaria capaz de expresar una realidad social y cultural heterogénea, sobre todo gracias al rechazo de cualquier solución meramente mimética y homogeneizadora.

En el año 2012, la editorial peruana Horizonte publicó, en siete volúmenes, la obra antropológica y cultural que recoge los ensayos escritos entre 1930 y 1969 (año de la muerte del autor), y que habían

permanecido inéditos o dispersos hasta ese momento. Vale indicar que el de Arguedas es un esfuerzo constante por disolver las tensiones entre los espacios locales, nacionales y transnacionales con el objetivo de delinear una imagen de América que reclama, en sus redes globales, un diálogo no jerárquico con Occidente. En efecto, su actividad de etnólogo se distingue por su labor de recolector de la tradición oral andina, tal como puede apreciarse, por ejemplo, en *Canto kechwa* (2012 [1938]), *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (2012 [1949]) o *Poesía quechua* (2012 [1963]). Su investigación y recopilación de cuentos orales y leyendas andinas, por tanto, adquiere el valor de una reivindicación de la memoria colectiva en un contexto histórico y social complejo, y cuyo análisis no puede prescindir de la historia colonial y de las desigualdades todavía presentes, en sus formas cambiantes, en la sociedad peruana (Quijano, 1992). En este sentido, los ensayos reflexionan sobre las relaciones entre culturas «indígenas» y culturas «hegemónicas», con especial atención en los aspectos lingüísticos y literarios. Atendiendo a ello y recogiendo la llamada de atención de John Murra (1983), un enfoque comparativo entre la faceta literaria y la antropológica resulta indispensable para recomponer una obra que es plural, unitaria y que consigue trascender las fronteras disciplinarias. La actividad antropológica desarrollada por el escritor se refleja en su producción literaria y viceversa; sin embargo, el mínimo común denominador entre estas dos caras es la traducción. Por tal razón, el Arguedas antropólogo y escritor tienen que dialogar con el Arguedas (auto)traductor.

Ahora bien, la labor traductora también atraviesa toda su obra. En los ensayos antropológicos, hay reflexiones teóricas y metodológicas sobre la práctica de traducción que todavía no han sido analizadas de forma sistemática. Al respecto, su idea sobre esta práctica puede rastrearse en numerosos paratextos que acompañan sus traducciones y sus autotraducciones. Esta actividad puede registrarse, con exactitud, desde una época temprana con el ensayo etnográfico titulado «Fran-

cisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena» (Arguedas, 2012 [1936], p. 136), texto en el que aparecen traducidos fragmentos del quechua al castellano. Esta dinámica se hace más orgánica en 1938, año en que recopila una antología de canciones quechua que apareció bajo el nombre de *Canto kechwa*, libro que reúne la tradición oral de la Sierra traducida al castellano y con comentarios y notas que acompañan a las canciones. Al respecto, el propio autor sostuvo que hace tiempo «tenía el proyecto de traducir las canciones kechwas que había oído y cantado en los pueblos de la sierra. En mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de esas canciones» (Arguedas, 2012 [1938], p. 156).

En efecto, desde finales de los años 30 y a lo largo de la década de los años 40, Arguedas publicó una serie de artículos sobre la tradición oral en el suplemento dominical de *La Prensa* de Buenos Aires, espacio en el que insertó fragmentos o cantos íntegros en quechua con su respectiva traducción al castellano. A medida que iba incrementando su labor de antropólogo, empezó a dar a conocer sus traducciones en periódicos, antologías, revistas o libros; así, por ejemplo, tenemos *Dos cuentos quechua* (2012 [1947]), *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (2012 [1949]), *Cantos y narraciones quechua* (2012 [1957]) y *Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca* (Arguedas, 2012 [1960-1961]).

Cabe indicar que Arguedas tradujo textos en quechua que van desde época colonial hasta la republicana y que fueron recopilados a lo largo de sus trabajos de campo como etnólogo. Paralelamente a su labor antropológica, conectada a la práctica etnográfica, sobre todo, a partir de los años 40, Arguedas desarrolló traducciones de la poesía y de la narrativa oral quechua, a las cuales acompañaba con profundas y articuladas reflexiones teóricas y metodológicas. De hecho, su actividad traductora fue constante y culminó en la década de los años 60 con la versión del quechua al castellano de algunos escritos coloniales claves —tal es el caso de *Dioses y hombres de Huarochirí*, traducido en

1966 (Arguedas, 2012 [1966])—; y también vale subrayar sus auto-traducciones: poemas escritos en quechua, traducidos por él mismo y recopilados en *Katatay/Temblar* (1983 [1972]).

En línea con tales premisas, el objetivo de este trabajo es mostrar cómo la práctica traductora de Arguedas y sus reflexiones teóricas sobre la misma no pueden ser consideradas secundarias toda vez que se trata de un común denominador que aglutina su labor literaria y antropológica. Por ello, es necesario ahondar en el Arguedas (auto) traductor e investigar su metadiscurso sobre la traducción y su evolución, así como sus reflexiones sobre las estrategias empleadas. A nivel metodológico, se ha ejecutado un análisis paratextual diacrónico; y en lo concerniente a los antecedentes, cabe citar los estudios de Escobar (1989) y los de Arango-Keeth (2012 y 2023), pues en ellos se abordó un *corpus* parcial de paratextos. En este estudio (*vid.* Mancosu, 2019a, 2019b, 2021, 2022), pues, se amplía la muestra y se realiza un análisis paratextual y una sistematización de las funciones de los paratextos que acompañan las traducciones y las autotraducciones arguedianas. En ese orden, se aborda tanto el *corpus*¹ constituido por la totalidad de los paratextos autógrafos (prefacios y posfacios) que acompañan

1 Para escribir este artículo, se ha realizado un análisis diacrónico de un total de 24 paratextos autógrafos que acompañan las siguientes traducciones o autotraducciones publicadas en libros o revistas: «Canto kechwa» (2021 [1938]), «Dos cuentos quechuas» (2012 [1947]), «La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita» (2012 [1948]), *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (2012 [1949]), «José María Arguedas: El Ollantay» (2012 [1952]), «Una canción quechua de Anta» (2012 [1954]), «Un admirable poeta quechua aún no revelado» (2012 [1955a]), «La poesía quechua actual» (2012 [1955b]), «Apu Inka Atawallpaman. Elegía quechua anónima» (2012 [1955c]), «Los himnos quechuas católicos cusqueños» (2012 [1955d]), «Cantos y narraciones quechuas. Desde la época incaica hasta nuestros días» (2012 [1957]), «Ijmacha. Canción quechua anónima» (2012 [1959]), «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca» (2012 [1960-1961]), «La soledad cósmica en la poesía quechua» (2012 [1961]), «Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman; haylli-taki» (2012 [1962]), «Poesía quechua» (2012 [1963]), «Nuestra literatura» (2012 [1964]), «Breves selecciones de insultos quechuas» (2012 [1965]), «Pongoq mosqoynin (Qatqa runapa willakusqan) / El sueño del pongo» (canto quechua) (2012 [1965]), *Dioses y hombres de Huarochiri* (2012 [1966]), «Los tres niveles en los cantos de Puquio» (2012 [1967]), «Sobre cóndores y zorros. El texto de los discos» (2012

las traducciones como también las autotraducciones del autor desde 1938 hasta 1969.

José María Arguedas y los Estudios de Traducción

Desde hace dos décadas, comienza a definirse una línea de investigación dirigida a explorar la labor de traducción y de autotraducción de José María Arguedas (Sales, 2004; Price, 2010; Melis, 2011; Lienhard, 2012; López-Baralt, 2016; Arango-Keeth, 2012 y 2023; León Llerena 2012 y Mancosu 2019a, 2019b, 2021, 2022). Además, debemos añadir que esta práctica ha sido explorada, sobre todo, desde la crítica literaria, pero no tanto desde la perspectiva de los Estudios de Traducción. El prisma que ofrece esta última disciplina es particularmente eficaz para analizar cuál es y cómo evoluciona el discurso de Arguedas en torno a la traducción, a sus reflexiones sobre el método, a sus motivaciones, así como respecto de los problemas y las estrategias traductorales adoptadas. Estos componentes no se mantienen iguales, sino que cambian a lo largo de su trayectoria intelectual y literaria, y responden a distintas funciones.

El presente trabajo se sitúa en el marco del análisis paratextual (Genette, 2001 [1987]; Batchelor, 2018) y de los estudios sobre la figura del traductor (Chesterman, 2009). En los Estudios de Traducción, además, se registra un interés creciente hacia la figura del traductor o de la traductora, lo que desplaza la atención a quienes realizan dicha práctica (Dam & Zethsen, 2009). En 2009, la revista *Hermes: Journal of Language and Communication Studies* dedicó a esta cuestión un número monográfico en el que destaca, por su relevancia teórica, el artículo de Andrew Chesterman. El punto de partida de su reflexión es el clásico «The Name and Nature of Translation Studies» (1988), de James S. Holmes, en el que este presenta su «mapa» de la

[1968a]), «Acerca de una valiosísima colección de cuentos quechuas» (2012 [1968b]) y «Ararankaymanta-El Lagarto» (2012 [1969]).

disciplina. Así, Chesterman (2009) propone una alternativa o, mejor dicho, una complementación, en particular sobre la superación de la orientación textual que, en su opinión, resulta excesiva. Asimismo, apunta que si Holmes, por una parte, no tiene en cuenta —al no explicitarlo— el aspecto sociológico propio de cualquier actividad traductora, por otra parte, resulta sin duda «profético», ya que anticipa el actual «giro sociológico» en los Estudios de Traducción al proponer una «sociología de la traducción como futuro ámbito de investigación» (p. 16).

Aun cuando Chesterman (2009) advierte en el texto de Holmes una atención hacia la figura del traductor o de la traductora, plantea también la necesidad de una sistematización que daría vida a un nuevo subcampo en los Estudios de Traducción llamado «Estudios del Traductor». De forma esquemática, señala como medulares tres ramas principales en este nuevo ámbito: la cultural, la cognitiva y la sociológica. En particular, recalca la importancia de la rama sociológica, pues «[it] deals with translators'/interpreters' observable behaviour as individuals or groups or institutions, their social networks, status and working processes, their relations with other groups and with relevant technology, and so on» (p. 19). Además, insiste en apuntar hacia una «sociología de los traductores» que abarcaría cuestiones como «the status of (different kinds of) translators in different cultures, rates of pay, working conditions, role models and the translator's habitus, professional organizations, accreditation systems, translators' networks, copyright, and so on» (p. 16). Sin embargo, recalca el rol del posicionamiento del traductor/a al llamar la atención sobre el género, la orientación sexual, sus afiliaciones políticas e ideológicas (Pym, 2009) y su (auto)representación pública.

De tal modo, Chesterman (2009) evidencia la importancia de analizar la forma en que los traductores reflexionan, describen o hablan de su trabajo —lo que el estudioso define como «translators' attitudes to their work» (p. 17)—, hecho que puede rastrearse a través

del análisis de notas, prefacios, entrevistas, esto es, de los paratextos y los metatextos que acompañan a las traducciones (Genette, 2001 [1987]; Batchelor, 2018). Esta vertiente resulta importante para el presente estudio por la misma experiencia vivencial de Arguedas y por su trayectoria política e intelectual. El del novelista andahuaylino representa un caso significativo en el ámbito hispanoamericano de la traducción, ya que ha despertado un creciente interés entre los estudiosos, y así lo demuestra la publicación del *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (Lafarga & Pegenaute, 2013), texto en el que se aborda al escritor y antropólogo peruano en una entrada específica.

El compromiso de José María Arguedas con la traducción y la valoración de la literatura quechua

En los paratextos arguedianos, puede destacarse una función tanto explicativa como informativa que responde a la necesidad del autor de presentar las traducciones a sus lectores y de incitar los criterios de selección. Entre las motivaciones principales que llevan a Arguedas a traducir, adquieren particular relieve las razones de índole personal, ligadas a su trabajo etnográfico y al contexto sociocultural en que realiza dicha actividad. Además, las implicaciones autobiográficas se unen a la voluntad de legitimar el valor literario de la poesía oral quechua. Si, por una parte, Arguedas traduce por razones personales y no por encargo editorial, por otra, en cambio, cabe señalar el vínculo entre su labor de traducción y su trabajo etnográfico, el cual se hace cada vez más evidente a medida que se delinea su trayectoria antropológica a partir de los años 50. Así, la reivindicación de una visión personal en la elección de los textos, la mención de un vínculo afectivo con la literatura oral y el compromiso profesional contribuyen a legitimar el valor de sus traducciones. Cabe indicar que Arguedas alude a sus razones personales —vinculadas a su condición de sujeto bilingüe y a su comprensión de la realidad quechua— para otorgar validez a su

labor como traductor y para dar legitimidad a la literatura indígena. Veamos lo que escribe en el prólogo de *Canto Kechwa*: «Hace tiempo que tenía el proyecto de traducir las canciones kechwas que había oído y cantado en los pueblos de la sierra» (Arguedas, 2012 [1938], p. 156).

Al exponer los criterios de elección de los cantos traducidos al quechua, el autor nos aclara los motivos individuales y políticos. En su discurso, destaca su fuerte conexión emocional con los textos seleccionados y ello se comprueba cuando declara que «en mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de esas canciones» (Arguedas, 2012 [1938], p. 156). El componente autobiográfico (léase su experiencia personal en la región andina) resulta esencial en el proceso de selección en la medida en que el autor opta por traducir los cantos aprendidos durante su infancia o que escuchó en Lima: «No todas las canciones que publico son las que aprendí en la sierra: algunas las he recogido entre mis amigos de Lima, Moisés Vivanco y Francisco Gómez Negrón, dos buenos músicos serranos» (Arguedas, 2012 [1938], p. 158).

Las razones personales, entonces, se vinculan con el compromiso social de traducir y conferir legitimidad a la literatura oral andina; por ello, sus traducciones quieren demostrar que «el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético [...] y hacer ver que lo que el pueblo crea para su propia expresión es arte esencial» (Arguedas, 2012 [1938], p. 156). Según el autor, la traducción, entendida como acto político, es capaz de cuestionar las relaciones asimétricas de poder entre las lenguas, las culturas y las ontologías que se han considerado subalternas (como la quechua) frente a la nacional.

La defensa de la validez del quechua como una lengua literaria, en su forma oral y escrita, deviene clave en la perspectiva de Arguedas como traductor. Por ejemplo, en 1938, sostiene que «el kechwa es un idioma suficientemente rico para la expresión del hombre superior. En circunstancias propicias podrá dar una gran literatura» (Arguedas, 2012 [1938], p. 157). La elección del texto a traducir (ya sea popular

o literario) determina diferentes estrategias de traducción; de hecho, en la mayoría de los casos, el autor traduce el quechua oral, dinámica que implica ciertas dificultades. Tales problemas, sin duda, están relacionados con la morfología aglutinante de este idioma que «concede una ilimitada libertad de creación» en la traducción de voces onomatopéyicas, las cuales restituyen la dimensión teatral y performativa de la oralidad (Arguedas, 2012 [1947], p. 20).

En 1955, reafirmará la importancia lingüística y literaria de la poesía quechua, debido a que se convierte en una herramienta colectiva para develar las desigualdades sociales sufridas por los campesinos y, al mismo tiempo, para reforzar positivamente la perspectiva del mundo quechua. Este es el caso del prefacio a la traducción de «Para Alkkay» de Mosoh Marka:

En 'Mosoh Marka' se conjugan admirablemente el hombre cultivado y el alma del indio más crudamente castigado por la desventura social y económica. Con altísimo lenguaje y concepción poéticas [Mosoh Marka] describe el mundo del altiplano y la crueldad de la vida humana en ese mundo. (Arguedas, 2012[1955a], p. 280)

La evolución del método (auto)traductor de Arguedas

Las reflexiones del autor se centran en argumentar el método traductor y en otorgar una dimensión informativa y prescriptiva a sus prefacios y posfacios. En su metadiscurso sobre la traducción, es central el tema de la «fidelidad» que, como se sabe, «ha sido concebid[a] de forma diferente en las diversas épocas por traductores y teóricos y continúa estando presente, de una forma u otra, en los prefacios de los traductores» (Dimitriu, 2009, p. 198). Asimismo, en el prefacio a *Canto kechwa* de 1938, aunque el autor presente sus traducciones como poéticas, destaca su proximidad al significado de los originales: «No he hecho traducciones literales, he hecho versiones poéticas, el tema de las canciones está puro y entero» (Arguedas, 2012 [1938], p. 158).

Ahora bien, si en el prefacio de 1938 el criterio de la interpretación parece prevalecer sobre el de la literalidad, hay que advertir un cambio en su método de traducción poética a partir de 1949. Así, en el prefacio a «Canciones y cuentos del pueblo quechua», Arguedas afirma haber retraducido todos los textos que fueron publicados precedentemente en *Canto Kechwa* (2012 [1938]). Entonces, cabe preguntarse por qué decidió reescribir unas traducciones ya editadas, y la razón reside en que las nuevas versiones publicadas en 1949 «recogen con mayor pureza el contenido del texto quechua» (Arguedas, 2012 [1949], p.184). Si en 1938 prefirió hacer traducciones poéticas interpretativas y no literales, once años después optó por unas «traducciones verso a verso, imagen por imagen» (Arguedas, 2012 [1949], p. 185).

Al principio, la reflexión sobre la «fidelidad» no es tan relevante, pero este aspecto va cobrando importancia a medida que el autor afina su práctica traductora, la cual transita desde una traducción más interpretativa hacia una de naturaleza más literal. Sin embargo, la «fidelidad» a la que aboga no es tanto la lingüística cuanto la cultural; incluso, esta noción que subyace a la poética arguediana implica una idea de traducción que debe preservar cierto margen de creatividad. En todo caso, lo que emerge es una constante negociación que, sobre todo, tiene el objetivo de deconstruir, mediante la traducción, las imágenes sesgadas de lo Otro.

En ese sentido, la traducción de *Dioses y hombres de Huarochiri* (2012 [1966]) no solo representa el ápice de dicha actividad en Arguedas, sino que también fue impulsada por un profundo compromiso político en un momento favorable (la primera mitad de los años 60) respecto del renacimiento de «lo andino», y del que fue uno de los actores principales. Sus traducciones, por tanto, respondieron a un proyecto que él mismo llamó «etnología de urgencia» (*vid.* Duviols, 2011). Es decir, reivindicar el valor de las formas de conocimiento quechua y contrastar la idea de una nación uniforme donde lo «andino» debía integrarse a la modernidad. Además, el análisis detallado del

prólogo demuestra su rigor filológico y la necesidad de concebir la traducción como un proceso colaborativo. Efectivamente, se trata de un trabajo agotador que confluyó en su obra literaria junto con sus investigaciones etnográficas, ya que los personajes míticos de la tradición oral de Huarochirí se volvieron protagonistas de su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1990 [1971]). De tal modo, las traducciones fluyeron en sus obras narrativas y poéticas, tal como lo demuestran sus autotraducciones recopiladas en *Katatay/Temblar* (1983 [1972]).

A diferencia de sus traducciones, acompañadas por amplios paratextos autógrafos, solo uno de sus poemas, «Tupac Amaru kamaq taytanchisman / A nuestro padre creador Túpac Amaru» (1983 [1962]), es precedido por un breve prólogo. En este apartado, especifica que ha escrito sus poemas antes en quechua y sucesivamente en castellano, y que ha optado por elegir una variedad de «quechua actual [...], que no está dirigido a los eruditos», pues pretende «abarcar toda el área del runasimi» (Arguedas, 1983 [1962], p. 269). Al contrario de los lingüistas más puristas, Arguedas reivindica el empleo de una forma de expresión híbrida, lo que advierte la presencia, en su escritura poética, de «palabras castellanas con desinencia quechua» y de «términos castellanos escritos tal como los pronuncian los indios y mestizos» (p. 269). La perspectiva arguediana, en ese orden, no concibe los sistemas lingüísticos como bloques monolíticos y discretos; antes bien, ve en los fenómenos de contacto un testimonio tangible de la capacidad de resistencia del quechua y de su constante permeabilidad cultural y lingüística. Según Arguedas, en los nuevos contextos urbanos, la visión ontológica andina y la lengua quechua capaz de representarla estaban sujetas a una creciente debilitación. La reflexión sobre la competencia de la lengua quechua respecto de la transmisión de la ontología andina es central, porque el autor ahonda en las causas que le llevaron a escribir el poema en quechua y traducirlo al castellano:

Un impulso ineludible me obligó a escribirlo. A medida que iba desarrollando el tema, mi convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardecíendome. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. (Arguedas, 1983 [1962], p. 269)

La elección de autotraducirse es tardía en su trayectoria literaria. En el tránsito del género narrativo al poético, si solo la «densidad» semántica del quechua, por una parte, podía transmitir la visión andina del mundo, es necesario indicar que la autotraducción, por otra parte, representaba una herramienta ideal para demostrar que la poesía quechua podía ser traducida sin perder su expresividad literaria. Con estas premisas, la autotraducción al castellano funciona como un banco de pruebas para demostrar la traducibilidad de la complejidad ontológica del quechua y la legitimidad de su valor poético y literario. No obstante, cabe preguntarse por qué Arguedas decidió autotraducirse a partir de la década de los años 60; sobre ello, es pertinente mencionar la combinación de distintas causas. En primer lugar, según Lienhard (2012), hay que destacar su personal «radicalización política» en línea con el antimperialismo vigente y durante una coyuntura internacional marcada por los movimientos revolucionarios (China, Vietnam y Cuba). En segundo lugar, Arguedas alcanza, con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la cima de su experimentación lingüística al emplear un castellano andino fuertemente quechuizado (Lienhard, 1990). Por último, es clave enfatizar que su intensa actividad traductora, en los años 60, llegó a su punto más alto con la versión del quechua al castellano de escritos fundamentales de la época colonial.

Conclusiones

Hace algunas décadas, John Murra (1983) dijo que el Arguedas escritor y el Arguedas antropólogo tenían que dialogar, y como se ha visto, urge añadir a la conversación al Arguedas traductor. La traducción no fue ni tarea secundaria ni extemporánea, sino el común denominador de toda su vida. A pesar de la evolución de su discurso traductor, existe una constante: Arguedas consideró la traducción y la autotraducción como actos políticos en los que confluye lo individual y lo colectivo. Si nos centramos en la traducción entendida como práctica social dentro de una compleja red de relaciones interconectadas, y desplazamos la mirada desde las traducciones hacia la figura del traductor, entonces la sistematización de la poética de la traducción nos muestra cómo se configura y cambia a lo largo del tiempo esta faceta arguediana. En tal sentido, ha sido clave el análisis de los paratextos que cumplen principalmente funciones informativas y explicativas. De hecho, Arguedas habla de sus motivaciones personales, sobre todo aquellas ligadas a su biografía para conferir autoridad a su trabajo como traductor. Al mismo tiempo, lo personal se convierte en colectivo, pues el discurso sobre su condición translingüe sirve para otorgar legitimidad a la literatura indígena. Además, los paratextos desempeñan funciones normativas y prescriptivas toda vez que explicitan los métodos con que se traduce.

Por otro lado, su metadiscurso acerca de la traducción varía. Al inicio de su actividad traductora, la reflexión sobre la «fidelidad» no es tan relevante, pero este aspecto cobra fuerza mientras afina el oficio. En ese orden, la piedra de toque es la retraducción de *Cantos quechua*, que marca el inicio de una poética más extranjerizante. Esta proximidad al texto de origen, sin embargo, no es lingüística, puesto que no consiste en el mero trasvase de palabras o conceptos de un lugar a otro, sino que supone alcanzar un justo equilibrio entre literalidad y literariedad. La noción de «fidelidad» que subyace a la poética arguediana implica una idea de traducción que debe preser-

var cierto margen de creatividad; por ello, el hecho de considerar que su actitud cambia significa investigar su figura como traductor, demasiado enjaulada dentro de una idea estática del «traductor de culturas» o del «puente entre culturas», denominaciones que suelen emplearse para describir su actividad como escritor, antropólogo y (auto)traductor. Para Arguedas, la traducción fue un acto político, de ahí que sus traducciones no respondiesen a encargos editoriales y sí a un profundo compromiso social y a un proyecto antropológico más amplio: transmitir y legitimar la visión del mundo andino en el presente vivido y afirmarla en la resistencia frente a los procesos de asimilación hegemónica.

De hecho, su actividad como traductor fue constante y sus trabajos se publicaron en periódicos, antologías, revistas o libros, y sobre todo la traducción de textos de la época colonial fue fundamental para difundir el conocimiento en torno a la cultura andina entre un público más amplio. En efecto, en la década de los años 60, este proyecto alcanza el punto más álgido de su concreción, debido a que se encargó de traducir los mitos de Huarochirí —recogidos alrededor de 1598 por el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila—, que luego vieron la luz en 1966. El análisis detallado del prólogo a esta traducción demuestra su rigor filológico y la necesidad de concebirla como un proceso colectivo y en constante devenir. Estamos antes un trabajo sin duda agotador, junto con sus investigaciones etnográficas en el puerto de Chimbote, que confluyó en su obra literaria; es más, los personajes míticos de la tradición oral de Huarochirí se volvieron protagonistas de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela que quedó inacabada por el suicidio del autor en 1969. En suma, las traducciones fluyeron y rebrotaron en sus obras narrativas y poéticas, tal como lo demuestran sus autotraducciones, dimensión esta última en que las vocaciones antropológica, literaria y traductora convergieron de forma más íntima.

Referencias bibliográficas

- Arango-Keeth, F. (2012). El discurso traductor de José María Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75(1), 183-204.
- Arango-Keeth, F. (2023). José María Arguedas. Decolonizing Translation. En D. Cabrera & D. Kripper (Comps.), *The Routledge Handbook of Latin American Literary Translation*. Routledge.
- Arguedas, J. M. (1983 [1935]). Agua. En *Obras completas* (Tomo I). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1941]). Yawar fiesta. En *Obras completas* (Tomo II). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1954]). Diamantes y pedernales. En *Obras completas* (Tomo II). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1958]). Los ríos profundos. En *Obras completas* (Tomo III). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1961]). El sexto. En *Obras completas* (Tomo III). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1962]). Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki) / A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción). En *Obras completas* (Tomo V). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1964]). Todas las sangres. En *Obras completas* (Tomo IV). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1965]). Pongoq mosqoynin (Qatqa runapa willakusqan)/El sueño del pongo (cuento quechua). En *Obras completas* (Tomo I). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983 [1972]). Katatay/Temblar. En *Obras completas* (Tomo V). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1990 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Ed. de Eve-Marie Fell). Signatarios Acuerdo de Archivos ALLCA XX.
- Arguedas, J. M. (2012 [1936]). Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena. En *Obras completas* (Tomo VI). Horizonte.

- Arguedas, J. M. (2012 [1938]). Canto kechwa, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. En *Obras completas* (Tomo VI). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1947]). Dos cuentos quechuas. En *Obras completas* (Tomo VII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1948]). La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita. En *Obras completas* (Tomo VII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1949]). Canciones y cuentos del pueblo quechua. En *Obras completas* (Tomo VII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1952]). José María Arguedas: El Ollantay. En *Obras completas* (Tomo VII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1954]). Una canción quechua de Anta. En *Obras completas* (Tomo VIII) (pp. 278-279). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1955a]). Un admirable poeta quechua, aún no revelado. En *Obras completas* (Tomo VIII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1955b]). La poesía quechua actual. En *Obras completas* (Tomo VIII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1955c]). Apu Inka Atawallpaman. Elegía quechua anónima (Recogida por J. M. Farfán; traducción de José María Arguedas). En *Obras completas* (Tomo IX). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1955d]). Los Himnos quechuas católicos cuzqueños. En *Obras completas* (Tomo IX). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1957]). Cantos y narraciones quechuas. Desde la época incaica hasta nuestros días. En *Obras completas* (Tomo IX). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1959]). Ijmacha. Canción quechua anónima. En *Obras completas* (Tomo X). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1960-1961]). Cuentos religioso-mágicos de Lucanamarca. En *Obras completas* (Tomo X). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1961]). La soledad cósmica en la poesía quechua. En *Obras completas* (Tomo X). Horizonte.

- Arguedas, J. M. (2012 [1963]). Poesía quechua. En *Obras completas* (Tomo X). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1964]). Nuestra literatura. En *Obras completas* (Tomo XI). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1965]). Breve selección de insultos quechuas. En *Obras completas* (Tomo XII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1966]). Dioses y hombres de Huarochirí (Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]). En *Obras completas* (Tomo XII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1967]). Los tres niveles en los cantos de Puquio. En *Obras completas* (Tomo XII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1968a]). Sobre cóndores y zorros. El texto de los discos. En *Obras completas* (Tomo XII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1968b]). Acerca de una valiosísima colección de cuentos quechuas. En *Obras completas* (Tomo XII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012 [1969]). Ararankaymanta-El lagarto. En *Obras completas* (Tomo XII). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012). *Obras completas*. Horizonte.
- Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratext*. Routledge.
- Chesterman, A. (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes: Journal of Language and Communication Studies*, (42), 13-22.
- Dam, H., & Zethsen, K. K. (Eds.) (2009). Translation Studies: Focus on the Translator. *Hermes: Journal of Language and Communication Studies*, (42).
- Dimitriu, R. (2009). Translators' Prefaces as Documentary Sources for Translation Studies. *Perspectives: Studies in Translatology*, 17(3), 193-206.
- Duviols, P. (2011). Mi amistad con José María Arguedas y la publicación de Dioses y hombres de Huarochirí. En C. M. Pinilla (Comp.), *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas*

- y *Pierre Duviols en dieciséis cartas*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Escobar, A. (1989). *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Genette, G. (2001 [1987]). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Rodopi.
- Lafarga, F., & Pegenaute, L. (Comps.) (2013). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Iberoamericana.
- León Llerena, L. (2012). José María Arguedas, traductor del Manuscrito de Huarochirí. *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, 13(2), 74-90.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Casa de las Américas.
- Lienhard, M. (2012). José María Arguedas: Una mirada antropológica. En *Obras completas* (Tomo VI). Horizonte.
- López-Baralt, M. (2016). *Para decir al otro: Literatura y antropología en nuestra América*. Iberoamericana/Vervuert.
- Mancosu, P. (2019a). La autotraducción de José María Arguedas. Heterolingüismo y (re)escritura diglósica. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 11(2), 410-438.
- Mancosu, P. (2019b). La poética de la traducción de José María Arguedas: un análisis paratextual. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLV(89), 187-212.
- Mancosu, P. (2019c). Autotraducción, poder y modernidad: El caso de José María Arguedas. En S. Regazzoni, & F. Cecere (Comps.), *América: El relato de un continente*. Edizioni Ca' Foscari.
- Mancosu, P. (2021). El otro Arguedas: la figura del traductor. *Bulletin of Hispanic Studies*, 98(9), 929-948.
- Mancosu, P. (2022). Hacia una aproximación ontológica hacia los Estudios de Traducción: El caso de José María Arguedas. *Meta: Journal des traducteurs*, 67(2), 337-335.

- Melis, A. (2011). *José María Arguedas: Poética de un demonio feliz*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Murra, J. V. (1983). José María Arguedas: dos imágenes. *Revista Iberoamericana*, (122), 43-54.
- Price, J. (2010). Theories of Translation and Modernity's Anguished Counterpoint: José María Arguedas and Walter Benjamin. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 3(2), 249-275.
- Pym, A. (2009). Humanizing Translation History. *Hermes: Journal of Language and Communication Studies*, (42), 23-49.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Sales, D. (2004). *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Peter Lang.

José María Arguedas y sus amigos: Manuel Moreno Jimeno, Emilio Adolfo Westphalen y Pedro Lastra

Gabriela Núñez Murillo
Pontificia Universidad Católica del Perú

Construimos nuestra identidad a través de las relaciones con los otros y en especial con aquellos más cercanos, es decir, en quienes confiamos plenamente y con quienes podemos ser auténticos; en suma, a los que llamamos amigos verdaderos. Con ellos, pues, compartimos no solo afecto, sino también sueños, ideas, planes, proyectos, valores y formas de ver la vida.

José María Arguedas era fácil de hacer amigos a raíz de su dimensión empática; en efecto, participó de manera natural en círculos sociales y culturales distintos, tal como pueden dar testimonio sus familiares, alumnos y amigos que le sobrevivieron, y, desde luego, también el vasto corpus epistolar publicado. En pocas palabras, Arguedas se hacía querer.

Sin embargo, como sabemos, cada amigo es único y solo nos permite mostrar una parte de nosotros. Teniendo esto en cuenta, de la amplia cantidad de personas cercanas que tuvo el autor, he escogido a tres que —considero— llegaron a conectar con él de manera esencial y contribuyeron con su formación humana e intelectual. Se trata de

amigos —los tres poetas— con quienes hubo una reciprocidad plena que permitió un crecimiento mutuo: Manuel Moreno Jimeno, Emilio Adolfo Westphalen y Pedro Lastra.

A los dos primeros, Arguedas los conoció en la Universidad Nacional de San Marcos a inicios de los años 30 del siglo pasado; a Pedro Lastra, en cambio, en 1962 en Chile. Ahora bien, mediante la revisión del epistolario entre Arguedas y estos tres amigos, hablaré de la relación que tuvo con ellos a través de tres ejes: lo afectivo, lo intelectual y lo humano.

Lo afectivo

En el libro *José María Arguedas. La letra inmortal* (1993), editado por Roland Forgues, se recogen las cartas enviadas por el escritor andahuaylino a Manuel Moreno Jimeno; asimismo, en ellas se señala que se conocieron en el Café Romano cuando ambos habían iniciado sus estudios en San Marcos y acababan de publicar sus primeros libros: Arguedas, *Agua*; Moreno Jimeno, su primer conjunto de poemas *Así bajaron los perros*. Era el año 1933. Por su parte, este amigo de Arguedas dice que «se estableció una corriente inmediata de simpatía mutua» (como se cita en Forgues, 1993). Posteriormente, conocen a Emilio Adolfo Westphalen entre el círculo de escritores que frecuentaban. Cabe indicar que Manuel Moreno notó la necesidad de afecto de Arguedas y lo expresa de esta manera:

José María siempre aterrado de la soledad, en el momento en que se sentía profundamente solo buscaba mi compañía, sentía que el trato fraterno conmigo era el trato de voces comunes; sintiendo ese calor de la fraternidad estaba fuera de la soledad. Nuestras visitas se hicieron cada vez más frecuentes. Él me buscaba en mi hogar y yo lo buscaba en el suyo. (como se cita en Forgues, 1993, p. 19)

La complicidad que da la amistad es irremplazable y se hace notoria en los momentos difíciles en que una mano amiga puede salvarnos.

Por ello, Moreno Jimeno se apena de no haber podido estar cerca de Arguedas en los últimos años en los cuales la crisis emocional del autor se agudizó. Al respecto, señala que:

Quizá sea mucha pretensión, pero si yo hubiera estado a su lado cuando él pasaba por esa prueba tan dura de la vida, de desesperación tan tremenda, estoy convencido de que no se hubiera suicidado porque hubiera encontrado siempre en mí el amparo y el afecto que necesitaba; yo lo hubiera acogido como siempre y llenado del calor entrañable y fraterno. Pues con Sybila había perdido, según parece, ese amparo y ese afecto de madre que le daba Celia. (como se cita en Forgues, 1993, p. 41)

Arguedas poseía una gran sensibilidad y vulnerabilidad, y sobre ello es necesario subrayar que la infancia es una etapa crucial en la formación de nuestra personalidad, ya que marca la naturaleza de las relaciones afectivas. Un niño que ha sufrido la ausencia de afecto materno/paterno requerirá, en el futuro, compensarla con otros afectos. Así, en su condición de huérfano o *wakcha*, Arguedas requería siempre de la presencia protectora de sus amigos. Por ejemplo, cuando su primera esposa, Celia Bustamante, se ausentó por unos días, él buscó apoyo de sus amigos Manuel Moreno Jimeno y Emilio Adolfo Westphalen, y les escribe lo siguiente en una carta de 1941 enviada desde Sicuani:

Queridos hermanos ya ustedes saben que soy un sentimental, y que a veces muy difícilmente puedo contener mis emociones, por eso sabrán dispensar la emoción de estas palabras. Pero ahora que no tengo a la Rata, estoy solo, a ella hubiera podido decirle todo lo que en este instante siento; ella me habría calmado y hubiera compartido conmigo el entusiasmo que tengo, y juntos habríamos tenido un hermoso instante. (como se cita en Westphalen, 2011, p. 82)

«La Rata» era el apodo de su esposa Celia. En ese momento, Arguedas se encontraba enseñando a alumnos indígenas en la escuela

pública Mateo Pumacahua en Sicuani, Cusco. Años más tarde, cuando se enteró de que su amigo Westphalen regresaba de Europa en 1956, le redactó unas líneas para contarle lo feliz que lo había hecho la noticia:

Estuve esperando que la opresión de la que sufro se disipara un poco para escribirte. Pero ha ido aumentando. Y anoche donde Gody se habló de tu posible regreso a Lima. Me di cuenta, entonces, que he dejado transcurrir una eternidad desde que recibí tu carta. La noticia de tu vuelta, aunque improbable, nos hizo reaccionar; Gody y yo, usamos palabras casi idénticas, al mismo tiempo, para expresar nuestros sentimientos; yo utilicé “proteger” y él “amparar”. Es que vemos en ti a una especie de hermano mayor, muy fuerte, a pesar de todo. (como se cita en Westphalen, 2011, p. 114)

Notemos que el escritor usa los verbos «proteger» y «amparar» para describir lo que la amistad de Westphalen significaba para él; es más, aparte de un amigo lo considera un protector. Esta necesidad —llamémosle de protección, valga la redundancia— fue recurrente en todas sus relaciones afectivas.

En una entrevista que le hice al escritor Pedro Lastra,¹ me dijo que el nexo de Arguedas con Chile estuvo definido por las amistades que entabló en el país vecino, y por ello quizá Arguedas había idealizado Chile, pues, al encontrar el apoyo de su psicoanalista y de un grupo de amigos con quienes compartía ideales, halló el pozo de afecto necesario del cual podía beber cada que lo requería. A su vez, Pedro Lastra fue uno de estos amigos chilenos con quienes Arguedas se identificó plenamente. En una carta que el peruano le envía en 1963, le dice que:

No sé cómo expresarte mi afecto. Jamás he tenido por nadie la confianza, la fe que te profesó. Déjame, hermano, o permite decirte que me siento feliz cuando descubro con orgullo que en algo me parezco

1 Se trata de una entrevista que le realicé a Pedro Lastra en la ciudad de Lima el 25 de abril de 2014.

a ti. Trabajaré sin quebranto hasta concluir la novela que reinicié en Santiago. Aquí recuperaré mis posibilidades creadoras peligrosamente opacadas por el exceso de sufrimientos. Tú sabes, hermano, que en gran parte te debo a ti este milagro, y a tres personas más de las cuales solo a una conoces. Creo que la única forma posible de retribuir tanto amor y energías que Uds. me dieron con el desinterés que casi desesperadamente buscaba, es concluir la novela. (como se cita en O'Hara, 1997, p. 71)

En esa época, Arguedas estaba escribiendo su novela *Todas las sangres* a la par que su matrimonio pasaba por una nueva crisis que le hacía imposible encontrar la paz mental necesaria para escribir. Ahora bien, con sus amigos compartía las preocupaciones por la realidad social del país; y aunque estuviese lejos, o quizá por ello mismo, Arguedas comparaba la situación y el entorno de cualquier lugar donde estuviese con la peruana. En medio de las fracturas sociales del país, la belleza de la naturaleza tenía un rol consolador y esperanzador que le daba fuerzas para lidiar con los distintos problemas. Así se lo hace saber a Moreno Jimeno en una carta de 1958 enviada desde París:

¡Si el Perú no fuera tan bello nuestra agonía sería más corta, y nos moriríamos o fugaríamos pronto! Te digo esto último, porque ayer pasé en la UNESCO tres pequeñas películas que traje; pudimos acompañarlas con la música que también traje en discos y cinta. Cómo resalta la prodigiosa naturaleza, su incomparable belleza, después de haber recorrido esta Europa plana y uniforme. Así como en monumentos históricos Europa es infinita, el Perú es por su naturaleza, sobrecogedor, y bien sabes cómo toda esta inmensidad es acogedora y tierna. (Forgues, 1993, p. 139)

Vemos que el afecto, para Arguedas, es obtenido a partir de sus amigos como de la música y la naturaleza, pilares que en su conjunto le ayudaban a soportar el gran sufrimiento que le producía la injusticia social en el Perú. Por haber crecido rodeado de elementos de la naturaleza, Arguedas estimuló sus sentidos de manera sinestésica, esto

es, lo visual y lo auditivo estaban conectados con su experiencia del mundo. Por ejemplo, en una carta escrita desde Cuzco y dirigida a su amigo Moreno Jimeno, le comenta que:

Es la tierra más linda de estos valles; molles, pisonayes, el pisonay es un árbol inmenso, que en este tiempo se carga de unas flores rojas estupendas; todo el pie del árbol se alfombra del rojo; yo tenía cuatro años cuando salí de allí pero me acuerdo perfectamente. (Forgues, 1993, p. 64)

Aquí, pues, el escritor está describiendo Andahuaylas, su pueblo natal. Al respecto, Luis Jaime Cisneros (1995) afirma que, en la correspondencia a Moreno Jimeno, los paisajes aparecen como medio de estimular el cuerpo y el alma, y también son vehículo de amistad y comprensión. Al provenir de una cultura oral andina y con una relación cercana a lo natural, su descripción de la zona andina es potente y constante en sus cartas; es más, en una de las cartas, alienta a su amigo a vivir allí: «Y la Sierra te hará un bien que no sospechas. Vivir aquí hermano. Vivir aquí siempre. Esto es más puro como paisaje y como gente» (como se cita en Forgues, 1993, p. 67). A pesar de que su amigo no pudiera vivir allí con él, Arguedas lo estimula a visitarlos y apela a una descripción del lugar a fin de transmitirle la magia del entorno. Veamos:

A ti que te gusta levantarte temprano: en los eucaliptos que rodean nuestra casa cantan todas las aves de esta tierra; abrirás la ventana y hablarás con ellas; verás cómo llega el sol a estos eucaliptos. Podemos ser esos días los hombres más felices del mundo. Hay aquí hermosísimas...verdaderas maravillas, en tu alma tiernísima ellas harán el más bello y el más humano poema. A veces, en las tardes ¿cómo pienso en que tu espíritu se confundirá con la hermosura de esta tierra! (como se cita en Forgues, 1993, p. 58)

La naturaleza lo envuelve de poder y su amigo, inmerso en ella, podría hablar con los pájaros y fundirse con el espíritu de aquella.

Al ser ambos poetas, Arguedas tenía la certeza de que la experiencia resultaría una fuente de inspiración escritural para su amigo y que, al mismo tiempo, contribuiría a estrechar sus lazos de amistad.

Lo intelectual

Otro elemento importante que revela la correspondencia con sus amigos es que, aun cuando no se considerase preparado en comparación con otros académicos, Arguedas mostraba un conocimiento formidable sobre diferentes autores y temas. En las cartas a Manuel Moreno Jimeno, se advierte su esfuerzo por mantenerse al día acerca de los nuevos movimientos intelectuales a nivel mundial y por transmitir tal conocimiento a sus estudiantes.

Por otro lado, quisiéramos indicar que Pedro Lastra fue renuente a publicar las cartas que Arguedas le escribió hasta que aparecieron las enviadas a Moreno Jimeno. En efecto, su cambio de opinión se debió a que, en los documentos dirigidos a este último, se exponía el verdadero conocimiento literario de Arguedas, lo cual valía la pena que saliera a la luz. Asimismo, en relación con Arguedas y Westphalen, Peter Elmore (2012) señala que «tanto Arguedas como Westphalen ejercieron un magisterio sobre varias figuras de primer orden en la promoción de poetas, intelectuales y artistas plásticos que irrumpió en la segunda mitad de la década de 1940» (p. 236); el crítico se refiere a la generación del 50 (Sologuren, Eielson, Varela, Szyszlo, entre otros).

Veamos algunos ejemplos del intercambio intelectual entre Arguedas y sus amigos. En una carta a Moreno Jimeno, fechada en 1940, se encuentra la opinión crítica sobre lo que Federico García Lorca escribió durante su estadía entre 1929-1930 en los Estados Unidos:

Ayer y antier he estado embebido con la lectura de “Poeta en New York”. Muchos poemas los he leído más de cinco veces: los tres de “Los negros”, casi todos los de “Calles y sueños”, “Cielo vivo”, “El nocturno del hueco”, “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, “Vuelta a la ciudad”, y esa oda maravillosa a Whitman. Todo el libro

es de una infinita hermosura. Es un García Lorca completamente nuevo para mí, y acaso más profundo y más poeta; estos deben ser “sus versos”, me parecen más legítimos; los otros del “Romancero”, de “Cante jondo”, de sus dramas, son la expresión de cuando su vida se funde con la del pueblo; pero estos de “Poeta en New York”, en cierto sentido tienen la universalidad de la poesía, la raíz del mundo, de lo bello infinito y de lo infinito humano. (como se cita en Forgues, 1993, p. 98)

En este breve pasaje, Arguedas muestra su sapiencia sobre Lorca y se identifica con su lenguaje poético habida cuenta de su humanidad y su belleza. Además, menciona varios de sus poemas y dice que los ha leído «más de cinco veces», hecho que evidencia una suerte de meticulosidad para el análisis. Otro aspecto también interesante es su preferencia hacia el trabajo creativo; así, por ejemplo, le escribe a Westphalen lo siguiente en 1959:

Espero que la crisis ésta se me pase casi tan inmotivadamente como se agudiza. Si no, no podré librarme del trabajo sobre comunidades de Castilla y el Perú, que he empezado, que será lo último que haga en etnología, a Dios gracias. Estos proyectos me cautivan, pero me martiriza el escribirlos, por mi falta de orden y de buena formación profesional. Mientras que los relatos cuando están ya concebidos salen tranquilamente. (como se cita en Westphalen, 2011, pp. 201-202)

Aunque Arguedas rompía con facilidad las fronteras entre literatura y antropología, manifestaba su inclinación por la cuestión creativa pese a que se viera siempre permeado por sus observaciones antropológicas. En ese sentido, el escritor andahuaylino sentía la necesidad de reafirmarse en su obra literaria, por lo que no resultan inusuales los largos párrafos dirigidos a sus amigos en los que comenta el progreso de sus novelas. En una carta de 1961, le cuenta a Westphalen que:

Ayer al medio día pude concluir la corrección de la novela que he escrito sobre “El Sexto”. Tiene 163 páginas de tamaño oficio.

Durante la tarde me sentí sumamente aliviado, aunque hoy vuelvo a tener dolor de cabeza. No deseaba escribirte en tan mal estado de ánimo. He corregido cuatro veces este último relato. Creo que la tercera vez lo hice en forma excesivamente angustiada, poco antes de partir a Guatemala. La primera vez que leí el relato ya concluido me entusiasmó muchísimo. Luego de unos meses lo volví a leer y me causó una gran desilusión, muchos pasajes, muchísimas páginas. Faltándome tú y André, le entregué los originales a un joven cuyo buen criterio y honestidad me habían impresionado: Abelardo Oquendo. Las observaciones de él confirmaron que el relato no era bueno. (como se cita en Westphalen, 2011, p. 227)

Corregir hasta cuatro veces el cuento entra en contradicción con la imagen que a veces presentaba sobre sí mismo, es decir, la de no ser tan meticuloso respecto de la escritura. En la misma carta a Westphalen, Arguedas compartió cómo se sentía durante su proceso de creación literaria y una vez que empezaba a escribir:

Tú sabes mejor que nadie que soy un narrador sin ilustración. Me defienden la vida y el indestructible amor que siento por el ser humano y por todos los seres vivos. Aún en los momentos de mayor abatimiento personal no he cesado de creer en esta evidencia deslumbrante que es la vida y la naturaleza. Además una especie de inextinguible pureza me ha permitido aventurarme a describir aspectos terribles de la perversión, sin que esta fea materia salpique al lector. Una piedad sin límites tuve por las víctimas y los actores de la perversión. Durante más de veinte años la memoria de esos acontecimientos fue acrecentándose y exigiéndome que los denunciara. (como se cita en Westphalen, 2011, p. 228)

Aparte de autoperibirse como un escritor «sin ilustración», situación que refuerza la idea de no querer identificarse con un intelectual, en esta carta vemos que lo más importante para Arguedas radica en plasmar la realidad, pero también en dar testimonio de la injusticia en contra de los desamparados presenciada cuando era niño. De tal modo, expresa una suerte de amor trascendental capaz de sentir

piedad hasta por los «aspectos terribles de la perversión». No busca venganza, aunque siente que su misión es denunciar las injusticias. Al leer pasajes como este, resulta difícil comprender cómo algunos miembros de Sendero Luminoso (incluso su segunda esposa) emplearon el mensaje arguediano para apoyar a este grupo terrorista. Por último, en la cita se subraya que está orgulloso de mantener una «pureza» aun en medio de situaciones hostiles, tal como fue su prisión en las instalaciones de El Sexto.

Lo humano

En la entrevista que le hice a Pedro Lastra, me comentó que había escuchado por primera vez a Arguedas durante una conferencia llevada a cabo en la ciudad de Concepción, Chile, el año 1962; él esperaba verlo con expectativa, porque, desde antes, había podido percibir quién era Arguedas a través de su literatura. Dice Lastra que: «Este autor tendría que parecerse mucho a los personajes de sus novelas y cuando lo vi lo confirmé [...] en este autor no hay separación entre el que habla, el que escribe y el que existe» (comunicación personal, Lima, 25 de abril de 2014). Así, el escritor chileno pudo sentir en Arguedas la misma humanidad que advirtió en la lectura de sus obras literarias.

Ahora bien, llegados a este punto podemos preguntarnos lo siguiente: ¿qué es lo que conectó a Arguedas con sus amigos íntimos a pesar de las diferencias? La respuesta parece hallarse en los valores que compartían. En una carta a Pedro Lastra, escrita en 1962, el autor andahuaylino le cuenta que:

Yo me formé en el campo; no alcancé a dominar la compleja sabiduría de la ciudad; el desgarramiento que el antiguo dolor del pueblo y la grandeza y ternura del paisaje andinos produjeron en mi infancia, mantuvieron en mí una “ingenuidad” que es la fuente de mis sin sabores y de mi fuerza. Tú, en cambio, has lidiado siempre con hombres de la ciudad y te ves obligado a leer mucho. Sin embargo, la pureza de tu ser aparece como absolutamente incorruptible y siento

que ella se funda en el respeto a principios que son los mismos que a mí me sustentan, o que creo que son los mismos. (como se cita en O'Hara, 1997, p. 20)

Sumado a lo anterior, es pertinente indicar que, en la entrevista referida, Lastra me comentó que Arguedas valoraba el sentido de pertenecer a una comunidad y a la condición humana, pues, para él, la cuestión escritural no debía estar separada del objetivo de la vida, que era la solidaridad. A su vez, con Moreno Jimeno hubo una conexión y una complicidad que se percibe en una misiva que data de 1966:

Nosotros, Enmanuel, no podemos dejar de querernos; a lo más llegaremos al resentimiento hondo y muy hondo para amanecer más fuertemente unidos. Humilde como mi propia alma, más limpio que yo, tú Enmanuel me enseñaste las cosas más complejas de la ciudad: a Bach, por ejemplo. Oyendo una pieza de Bach en tu cuarto de Sebastián Barranca encontré el verdadero rostro de Antero de "Los ríos profundos". ¿Te acuerdas? (como se cita en Forgues, 1993, p. 151)

Recordemos que Antero es uno de los personajes principales de la novela *Los ríos profundos* y el dueño del *zumbayllu*, trompo que a ojos de los niños estaba cargado de magia.² Entonces, resulta interesante notar cómo, tras escuchar a Bach, Arguedas logró inspirarse para crear a su personaje. La música siempre es esencial para conectar con lo humano y más en un artista como él.

También queremos enfatizar en que a nuestro escritor no solo le preocupaba el sufrimiento del pueblo indígena, sino el de todo el mundo, por lo que no sorprende su identificación con César Vallejo, José Carlos Mariátegui o Walt Whitman, escritores con proyectos totalizadores y por quienes muestra una sincera admiración en sus cartas. Tal es el caso de una de estas dirigida a Westphalen en 1968 y en la que se refiere al poema «Canto a mí mismo» de Whitman:

2 Ver el capítulo seis de *Los ríos profundos* titulado «Zumbayllu» (Arguedas, 1995).

¡Tú puedes imaginarte Emilio lo atroz que ha sido la semana pasada! Pero hoy creo haber iniciado otra resurrección. También que a todas esas presiones y problemas agudos particulares que cada quien tenemos, se agregan los que nos afectan a todos. Lo de Biafra, lo de Checoslovaquia, lo de Brea y Pariñas. ¡Tenemos que sufrirlo todo! Y todo se sobrelleva y hasta se domina cuando uno tiene otra cosa que oponerle. Aquel trozo de Whitman: “Tremenda y deslumbrante la aurora me mataría si yo no tuviera otra Aurora dentro de mí”. (como se cita en Murra & López-Baralt, 1996, p. 178)³

Como es posible observar, Arguedas se anima con estos versos de Whitman y se retrata como alguien capaz de conmoverse por el sufrimiento propio y ajeno.⁴ La Aurora a la que refiere es la esperanza de la resistencia de los valores de la cultura andina en medio de las transformaciones.

En efecto, la conexión entre Arguedas y sus amigos era profunda, y no resulta una coincidencia que fueran poetas, pues dicha condición les permite una capacidad de comprensión desde los márgenes. Recuerdo que cuando le pregunté a Pedro Lastra sobre cuál era, para él, el Arguedas esencial entre este Arguedas múltiple, me respondió sin dudar lo siguiente: «Yo siempre sentí que la escritura de Arguedas era la de un poeta [...] aún en las situaciones de gran violencia hay un élan poético que lo sostiene todo» (comunicación personal, Lima, 25 de abril de 2014). Por su parte, Ina Salazar (2013) refuerza esta idea al señalar que la marginalidad, a partir de la cual se posicionaron Arguedas y Westphalen, ya supone el ámbito de la poesía, aunque

3 La referencia al poema es *Canto a mí mismo*, número 25 (Whitman, 1981). Según el contexto histórico, en 1968, las Fuerzas Armadas nigerianas acabaron con la secesión de Biafra; tropas soviéticas invaden Checoslovaquia para sofocar la «primavera de Praga»; y la compañía estadounidense International Petroleum Company mantuvo control sobre los campos petroleros de Brea y Pariñas al norte del Perú, a pesar de su virtual nacionalización.

4 Harold Blume (1973) considera que el solipsismo de los poetas americanos más importantes —incluido Whitman— tiende a centrar la conciencia de sí en otros. En el caso de Whitman, tal solipsismo lo lleva al extremo de identificarse con el sol.

ellos pudiesen tener otros oficios, dado que «no es fortuito que el lugar preferencial desde el cual hablan sea el de la poesía, que es dentro de las diferentes artes (en la órbita occidental) la más marginal o extrema» (p. 247).

En síntesis, estos tres amigos-poetas, Manuel Moreno Jimeno, Emilio Adolfo Westphalen y Pedro Lastra, pudieron conectar con el Arguedas esencial, el marginal, el humano y, sin duda, con el Arguedas poeta.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1995). *Los ríos profundos*. Cátedra.
- Blume, H. (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press.
- Cisneros, L. J. (1995). Arguedas: a propósito de unas cartas. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (25), 117-131.
- Elmore, P. (2012). El cauce y el caudal: Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas en la cultura moderna del Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38(75), 229-251.
- Forgues, R. (Ed.) (1993). *José María Arguedas. La letra inmortal: correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Ediciones de los Ríos Profundos.
- Murra, J. V., & López-Baralt, M. (Eds.) (1996). *Las cartas de Arguedas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9789972420306>
- O'Hara, E. (Ed.) (1997). *Cartas de José María Arguedas a Pedro Lastra*. LOM Ediciones.
- Salazar, I. (2013). José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen: en la patria universal de la poesía. En C. Esparza *et al.* (Eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales* (Tomo II) (pp. 239-256). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

José María Arguedas y sus amigos: Manuel Moreno Jimeno, Emilio Adolfo Westphalen y Pedro Lastra

Westphalen, I. (Ed.) (2011). *El río y el mar. Correspondencia José María Arguedas/Emilio Adolfo Westphalen*. Fondo de Cultura Económica.

Whitman, W. (1981). *Canto a mí mismo*. Visor.

Tinkuy de indios y doctores en la poesía quechua de José María Arguedas¹

Mauro Mamani Macedo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Introducción

Ductor o doctor es una categoría académica que alude a personas formadas en las universidades y que poseen una alta especialización, de ahí que sean versados en temas específicos, es decir, claramente presentan un poder dentro de la estructura de la ciudad-letra o ciudad letrada (Rama, 2004). Estos doctores han tenido dos orientaciones en la historia cultural del Perú. Los *chiqni runa*, odiadores del hombre del ande, y los que *kuyaq runa*, aquellos que respetan al *runa* y buscan acercarse con sinceridad a su mundo.

Así, existían y existen *ductures* que cuando observan la cultura occidental o la norteamericana sienten admiración, y mientras más seducidos se encuentren piensan que el indio o el *runa* son un atraso

1 Esta publicación es parte del resultado del proyecto de investigación: “Allin kawsay - suma qamaña: Rituales andinos dedicados a las plantas (Yurakuna), a los animales (Uywakuna) y a la Madre Tierra (Pachamama) representados en los cantos-poemas quechuas y aymaras para alcanzar el buen vivir” (2020). Código: E20030211. Resolución Rectoral: 01686-R-20. Auspiciado por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

para la cultura. Es más, sostienen que los pueblos andinos no se desarrollan ni se modernizan, porque existen «indios atrasados» que hablan mal, que escriben mal, que no entienden, que no están a la altura de su blanca inteligencia y a causa de ello se dedican a explicar qué son los indios y a interpretar sus acciones y conductas. En suma, los indios son su objeto de estudio, debido a que dicho individuo no es competente para desarrollar investigaciones «científicas».

Como dijimos, también están los doctores *sunquyuq*, quienes poseen un reconocimiento en la academia con la particularidad de que el saber no ha torcido su corazón; por ello, respetan al indio y son conscientes de que existe un saber que corre paralelo a los llamados conocimientos científicos (y que este último es uno más entre los otros saberes). Al respecto, José María Arguedas consideraba dentro de este colectivo a Carlos Cueto Fernandini, John Murra, Francisco Quesada Cantuarias, Pedro Lastra o Lola Hoffmann, con quienes cultivó una gran amistad. Desde luego, las listas en ambas direcciones se extienden y solo mencionamos nombres muy puntuales.

Arguedas es un doctor, *ductur sunquyuq*, y así lo trata Máximo Damián (1976) al expresarse de la siguiente manera: «Era bueno el doctor, he llorado su muerte, de a verdad como lloramos en mi tierra, con lágrimas, no con fingimientos» (p. 342); Damián fue uno de los que más sintió su ausencia, pues fue amigo de Arguedas, quien le pidió que tocara “La agonía”, un canto muy triste relacionado con la muerte del danzante. Y así lo recuerda, por ejemplo, el día que no llegó a una reunión, pero en su corazón indio ya presentía la pelea con la muertecita:

Corazonadas, pues. Él no fue porque ya estaba peleando con la muerte, en el hospital. Al otro día, todo fue oscuro para mí, yo era su amigo, su violinista, por qué esta determinación, siento bastante, ahora me parece que estoy desamparado aquí, solo. (pp. 342-243)

Esta soledad descrita es la que experimenta el indio amigo cuando percibe el profundo desamparo, dado que perder a una amistad tan firme significa sentir la orfandad intensamente. De tal modo, Arguedas anda entre *runakuna* y *ducturkuna*, y busca su integración, por lo que hace un llamado a los doctores que no están en este lado de la orilla, sino a aquellos que se oponen al pueblo indio.

Volvamos a las dos personalidades a quienes el autor les dedica el poema «Llamado a algunos doctores»: Carlos Cueto Fernandini y John Murra. Tras el fallecimiento del primero, Arguedas publica un texto en el «Suplemento Dominical» del diario *El Comercio*, el 16 de noviembre de 1969, en el que expresa la singularidad de su amigo:

Al estupor del primer instante, a la paralización o extravío que causó la noticia de su muerte le sigue el impulso de nutrirse de su imagen total. A su casa le dejó una dirección limpia, a sus amigos una compañía profunda que fortalece. (Arguedas, 2012, p. 574)

Hay una posibilidad de continuar con él, con su imagen y con su recuerdo magisterial, ya que con su muerte no hay ausencia y sí un amigo que acompaña. Esta idea se alinea con la concepción andina sobre la muerte. El otro wiraqucha verdadero, o doctor y amigo, es John Murra, quien estuvo muy presente en la vida del autor y con el que establece una intensa correspondencia. Dentro de ese universo epistolar, se encuentra la doctora Lola Hoffman, quien atendió a Arguedas de sus males; y una de las cartas enviadas está escrita en quechua y español:

Hatun Mamay Lola:

Paqarinmi ripukusaq makiykipa chaninchasqa, ñakariy qochamanta qespi-sqa.

Mana chanin munasykiwan, pacha tutayaypa sonqonman chayaq ñawikiwan, mucha-q kuya-q hatun mamay, qespichi-wanki. Manan qonqasaykichu

Mi gran madre Lola:

Me voy mañana, fortalecido por tus manos, de los mares del dolor casi salvado.

Con tus manos invalorable, con tus ojos que penetran la más oscura sombra del mundo, gran madre que amas a los que sufren, me has levantado. No he de olvidarte. (como se cita en Murra & López-Baralt, 1996, pp. 72-73)

Arguedas expresa su alto nivel de agradecimiento, reconoce su valor y el trato siempre maternal, y la considera como una madre singular —a la par de la mamá de su amiga Gabicha—: con ellas, siente el mismo abrazo que recibió de Doña Cayetana, su madre india que lo envolvió con su ternura. Todas eran las *hatun mamay* del escritor, debido a que también surgieron otras madres ante la orfandad vivida. En efecto, subraya en ella el valor de sus manos, de su mirada, así como la forma en que lo atienden y el hecho de descubrir sus mares de oscuridad y de haberle extenderle la mano para sacarlo de tal hundimiento; ese, pues, es el valor literal de las manos que no alcanza a ponerle un significado. En suma, esta parte del cuerpo que resalta en Lola lo arrancan de las tinieblas, pero también lo alienta a vivir a raíz de que le transfieren su fuerza, de ahí que es salvado (*qispichisqa*) y fortalecido (*kallpachasqa*). Estos son los *ductures* que laten en el corazón arguediano y quienes constantemente lo extirparon de sus mares oscuros.

A Murra lo consideraba un hermano y en una carta del 4 de agosto de 1968 se despide con estas frases en quechua: «Te abraza tu wawqe. Nispamnín wawqiyki [que se puede traducir como «Te abraza tu hermano. Tu hermano el narrador» o «tu hermano que dijo diciendo»]» (como se cita en Murra & López-Baralt, 1996, p. 175). También lo llama hermano en la dedicatoria a su poema «Jetman, haylli (Oda al jet)»: «Wawqey John, kay taksachalla libru chata kutichipuway ñawpa Perumanta hatun libro qelqanayki kaqta, Tawantinsuyu runakunata, kay wawqellaykita kuyaspaqa» (p. 262), y que Julio Noriega y Mercedes López-Baralt traducen al castellano como «Mi hermano

John, corresponde a este humilde librito con otro gran libro sobre el antiguo Perú, sobre los hombres del Tawantinsuyu, que tienes que escribir si es que en verdad aprecias a éste tu hermano)» (como se cita en Murra & López-Baralt, 1996, p. 263).

Por su parte, John Murra dedicará varios libros al mundo andino, tales como *La organización económica del estado inca* (1955) y *Formaciones económicas y políticas del mundo andino* (1975). Entonces, es posible decir que cumplió con el intercambio que le propuso Arguedas, a saber: un libro mayor que se corresponde a un librito dedicado a Murra, a ese librito-semilla en el que las proporcionalidades físicas no valen tanto como el componente espiritual. Esto se vincula con la práctica andina del trueque, del *ayni*, de la reciprocidad y con la idea de andar acompañado (en *yanantin*) para que su pequeño libro no camine solo, sino junto a otro que escribiría su *wawqi* John Murra.

Cuando a este último le fue otorgada la distinción académica de *honoris causa* en la Facultad de Letras, Arguedas dio el discurso de orden y afirmó que «[e]n este país Murra ha encontrado sabiduría donde ciertos y felizmente pocos graduados creen ver solo involución y entorpecimiento» (Arguedas, 2012, p. 447). En efecto, Murra fue un investigador que consideraba que indagando sobre la sabiduría andina podía lograr que el hombre resolviera problemas como aquellos vinculados a la técnica necesaria para liberarlo de la fatiga física, y en ello coincide con Arguedas (en la necesidad de explorar el saber en el ande), pues «hay que buscar en otras regiones de la sapiencia y complejidad humana el secreto que ofrezca la constante esperanza, el respirar enérgico y tranquilo del corazón» (Arguedas, 2012, p. 446). A pesar de ser de tierras lejanas, Murra logra ser un *yawwarmasiy* y un *wawqi* toda vez que se encuentra en el mismo latido con Arguedas; así, producto de ello, este le dedica el poema a aquel y lo llama a ser también un *chakaruna*, porque es un *Ductur sunquyuq*, un doctor con corazón bueno. Arguedas siente que en ese horizonte académico —como los casos citados— es posible encontrar un *allin ducturkuna*.

Ubicados espacialmente los *runakuna* en las alturas, en la Sierra, y los *wiraquchas ducturkuna* en la Costa o en las ciudades, entre ambos sujetos se desarrolla el diálogo del poema, lo que implica un puente entre los Andes y la Costa a través de la representación de sus actores socioculturales. La unión de quienes encarnan estos espacios nos reenvía al famoso encuentro que aparece en *Dioses y hombres de Huarochirí* (2007), documento en el que hallamos dos zorros que comentan cómo está la vida en cada uno de los lugares de donde ellos provienen (los arenales de Costa y la piedra firme de la Sierra). En tal sentido, ese saber relatado alberga un diálogo cultural al hallarse vinculado con la cosmovisión.

Del encuentro de dichos zorros, Arguedas elige el título de su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), texto que ficcionaliza cierta región de la Costa, donde se produce una serie de encuentros, una especie de *tinkuy* de la pluralidad del Perú y un gran hervidero en que confluyen personajes de distintos lugares. Cabe indicar que se trata de esa misma ebullición que el propio Arguedas percibe cuando acontece la migración hacia Lima, por ello la recurrente imagen de un hervidero de personas en el arenal y junto al mar.

Entonces, Arguedas es un *ductur* verdadero y no, en cambio, un falso *ductur* que se encuentra en la otra orilla opuesta al pueblo indio. Los falsos *wiraqucha* están llenos prejuicios y de ignorancia, porque no conocen ni los Andes ni al indio, y a causa de dicho desconocimiento los mueve el odio y a hablar de manera peyorativa de aquello que nunca han vivido; por tal motivo, el indio invita a estas personas a subir a los Andes para que recién puedan conocerlo. También es pertinente subrayar que la palabra de estos falsos *ductur* está henchida de odio, dado que es una palabra envenenada que habla mal de los indios al decir que ellos no sirven, vale decir, se produce una descalificación desde la ignorancia. Sin embargo, el poema de Arguedas afirma lo siguiente: «Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta» (1972, p. 51).

Este texto escrito en quechua se edita por primera vez en castellano el 10 de julio de 1966 y luego aparece su versión en quechua el 17 de julio de 1966, aunque Murra informa que se publicó primero en una revista literaria de Arequipa y después en *El Comercio* (Murra & López-Baralt, 1996, p. 285). Sobre su circulación en *El Comercio*, Miró Quesada (2015), otro *ductor sunquyuq*, comenta que:

En *El Dominical*, que estaba a mi cargo, publiqué muchos de sus artículos, lo cuento por verdadero orgullo. También publiqué la versión quechua de su “Poema a los doctores”. Salió de manera independiente, pues la versión en castellano había aparecido un domingo anterior. Era una especie de reto. Él me mandó la versión en quechua y yo la publiqué, tal cual, para que se apreciara la musicalidad del idioma y para fomentar su aprendizaje entre los lectores. (p. 22)

No olvidemos que Arguedas escribe este poema como una reacción ante los ataques que recibió su novela *Todas las sangres* en la ya famosa mesa redonda del IEP, la cual tuvo lugar el 23 de junio de 1965. El propio autor sostuvo lo siguiente:

Creo que hoy mi vida ha dejado por entero de tener razón de ser. [...] convencido hoy mismo de la inutilidad o impracticabilidad de formar otro hogar con una joven a quien pido perdón; casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista, de que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país, no tengo qué hacer en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irremediablemente. (1985, p. 67)

Para su amigo Francisco Miró Quesada (2015, p. 20), dicha novela representaba un mensaje ideológico y un grito en favor de la integración del Perú en función de dos culturas: la occidental y la andina. Por tal motivo, entre la novela *Todas las sangres* y el poema «Huk doctukunaman qayay» existen coincidencias sobre el hecho de articular todas las patrias. Este es el momento en que Arguedas

(1985) pronuncia la terrible frase desesperanzadora «Acaso he vivido en vano»; esa desesperación, sin duda, arrecia su partida:

He tratado de vivir para servir a los demás. Me voy, me iré a la tierra en que nací y procuraré morir allí de inmediato. Que me canten en quechua cada cierto tiempo donde quiera se me haya enterrado en Andahuaylas, y aunque los sociólogos tomen a broma este ruego —y con razón—creo que el canto me llegará no sé dónde ni cómo. (p. 67)

Además, a estos malos doctores les dice de forma rotunda: «El quechua será inmortal, amigos de esta noche. Y eso no se mastica, solo se habla y se oye» (Arguedas, 1985, p. 68). Tal como se advierte, los enunciados poseen un talante afirmativo y aunque son expresados en un momento en que se encuentra padeciendo, logra transmitir cierta fuerza para declarar la inmortalidad de una lengua.

Estructura del poema

El texto presenta dos partes. La primera en la cual el yo poético escucha el estropeo y el aborrecimiento sobre el indio por parte de los *ducturkuna*, y la segunda que corresponde a la respuesta frente a dicha realidad. Aquella es breve, se halla separada espacialmente en la página y refiere a un tiempo anterior a la enunciación respecto de lo que muestra la segunda parte. Por último, la primera parte es diferida y hay mediación en el conocimiento de la realidad, mientras que la segunda es directa y se confronta a los dos actores: *ducturkuna* y *runa* (yo poético).

En efecto, advertimos el uso del reportativo («dice»): «*Manas imatapas yachaniñachu* (Dicen que ya no sabemos nada)» (Arguedas, 1984, pp. 42-43); aquí, pues, los doctores están hablando mal de los indios y de los inconvenientes que genera su existencia, razón por la que trazan una caracterización negativa y vinculada a la cobardía y a la tristeza. No obstante, esta presentación culmina con el verso «*Nichkachunku ya, hinata nichkallachunku* [Qué estén hablando,

pues; que estén cotorreando si eso les gusta]»; y percibimos la incomodidad del yo poético al enterarse de la forma en que tratan al indio. Es más, se incluye el yo poético «kayku», que es una tercera persona exclusiva y que contempla a «ellos», pero no a quienes hablan mal de tal colectividad andina. Ante ese comportamiento por parte de los doctores, se debería esperar una respuesta contundente y que cuestiona o rectifique; por el contrario, se opta por la siguiente réplica: «huk ducuturkunaman qayay [Llamado a algunos doctores]», esto es, un llamado amable a los doctores que están hablando mal con el objetivo de que se integren al mundo andino para que se acerquen y lo conozcan.

De tal modo, en este universo de la ciudad, hay dos tipos de sujetos: aquellos que no conocen a los hombres de los Andes y desean matarlo o desaparecerlo; y aquellos otros que son capaces de escuchar. Los primeros afilan sus máquinas para matar y meten ideas como piedras en la mente de quienes todavía pueden dudar y ser persuadidos; mientras que a los segundos, que aún no han decidido, los interpela y los persuade a no plegarse a la empresa devastadora de lo indígena. Frente a este escenario, el yo poético del texto muestra una fe firme en la posibilidad de unirse, conocerse y respetarse, por lo cual existe un trato amable en función del doctor que simboliza a la ciudad letrada.

Wawqiy ductur: mi hermano doctor

El interlocutor del poema es el doctor, a quien por momentos llama «hermanito» en un trato que avizora cambio. Este último se encuentra en un ámbito atravesado por la modernidad y posee varios artefactos que así lo configuran: largavistas, anteojos, el helicóptero, cuchillos, máquinas, balas de plomo, libros, entre otros. Bajo un ánimo de integración, el yo poético busca acercarse a este universo para compartir y ayudarlo a salir del error: «*Asuykamuy, oqariway helicopteruykipa oqllunkma* [Acércate a mí: levántame hasta la cabina de tu helicóptero]» (Arguedas, 1984, pp. 44-45). Es el doctor, entonces, quien necesita

del apoyo de la prótesis de la modernidad para llegar al lugar donde vive el indio, pero este medio también es útil para la integración; vale decir, no es un elemento negativo como la metralla, el sable o el cuchillo, concebidos en tanto instrumentos de la muerte.

Se manifiesta —lo subrayamos una vez más— la forma verbal «dicen», que nos conduce a un sujeto enunciator muy común de las crónicas y en las que existe uno que se acredita por lo que otros dijeron, y que en el caso del poema está plenamente identificado: el *ductur*. En él, opera un proceso de desconocimiento que a nivel cognitivo desautoriza el saber andino y, a su vez, está organizado temporalmente en un antes y un ahora (el conocimiento del tiempo anterior es descalificado por el estado temporal presente de los doctores). Esto plantea las estrategias propias de las culturas dominantes que buscan desplazar las memorias e imponer otras siguiendo un mecanismo de represión y regresión, es decir, operan mediante una colonización del imaginario a la par que niegan la memoria ancestral. Decimos que es regresiva porque busca reconstruir un pasado de acuerdo con sus intereses al intentar mostrar una identidad cultural falsa. O también, en otros casos, asumen una defensa ciega por el presente, por la actualidad o por «lo moderno» en contra de lo antiguo, el cual es percibido como un saber obsoleto, atrofiado en un pasado, detenido en el tiempo o «vergonzoso» para una imponente actualidad (léase el tiempo de los doctores y de su modernidad).

Cuando se enuncia que «les cambiaran una cabeza por otra mejor», no es más que la colonización del saber. Tal como lo plantea Aníbal Quijano (2014), se trata de un saber que se impone por la violencia y a través de códigos, símbolos, lenguajes, religiones o costumbres que recuerdan las primeras manifestaciones discursivas; inclusive el propio Arguedas lo ha explicado y ejemplificado así: «Bajo extraño imperio, aglomerados los delirios / y destruidos; / perplejos, extraviados, negada la memoria / solos; muerta la sombra que protege, / lloramos; / sin tener a quién o a donde volver, / estamos delirando» (como se cita

en Arguedas, 1961, p. 94). Esa fue —y es— la estrategia de negar la memoria para extraviarlos; de esta forma, la cultura ajena se impone con sus saberes y creencias.

El poema, mediante del enunciador, propone corregir el nombramiento defectuoso de los hombres de la ciudad, hecho que evidencia un proceso de distanciamiento e incapacidad de estos para comprender el mundo andino. A la vez que retrata la división de nuestra patria, el texto formula el proyecto utópico de unirse y convivir todas las patrias. Este llamado se hace desde los Andes y aunque existan posiciones deplorables, el poema apuesta por dicha integración. Para el enunciador, es un mismo espacio en el que viven todos y un mismo viento el que viaja y permite que todos respiren; en efecto, el viento es la metáfora de la vida y el que hace que nuestras células sigan vivas. Allí está el aire y el oxígeno que, como la sangre, son mezclados en todos sus componentes; dicho esto, sostenemos la presencia de una fuerte vocación por conocer al otro, pese a que este busque la muerte de lo andino.

Esta posición también declara la impertinencia del corazón. Cuando la voz del poema sostiene que «el corazón está cargado de temores», se alude a la violencia simbólica generadora de un «dolor cósmico» que tiene un origen poscolombino, pero que no «ha secado todas las fuentes de alegría» (Arguedas, 1961, p. 94). Entonces, reparamos en que dos elementos fundamentales atacan al hombre de los Andes: uno es la cabeza que simboliza la inteligencia y otro es el corazón que encarna al sentimiento. Sin embargo, el sentimiento y la razón son anulados, y las ideas se cancelan al apelar el eje temporal; es decir, las ideas del indio no son de este momento, pues su tiempo ha concluido y su cosmovisión ya no es actual; por el contrario, es obsoleta y él habita en el pasado. Así, el tiempo de los incas o del *runa* actual simboliza, para ellos (los doctores), un retroceso y un viaje al primitivismo, de ahí la idea de sustituir su cabeza. Según un proceso

metonímico, hay una pretensión de reemplazar sus ideas y renovarlas con otras nuevas.

Incluso se declara su ignorancia en este nuevo tiempo: «Dicen que ya no sabemos nada», «que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor»; la nueva cabeza representa lo novedoso que compromete los imaginarios andinos y el nivel ideológico. Además, el sujeto refiere al aspecto de los espacios. Por ello, en la tierra están los doctores y ella es del indio: «se reproducen en nuestra misma tierra», espacio que los españoles —y luego los *mistis*— usurparon; en esta extensión territorial, ellos engordan y se alimentan o mueren. Desde luego, el yo poético habla de aquellos que se apropiaron de tales extensiones y no les da mayor importancia a las habladurías de los doctores: «Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta»; a pesar de lo que «dicen» del indio, ellos continúan con su vida. Aunque sí le preocupa que no los entiendan, por lo que hay un llamado a enseñarles, lo que podría tomarse como una advertencia. De esta manera, esos doctores son sujetos que hablan del indio sin saber quién y sin conocer su territorio. En efecto, sería unos *glosolálicos*, en términos de Bourdieu (2000), en la medida en que hablan y no son conscientes del significado de lo que dicen.

En el caso del sentimiento, este se desacredita a raíz de los miedos que tendría el hombre andino, como si ellos no hubieran superado el trauma de la Conquista o como si no tuvieran esa «rabia» que reclama Arguedas respecto de los relatos de López Albújar y de Ventura García Calderón. El indio mantiene su rabia y su furor: su corazón no es un territorio de temores. Para graficar la idea, Arguedas utiliza dos animales: la calandria, caracterizada por la suavidad y su propensión al vuelo; y el toro, no precisamente por su fuerza, sino cuando este es despojado de ella al ser degollado, es decir, cuando toda su fuerza ha sido neutralizada. A su vez, responde a estos hombres que hablan sin conocer y les dice: «Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta». Frente a una visión debilitada y degradada del indio,

el poeta, desde una personalización del discurso, responde a través de una explicación que proviene de los elementos de la madre naturaleza. Todo está hecho de piedra; somos una «tierra animada», como diría Gamaliel Churata (1957), pues somos producto de la naturaleza.

Así, los elementos que involucra el pensamiento (cabeza, sesos, mente, idea) están hechos de piedra, de tierra; al igual que la dimensión sensible de corazón (carne, sentimiento) se halla forjada por fenómenos naturales (el río, la noche, el día o los minerales como el oro y la plata). Todos contribuyen en la configuración del ser andino y a ello suma las plantas como hijas de la madre naturaleza. Por ejemplo, se representa el elemento nutricio de la quinua, el componente del ser; pero esta planta no solo construye la carne, el seso, la cabeza, sino también ideas de piedras brillantes, lúcidas, sensibles y no las piedras idiotas que se incrustan en el cerebro de los egoístas. La tierra, al modo de las plantas, construye cada uno de los órganos (cabeza, manos, corazón, ojos) y las invisibilidades del alma, de allí la idea de que tiene alma de colores y ojos incansables. Entonces, cabe la pregunta sobre dónde está la lágrima y el dolor que miran los hombres de la Costa; dónde están, pues, los temores. ¿Dónde está el corazón cobarde, si es una raza que desprecia hasta a la muerte y por ello que la llaman «muertecita» y la hace bailar, la domina como a un animal hermano chúcaro que quiere causar daño? La muertecita es avasallada por la larga convivencia.

Los doctores del poema, por su lado, se caracterizan por su aspecto social y corporal: «Huk ducturkunas chayta nin; kikin allpanchikpi miraq, wirayaq, qilluyuq ducturkuna. / [Doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos]» (Arguedas, 1984, pp. 43-44). Es decir, cada vez siguen aumentando, pero también son gordos y se enferman. Vale indicar que representar a los gamonales como gordos simboliza la forma de vida que llevan (una «buena vida»), aunque también pierden color toda vez que se vuelven amarillos cuando empieza su desintegración. Precisamente,

una caracterización de los gamonales tiene que ver con la abundancia y con el hecho de poseer un vientre inagotable, debido a su voracidad que todo lo quiere comer.

Por tal motivo, ese vientre simboliza su codicia que trasciende a los ámbitos sociales y económicos, y siempre desea tener más (dinero como propiedades); es esta voracidad la que encarna ese vientre abultado y opuesto a la carencia y al hambre del indio. En suma, estamos ante un individuo capaz de comer la fuerza, la sangre y la vida de este último, porque son unos *runa mikuq*. Además, su pensamiento está gobernado por una piedra idiota, *upa rumi*; parece que fuese una víctima, pues no es él quien se la ha puesto, sino otros. Por ejemplo, podría ser el sistema, la tradición cultural conservadora o el contexto asimétrico en el que viven y que está marcado por la marginación. En ese sentido, ellos mismos son el proceso y el resultado de un sistema fagocitador a raíz de que allí existen agentes externos que cultivan el odio al hombre de los Andes, los *chiqni runa*.

Es importante advertir el trato del yo poético con respecto al *ductur*. Ya sea en singular («ductur»), en plural («ducturkuna») o con respeto («Taytallay ducturnunapa» —que podría literalmente traducirse como «padre doctor»—), son modalidades que refieren a un trato adecuado; es más, lo llama de una manera más próxima, «wayqey ductur» (mi hermano doctor), pero todavía es más íntimo cuando le dice «wayqey». Si observamos el trato de padre y de hermano con que se dirige al doctor, ello muestra esa posibilidad de seguir confiando en él y de creer que pueden ser un *ayllu* o una comunidad con miras a integrar una gran familia. En otras palabras, los adjetivos no son gratuitos, pues en ellos subyace una fe y una esperanza que pueden hacer girar su corazón con el ánimo de que el *ductur* realice el mismo acercamiento propuesto por el *runa* (o yo poético). Todo esto se presenta en el llamado que formula la voz textual, pero el inicio, donde escucha que ellos «dicen», es la parte en que se produce la caracterización negativa del doctor. Esto se corresponde con la

calificación de un escenario injusto e impertinente, y no solo porque ellos están hablando mal de los indios cuando estos, en realidad, son los verdaderos dueños de la tierra (allpanchikpi / [en nuestra tierra]), sino porque no saben quiénes son los *runakuna* y desconocen de qué está hecho su corazón.

El hombre andino, visto así, posee la bandera de la vida; y el hombre de la ciudad, la bandera de la muerte. A pesar de esta agresión, el enunciador explica que es imposible morir. Entonces, no hay debilidades a raíz de que esos abismos y esas montañas tiemplan el coraje de las criaturas de la naturaleza, así como también a los animales y al hombre.

Qayay: el llamado

A ese hombre letrado que se ubica en la otra orilla le habla casi como un *yawarmasiy*, concepto que Arguedas explica de la siguiente manera: «expresa identidad por la sangre, de quien habla con la persona a quien se dirige la palabra» (como se cita en Murra & López-Baralt, 1996, p. 156); el trato siempre es de padre, de hermano, vale decir, es familiar, y por ello no cierra ni clausura, sino que comprende. Así, pues, entre estos dos bandos se erige como puente y se ofrece sanarlo, ya que sienten que a estos doctores les han hundido una *upa rumi* (piedra idiota) que es posible extirparla con aleteos de ternura. En este caso, no hay odio de serpiente y sí *kuyapayaylla* o un incansable amor.

En lo que concierne al llamado de algunos doctores para desarrollar un conocimiento mutuo, es importante destacar el adverbio «algunos», debido a que otros ya están definidos por sus acciones (a juntarse con pueblo indio o a perderse definitivamente). Esta actitud de puente posibilitará saber quién es quién: «¡Ama ayqewaychikchu, ducturkuna, asuykamuychik! Qawaykuway, wayqechay; maykamataq suyasqayki; [No huyas de mí, doctor, acércate! Mírame bien, reconócame ¿Hasta cuándo he de esperarte?]» (Arguedas, 1984, pp. 44-45). El hecho de que el doctor se acerque implica que suba a los Andes,

pero también supone que el *runa* pueda acercarse al helicóptero que representaría sus tiempos y espacios de aquel sujeto. Asimismo, señala la actitud esquivada del doctor y la dimensión temporal toda vez que hay un reclamo por la espera: «asuykamuy, oqariway helicopteruykipa oqllunkama [Acércate a mí; levántame hasta la cabina de tu helicóptero]» (Arguedas, 1972, pp. 54-55).

Inclusive se propone una suerte de reconocimiento del propio hombre, del ser y de su composición: «ama ayqewaychu; reqsi-ykanakusunchik [Hermanito, acércate, deja que te conozca; mira detenidamente mi rostro, mis venas]» (Arguedas, 1972, pp. 54-55). En efecto, la voz pide que exista una apertura de ambos lados: que el *runa* pueda conocer al doctor y viceversa. Por otro lado, hay una alusión a dos componentes (sangre y rostro) que indican el genotipo y el fenotipo, es decir, impulsa a que conozca su identidad, pues solo así podrá cambiar su visión, y esa es la fe que articula al llamado. Además, es el reconocimiento temporal porque sangre es memoria cultural de la comunidad a la que representa. Entonces, existen distintos niveles de conocimiento: uno relacionado con el propio *runa* (explorar y sentir su interioridad) y otro de naturaleza espacial (que llegue al mundo de los *runakuna*).

Este llamado se despliega en un tiempo largo, por lo que le dice hasta cuándo he de esperarte. De aquí se infiere que es el doctor quien no decide unirse al mundo andino; antes bien, parece esquivar ese llamado, eludirlo o postergarlo, tal como nos lo hace saber la voz del poema: «Ama ayqewaychikchu [No me esquives]». No obstante, el tiempo y el lugar son propicios:

Chaupi punchaomi; apukunapa, wamanikunapa chaychallanpim
kanchani; hatun, as qillu, as puka ritim hanaq pachaman surunpin-
tan kamachichkan yaqa Inti sayay. [Es el mediodía; estoy junto a las
montañas sagradas; la gran nieve con lampos amarillos, con manchas
rojizas, lanza su luz a los cielos]. (Arguedas, 1984, pp. 44-45)

De tal modo, el *runa* y sus dioses esperan al doctor o al *wiraqucha*; y el lugar es propicio, dado que se ubica al medio y desde donde tiene el pleno dominio otra deidad: el Inti o padre sol, quien está en su plenitud. Al respecto, hay una metáfora de brillo o de luz que graficaría este encuentro. Se trata de un *tinkuy* de luces porque la nieve de los nevados lanza su luz a los cielos y el sol (el tata inti, el *Intillay*) derrama su luminosidad total; vale decir, estamos ante el mediodía, el *chawpi punchaw* o el corazón del día. Este es un tiempo inmejorable para un encuentro en el que hay dioses, *apukuna*, inti, luz y corazón abierto. Solo falta que el doctor decida subir hasta allí, y de hacerlo no encontrará muerte, sino una vida limpia; tal convergencia de luces asegura el encuentro de visiones al estar en *chawpi punchaw*, en el máximo equilibrio, en el centro y el momento en que las fuerzas se orillan sin lastimarse. En tal sentido, eso es un *chawpi* y un *tinkuy*, una situación de estarse en su punto y es desde allí que resulta posible irradiar luces. Entonces, el enunciador propone un escenario que tiene como marco el universo religioso, lo que convierte al encuentro en un acontecimiento.

Puede venir al mundo andino para transformarse y llegar con corazón limpio; el *runa* es quien hará el cambio en distintos niveles que referimos a continuación:

Curar: hay toda una secuencia de desintegraciones y reconstituciones, puesto que no solo limpiará su cabeza de la *upa rumi*, sino también «Titi saykuyninwan hanpisaq [Curaré tu fatiga que a veces te nubla como bala de plomo]» (Arguedas, 1972, pp. 54-55). Cabe indicar que existe una oposición entre dos sistemas de sensibilidad: por un lado, están las piedras idiotas, el *titi*, el plomo, que destilan odio y están en la cabeza, hundidas en el cerebro y en los sesos; por otro lado, hay piedras buenas o rocas que hacen la cabeza del hombre, ya que es la naturaleza en tanto formadora de los hombres buenos como él. Toda la inmensidad de la naturaleza vibrante lo limpiará

con la luz de las flores, con el corazón de la calandria y con el agua limpia que canta.

Hacer: permitirá hacer su sangre y sus ojos con las hierbas con que está hecho el *runa*, con sus raíces y semillas que son el fundamento; en esta función, se advierte cómo el hombre de los Andes es construido por la naturaleza (léase una configuración concreta), pues todos los elementos están en acción.

Saber: el *runa* le hará conocer a su mundo a fin de que lo entienda, por lo que se muestra una actitud magisterial. No lo invita para excluirlo o para presumir de su mundo, sino para que el doctor pueda conocerlo; y dicho conocimiento tiene un objetivo: que lo comprenda y lo respete.

Sentir: ingresará a su sensibilidad. Estos son los trabajos del *runa* si llega el *ductur* a sus estancias. Lo limpiará del odio, le volverá a hacer su sangre y sus ojos, le brindará saber, pero también sentir, es decir, será reestructurado con las potencias de la naturaleza habida cuenta de que en cada acción está el componente natural.

En efecto, hace un momento decíamos que es el tiempo propicio para el encuentro con la transformación toda vez que el mundo está en plena luminosidad: «Imanasqan Inti kakyarun, llantu mana kanchu maypipas? ¿Imanasqan, ductur? [¿Por qué se ha detenido un instante el sol, por qué ha desaparecido la sombra de todas partes, doctor?]» (Arguedas, 1972, pp. 52-53). Se trata, en efecto, de la plenitud de la luz: todo es un escenario de claridad y no hay resquicios para lo oscuro; así, el mundo parece estar limpio y los elementos de este se encuentran en transformación, debido a que, ante este actuar, parece que el sol y el tiempo concuerdan para que la estancia del doctor sea propicia, lo que genera un mayor grado de hospitalidad. Veamos: «Urpitukunapa, yana kunturpa purunta waytayachichkan. [Las plumas de los cóndores, de los pequeños pájaros se han convertido en arco iris y alumbran]» (Arguedas, 1972, pp. 52-53). No solo es el sol quien celebra esta posibilidad con la plenitud de la luz, sino

también entidades divinas como los cóndores y otras más pequeñas, casi como abarcando la totalidad de animales que se despojan de su preciada vestimenta para ser planta y generar la luz. Ahora el mundo está alumbrado por la luz del sol y del arcoíris: ambos elementos son divinidades de felicidad y de plenitud, tal como observamos con el arcoíris bueno, que anuncia un buen tiempo. Entonces, todo esto resulta propicio en la medida en que hace posible el cambio.

A esto se suman las flores: «Pacha color kinuakunapa kanchariy-ninmi Intita quñirachin, Intita timpuykachichkan [Las cien flores de quinua que sembré en las cumbres hierven al sol en mil colores; en flor se han convertido la negra ala del cóndor y de las aves pequeñas]» (Arguedas, 1984, pp. 42-43). Como se advierte, continúa el proceso de conversión siempre hacia la luz, porque se parte del animal y se llega a la flor para hervir en colores, es decir, su belleza alumbra. También es importante reafirmar cómo las pequeñas aves siempre están en proceso de constitución de la luz, mientras el enunciador que espera lanza su llamado.

Considerando tal escenario de intensa transformación, la orientación que diseña la naturaleza marcha hacia la luz y todos los seres contribuyen con ello. De esta forma, si tienen que sacrificarse, lo hacen, situación que muestra a la naturaleza como un cuerpo con un alto grado de desprendimiento y de convergencia comunal en beneficio de la luz, de la claridad. Este es su magisterio al cual se adhieren los *runakuna* y se busca que los *ducturkuna* también se integren y formen parte de dicho cambio.

«Llamado a algunos doctores» es un poema que guarda mayor esperanza y en el que se propone un mundo unido en la diversidad, así como reconocimiento del otro, del semejante, un llamado a vivir juntos y crear una convivencia entre dos mundos por las vías del conocimiento; de lo contrario, no somos nada. Hay una apuesta por una exploración propia y un reconocimiento y respeto por el diferente; de allí la imagen de mundo ideal construido con el mestizaje y con la

unión de los dos zorros. Se le propone al zorro de abajo (al de la Costa, al doctor, al hermanito) a comprenderse, a unirse y a vivir juntos para entender este universo de la vida. Esa es la gran propuesta utópica de Arguedas: vivir felices todas las sangres, enlazadas por un mismo viento: «Estamos mezclados hasta la raíz; lo hispano penetró hasta lo más profundo, sin destruir lo indígena, pero comprometiéndolo, revolucionándolo, en unos segmentos más gravemente que en otros, en unos estratos más que en otros» (Arguedas, 1958, p. 2). El propio autor siempre llama a la unidad en lo diverso; por tal motivo, ambos componentes (lo andino y lo hispano) están intrincados en el hombre peruano.

El yo poético se sitúa en la región andina y desde allí tiende puentes culturales para estimular los acercamientos; por ello, Antonio Cornejo Polar (1976) sostiene que, en este poema, Arguedas propone la idea de la utopía posible o un encuentro feliz entre los diferentes. La misma palabra «llamado» se entiende como una invitación a su mundo, hecho que en el texto se torna explícito, aunque a veces el interlocutor es descalificado por su incapacidad física o por la falta de una actitud más democrática y solidaria. No obstante, también se puede entender aquel «llamado» como una especie de invocación a que los doctores revisen sus actos que impiden los acercamientos con lo heterogéneo, pues sus actitudes reprimen los vínculos.

Lo que resulta sorprendente, en el poema, es que se pide el movimiento inverso: así como el indio ha bajado a la Costa, ahora se invoca al doctor a subir a la Sierra. Inclusive este último se representa como ser imposibilitado para llegar hasta estos otros espacios, por lo que se tiene que servir de máquinas como el helicóptero. El indio invita al doctor a los Andes, situación que no ocurre cuando el indio baja a la Costa, región en el que su presencia es marginada, coactada y confinada a los desiertos. Pero aquí, en cambio, es el enunciador quien anula toda la rabia y hace un despliegue del modo de ser del *chaka runa*, de la gente-puente.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (7 de diciembre de 1958). París y la patria. *Suplemento Dominical de El Comercio*.
- Arguedas, J. M. (1961). La soledad cósmica en la poesía quechua. *Ideas*, XII(48/49).
- Arguedas, J. M. (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Losada.
- Arguedas, J. M. (1972). *Katatay/Temblar*. Lima: INC.
- Arguedas, J. M. (1985). “¿He vivido en vano?” *Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*. IEP.
- Arguedas, J. M. (21 de diciembre de 2008). A Francisco Miró Quesada C. *El Dominical de El Comercio*, (39), 2.
- Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica* (Tomo 7). Horizonte.
- Ávila, F. de (2007). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narraciones quechuas recogidas por Francisco de Ávila* (Traducción de José María Arguedas). Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. EUDEBA.
- Churata, G. (1957). *El Pez de oro*. Canata.
- Cornejo Polar, A. (1976). Arguedas, poeta indígena. En J. Larco (Comp.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 169-176). Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas.
- Damián M. (1976). Con lágrimas, no con fingimiento. En J. Larco (Comp.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 341-343). Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas.
- Miró Quesada, F. (2015). *Todas las sangres* y el humanismo filosófico [Entrevista con María Pinilla]. En C. M. Pinilla Cisneros, *Todas las sangres. Cincuenta años después* (pp. 19-25). Ministerio de Cultura.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Rama, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Tajamar Ediciones.

El país de los *tutaykires*: José María Arguedas y el Perú del futuro

Luis Fernando Cueto Chavarría
Universidad de Barcelona

Introducción

Cuando hablamos del Perú del futuro que avizoró José María Arguedas, nos referimos a la sociedad peruana actual. En efecto, una de las preocupaciones constantes del escritor andahuaylino era su país, y la interrogante que siempre se hacía y la que gobernaba su mente era qué tipo de nación sería en el mañana. La respuesta la halló poco antes de su muerte en Chimbote, a saber: una que albergue todas las sangres de una sociedad cosmopolita.

Pero esta suerte de cosmopolitismo no tendría fronteras; por el contrario, sería el sino de todas las sociedades del orbe. Lo vemos ahora reflejado en las selecciones nacionales de fútbol. Por ejemplo, el equipo de Francia está compuesto, en su mayoría, por descendientes de extranjeros y tiene ya muy pocos apellidos galos, y en el de Alemania cada vez hay menos apellidos germanos. El mismo patrón se replica en Bélgica, Holanda y Portugal, y va tomando cuerpo en España, Italia y otros países europeos. Lo sucedido con Marruecos llamó la atención en el último Mundial: país africano, musulmán, supuestamente conservador, convocó a futbolistas marroquíes (e hijos de marroquíes)

desperdigados por todo el mundo y armó una poderosa selección de fútbol. En América, el Perú no ha podido ser ajeno a este fenómeno y ya ha empezado a convocar a futbolistas descendientes de peruanos que destacan en clubes de distintos países.

Esto que fue avizorado por José María Arguedas hace más de cincuenta años, debería ser suficiente para desterrar el calificativo de intelectual retrógrado o pasadista que le han achacado tras su muerte. Tal es el caso Mario Vargas Llosa, en *La utopía arcaica*, quien lo pinta como un escritor que añoraba el retorno a una arcadia feliz e irremediablemente perdida. Por su lado, Alberto Flores Galindo, en *Buscando un inca*, lo muestra como alguien que aspiraba a una suerte de utopía andina, utopía engañosa que se presenta en tanto horizonte futuro, pero que no es más que un retorno al pasado. Estas posiciones, a pesar de su inconsistencia, se han mantenido como una pesada piedra sepulcral sobre la memoria del autor.

En ese sentido, el presente trabajo pretende remover esa lápida y presentar a Arguedas como un intelectual futurista. Para muestra, un botón: a los 29 años propuso la alfabetización y la educación primaria bilingüe en las comunidades nativas (y ahora es política de Estado). Sin embargo, si esto tampoco fuera suficiente, debemos decir que él tuvo otros avistamientos: advirtió la transformación que produciría la gran migración ocasionada por la industrialización de la costa; anunció, en *Los ríos profundos* (1958), la toma de tierras que se llevaría a cabo en la década siguiente; señaló, en *Todas las sangres* (1964), la incursión del gran capital internacional y la depredación ecológica; se anticipó al indicar que los negocios informales de los migrantes serían el motor económico del país; y postuló que la música popular andina sería el germen de la actual cultura chicha. Era, pues, un visionario, un adelantado a su época, pero este trabajo se aboca a uno solo de sus avistamientos.

Desarrollo

En 1965, después de publicar la novela *Todas las sangres*, Arguedas se dedicó a traducir del quechua al castellano el manuscrito del extirpador de idolatrías Francisco de Ávila, texto que sería publicada con el nombre de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966). En él, descubre al dios migrante Tutaykire, entidad mitológica que lo impactó profundamente. Más adelante, se traslada a Chimbote para realizar una investigación etnológica sobre el impacto de la industrialización en los hombres andinos que migraron a la Costa, y lo que encuentra en ese lugar es la vertiginosa explosión demográfica que lo había transformado, en menos de 20 años, de una pequeña caleta de unos 5,000 habitantes al primer puesto pesquero del mundo con cerca de 200,000 habitantes venidos de todas partes y que se mezclaban como en una caldera humana. Por ello, acaba escribiendo no un trabajo sociológico, sino una novela sobre la migración ambientada en Chimbote, en la cual el dios Tutaykire teje una soga de oro en la cima del cerro El Dorado (Arguedas, 1983), una de las atalayas tutelares de ese puerto y con la cual hará girar la Tierra como una peonza. Con eso, el dios migrante se convierte también en Señor del Movimiento, por lo que se equipara a Pachacamac; aquel será el responsable de que la Tierra siga andando para que la vida continúe. Su representación simbólica resulta evidente: es la migración la que, en los años venideros, transformará el mundo, y ello es lo que está sucediendo actualmente; por tanto, los años venideros de Arguedas equivalen al tiempo de ahora.

Tutaykire es una divinidad antiquísima de los tiempos aurorales, el dios de la caza y quien proveía el alimento a los primeros hombres. Asimismo, es el dios del canto y la danza, actividades que estos hombres realizaban en sus festividades y ritos en agradecimiento a quien les entregaba los animales; e incluso es el dios de la lluvia. Su nombre quiere decir, en quechua, herida de la noche (*tutay*: noche; *kire*: herida), y denota algo que sangra o una sustancia líquida que cae del cielo. Esto lo vincula con la agricultura, la vida y la muerte, pues,

por temporadas, produce huaicos y desbordes de los ríos. También es un dios guerrero que se encargó de desterrar a los yungas, pobladores de la regiones bajas y calientes que habían migrado a las zonas altas de la Sierra. En su descenso a la Costa, derrotó a los collis y a los carahuillos, hombres que habitaban las quebradas del noreste de Lima.

Aunque era imbatible con las armas, sucumbió a los encantos de una mujer yunga que lo esperó con un cántaro de chicha y el sexo al descubierto. Se unió a ella, tuvo hijos y se asentó, con su ejército, en la nueva tierra, pero no fundó un imperio ni tampoco inició una nueva dinastía de soberanos (como sí lo hicieron Manco Cápac, Naylamp o Tacaynamo, los héroes legendarios migrantes del antiguo Perú), sino que se fundió en el cuerpo social —él y sus soldados—, y así forjó una nueva sociedad. Entonces, renunció a su divinidad, a su poder y se quedó como un ser humano común y corriente, vale decir, alguien que no impone un nuevo orden por la fuerza y que simplemente aporta el bagaje cultural que trae mientras que, a la par, toma el que encuentra en la nueva tierra.

El hecho de ser un dios migrante, de la caza y de la lluvia nos dice que fue adorado por los cazadores y los primeros agricultores y colonos que se desplazaban hacia otras zonas en busca de mejores tierras que le procurasen los alimentos. Su padre, Pariacaca (el dios del granizo), es hijo de Cuniraya (pero se confunde con este; no se sabe cuál de los dos nació primero), el creador del universo de los antiguos pobladores de Huarochirí. Cuniraya baja a la Costa —a los dominios de Pachacamac, principal dios de los pobladores del litoral— en busca de la diosa Cavillaca y luego siembra peces en el mar y fecunda las aguas con sus orines. Esta diosa, que la mitología considera que se petrificó en la isla mayor del mar de Pachacamac, fue adorada por los antiguos habitantes de la Costa y su figura se halla en los ceramios paracas, lo que significa que su culto viene del Horizonte Temprano de la cultura peruana. Cuniraya, como dios creador, se fusiona después con Wiracocha, el dios principal de los

quechuas; este sincretismo religioso dio lugar a otros dioses regionales «mestizos», tal como Tonapa Wiracocha, en el Altiplano, o Catequil Wiracocha, en Huamachuco. Así, Cuniraya, Cavillaca, Pariacaca y Tutaykire, entre otras deidades, se encuentran en la cosmogonía de Huarochirí, lo que nos dice que son originarios de los albores de la civilización en esa región del Perú.

Ahora bien, Arguedas ubica a Tutaykire en Chimbote. Esta ciudad costera, asentada al norte del Perú, representa, para el escritor, el *Hurin allauca* (la zona baja de la derecha, en quechua), lugar en el que, según los manuscritos del padre de Ávila, el dios migrante fue seducido por la mujer yunga que lo esperó desnuda:

Y, mostrándole su parte vergonzosa y también los senos, le dijo: “Padre, descansa un poco; bebe siquiera algo de chicha, come de este potaje”. Y él se quedó. Y viéndolo descansar y quedarse, unos y otros también se quedaron en aquel lugar. Por esa causa, solo conquistaron hasta el pueblo de Alloca (Ura Alloca). (Arguedas, 2007, p. 73)

Esto tiene cierto sentido. Si alguien se detiene en la parte alta del centro del Perú (en Huarochirí, para ser más exactos), de cara al océano Pacífico, encuentra que Chimbote está en la parte baja y a la mano derecha. Esta ciudad era un hervidero de razas y culturas cuando llegó Arguedas, y contaba con una colonia china que arribó en la segunda mitad del siglo XIX para trabajar en las haciendas y construir el ferrocarril a la Sierra, así como también con una colonia japonesa que hizo lo propio en la primera mitad del siglo XX y que se dedicó principalmente al comercio y a la educación (fue la que fundó la primera escuela de mujeres). Existían, asimismo, varias comunidades de extranjeros, entre las que destacaban la de los franceses, la mayoría de ellos obreros que vinieron a mediados del siglo XX a montar la empresa Siderúrgica y se casaron con chimbotanas. También la de españoles y yugoslavos, quienes arribaron atraídos por el Boom de la pesca, y, desde luego, migrantes nacionales provenientes de la sierra

de Áncash y La Libertad. Todos ellos están presentes en la novela póstuma de Arguedas; sin embargo, nuestro escritor incorpora por primera vez, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a personajes del Altiplano (el pescador Hilario Caullama) y de la Amazonía (el albañil Cecilio Ramírez).

En tal sentido, completó el mosaico variopinto de la nación peruana; y sobre toda esa diversidad humana está Tutaykire en tanto símbolo de la migración y del mestizaje. Con esto, superó la tradicional dicotomía indio-blanco del mestizaje para incorporar en él a la raigambre asiática y africana, a los cholos, cobrizos, criollos, charapas y a todos los tipos humanos que habitan nuestro territorio. En esa fusión de razas y culturas, Arguedas atisbó el germen de la sociedad peruana del futuro. Por su lado, Tutaykire está más allá del tiempo y no se circunscribe a una época: representa esa propensión del hombre peruano a migrar e integrarse a otras culturas desde los albores de su existencia. Vale sostener que nuestro autor, en su afán de entrever el futuro, develó también el pasado.

Los primeros europeos que informaron sobre el Imperio de los incas, los llamados cronistas-conquistadores, no repararon en la gran diversidad de quienes lo articulaban. Para ellos, todos eran iguales y los uniformizaron bajo un solo rótulo: «indios». Dominados por ese prejuicio, fueron muy pocos los cronistas posteriores que pudieron notar las diferencias que existían entre los indígenas; entre ellos, Cieza de León, quien, en su camino al Cusco, registró no solo la fauna, la flora, los ríos, las montañas y las costumbres de los pueblos, sino también la diversidad humana. Además, advirtió las distintas fisonomías de los indígenas, tales como hombres morenos, cobrizos y blancos —al igual que en España—, y que hablaban, aparte del quechua, su propia lengua, por lo que entendió que había una multitud de lenguas. Inclusive, al llegar al Cusco, encontró una ciudad cosmopolita:

Llena de naciones extranjeras y tan peregrinas, pues había indios de Chile, Pasto, cañares, chachapoyas, guancas, collas y de los más

linajes que hay en las provincias ya dichas, cada linaje de ellos estaba por sí en el lugar y parte que le era señalado por los gobernadores de la ciudad... (Cieza de León, 1973, p. 216)

Más adelante, a fines del siglo XVI, cuando Bernabé Cobo llega al Perú, también repara en la gran diversidad cultural y humana, y encuentra que aún subsistían 2,000 lenguas habladas por los nativos (Cobo, 1892, p. 49). Estos se hacían llamar por sus lugares de procedencia, de ahí que hubiera charcas, amparaes, chichas, carangas, lipes, quillacas, canas, chumbivilcas, cotabambas, entre otros, lo que significaba, en realidad, que cada grupo era una nación distinta. Al respecto, el historiador Espinoza Soriano (2012) considera que el Tahuantinsuyo era un régimen imperial compuesto por una multiplicidad de naciones. Con estos datos, el ensayista Zein Zorrilla (2023) estima que, en el Incanato, convivían unas 200 naciones.

En 1570, después de 38 años de la toma de Cajamarca, el inca Titu Cusi Yupanqui dicta en quechua, a amanuenses españoles, un informe que se conocerá como *La Instrucción al Licenciado Lope García de Castro* (1992 [1570]), considerado por muchos como la primera manifestación de los conquistados o «la voz de los vencidos». Pero basta leer las primeras páginas para darnos cuenta de que pertenece a la bandería de Manco Inca y que es contrario a la de Paullu Inca, su hermano y adversario. Se trata, en todo caso, de la voz de una parcialidad. Por tanto, se desprende que había muchas voces entre los vencidos y todas merecían ser escuchadas, por lo que el documento en mención fue solo la expresión de la élite dominante quechua —de un sector de ella—, tal como lo sería también la crónica del inca Garcilaso de la Vega; en otros términos, es la versión de quienes perdieron el poder a manos de los españoles. La voz de los otros, de los subyugados antes de la Conquista —cañaris, tallanes, chimúes, huancas, chachapoyas, chinchas, huaylas y demás etnias—, nunca se registró.

Mucho tiempo después, en la primera mitad del siglo XX, Jorge Basadre escribió dos obras fundamentales para esclarecer el pasado

peruano: *La multitud, el campo y la ciudad* (1929) y *Perú, problema y posibilidad* (1931). Con ellas se deja de relatar la historia del Perú como un recuento de batallas, conquistas, grandes hazañas y también de derrotas —llevadas a cabo por hombres epónimos—; antes bien, se pasa a narrar la historia de las muchedumbres, del cuerpo social y de aquellos que, por muchos siglos, no tuvieron voz, rostro ni tampoco diferenciación: «el Perú profundo». Apoyándose, entre otros estudios, en los descubrimientos del arqueólogo Julio C. Tello, Basadre afirma que el Imperio incaico no fue el formativo de la cultura peruana, sino que esta se había forjado a través de un proceso milenario, y que el Tahuantinsuyo, por su lado, se asentó sobre los cimientos de organizaciones político-sociales que le precedieron, hecho que le permitió aprovechar los desarrollos tecnológicos y conocimientos que estas habían alcanzado en una suerte de superposición cultural. En efecto, tomaron lo mejor de las etnias que conquistaban, dinámica que se convirtió en una especie de *summun* de las culturas anteriores: de los chancas se aprovechó la andenería; de los chimúes, la orfebrería y las técnicas de riego; de los huancas, la arquitectura; y de los tiahuanacos, el servicio de colonos que les ayudó a crear un enorme ejército de mitimaes.

Ubicada alrededor del lago Titicaca, la cultura tiahuanaco se caracterizó por su rasgo colonizador; este colectivo conquistó nuevos territorios no para dominar a los hombres, sino para explotar la tierra. De tal manera, se pudo abastecer de productos que no crecían en su hábitat altiplánico, como el maíz y la yuca, provenientes de los valles interandinos, o de la coca, procedente de la ceja de selva. Así, los tiahuanacos establecieron enclaves permanentes de colonos en la sierra central, en Ayacucho, e incluso llegaron a integrarse con los habitantes de esa región y a aportar sus nuevas técnicas de cultivo, lo que dio lugar al florecimiento de la cultura chanca. Ese modelo del régimen colonizador fue adoptado más tarde por los incas, pero lo

implementaron de un modo que les sirvió de soporte para convertirse en un grupo conquistador (Lumbreras, 1988, p. 82).

A partir de 1946, con la enseñanza de la carrera de Etnología en las universidades de San Antonio Abad, en el Cusco, y de San Marcos, en Lima, el estudio de las otras culturas, aparte de la quechua, cobra un formidable impulso. Tanto etnólogos, arqueólogos como sociólogos y lingüistas se van a dedicar a la investigación de la diversidad en el Perú y de las distintas naciones que lo integran, vale decir, de aquel mosaico humano que empezó a bosquejarse desde épocas remotas. En este aspecto, el trabajo John Murra (1975) marca una pauta importante al señalar que el establecimiento de «archipiélagos verticales» fue un ideal andino, pues, a lo largo del tiempo, las distintas comunidades que poblaron los Andes del sur aspiraron a dominar su hábitat para procurarse los alimentos, sobre todo gracias al asentamiento de colonias de una manera altitudinal, por pisos ecológicos, y no horizontal, de acuerdo con la geografía escarpada de la cordillera.

Por ejemplo, la comunidad de Lupaqa, de la zona fría del Altiplano, tenía colonos en los valles interandinos occidentales para abastecerse de productos propios de las zonas templadas. Esta práctica antiquísima, que Murra llama «control vertical de un máximo de pisos ecológicos» (p. 67), fue adoptada por los incas, quienes lo convirtieron en el eje principal de su política de expansión y dominio. Cabe indicar que estos aplicaron dicha práctica en un grado extremo y que distribuyeron mitimaes en todo su dominio en distintas categorías y condiciones. Después de conquistar un territorio, desplazaban a una parte de la población y la reemplazaban por otra; siguiendo esa lógica, llegaron a movilizar a millones de individuos pertenecientes a distintas naciones. De tal modo, con el paso del tiempo, los desplazados se adaptaban a los nuevos territorios y terminaban integrándose a las comunidades de acogida.

El poder de adaptación de los cañaris es asombroso. Derrotados por los incas tras cruentas batallas fueron desperdigados, a manera de

castigo, por casi todo el territorio del Tahuantinsuyo, pero supieron integrarse a los nuevos pueblos y se casaron con mujeres del lugar, por lo que tuvieron hijos y formaron parte de los *ayllus* (Solari, 2015). Es más, poseyeron tierras y consiguieron privilegios; tal es el caso de Cusco, ciudad en la que tuvieron su propio barrio, su propio curaca y alcanzaron una buena posición social. Pese a ello, no duraron en aliarse con los españoles durante la Conquista a condición de que se respetasen sus prerrogativas. La investigadora alemana Karoline Noack (2018), por su parte, califica al Tahuantinsuyo como «estado móvil» y considera que alrededor de la cuarta o la tercera parte de la población fue desalojada de sus asentamientos originarios. De acuerdo con lo que refiere Bernabé Cobo, afirma que los incas solían tomar, de cada nueva provincia conquistada, unas seis o siete mil familias para reasentarlas en otros lugares (Noack, 2018).

A su vez, la estudiosa presenta el caso de tintomines, es decir, pescadores y chasquis aymaras procedentes del Altiplano y que fueron desplazados por los incas al puerto de Huamán, ubicado en el valle de Moche del antiguo reino chimú. Con el paso de los años, los tintomines se vincularon con las familias lugareñas y el principal se casó con la curaca de Huamán; gracias a ello, la etnia se convirtió en un componente fijo de la organización social-local al extremo que, a fines del siglo XVII, quedó plenamente integrada a ella. Esto se encuentra documentado en los expedientes de la Real Hacienda del Departamento de La Libertad. Al respecto, Noack (2018) encuentra paradójico que, en la actualidad, en el Perú, existan comunidades que se reputan originarias, cuando en verdad hay abrumadora evidencia de que en el pasado primó una gran movilización social e integración. El mestizaje fue una constante y alcanzó su pico más alto en el Imperio de los incas. Como consecuencia de esto, el Cusco, la capital, llegó a albergar a hombres de distintas lenguas, costumbres y procedentes de todas las naciones conquistadas; entonces, previa a la llegada de los españoles ya era una ciudad cosmopolita.

Algunos estudiosos han especulado acerca del impacto que produjo en la población nativa la caída del Imperio de los incas y suponen que fue una gran tragedia, un suceso terrible que les desmoronó su forma de vida, costumbres y creencias. Así, conviene decir que la mayoría de la población ya había sufrido un trance doloroso al ser conquistada por los quechuas: una facción de los chancas fue expulsada a la región Moyobamba; los cañaris, aquellos que sobrevivieron a la mortandad ocasionada por las tropas incaicas, fueron desplazados, a su vez, a distintos puntos del imperio; y los chimúes fueron sometidos luego de una larga y cruenta guerra. La Conquista, sin duda, fue un hecho trágico para la élite quechua, pero para el resto (los conquistados antes de la Conquista) significó una oportunidad de salvación. Por eso, no dudaron en aliarse con los españoles.

Ahora sabemos que no tardaron en desengañarse. Por ejemplo, David Noble Cook¹ considera que, a causa de la guerra civil entre los conquistadores, las enfermedades y las duras condiciones de trabajo impuestas por las reformas toledistas, la población indígena disminuyó, en el último cuarto del siglo XVI y durante las primeras décadas del siguiente, en un 50 %. Pasado el fragor de la Conquista, al verse libres de la atadura incaica y licenciados de los ejércitos de los conquistadores, una gran cantidad de indígenas emprendió el regreso a sus antiguos territorios; de hecho, transitaban por los caminos en grupo y atravesaban parajes y ciudades. Por su parte, Polo de Ondegardo (2010) cuenta que el virrey Toledo se impuso la tarea de censarlos y realizó controles demográficos dirigidos a varones de entre 18 y 50 años que pudieran trabajar, aunque la idea de fondo era recaudar tributos. Mientras tanto, los indígenas huían espantados, dejaban sus poblados y abandonaban sus chacras; en casos extremos, se suicidaban:

1 En su obra *La catástrofe demográfica andina. Perú 1520-1620*, y teniendo como referencia la contabilización de pacificador La Gasca y el censo que el virrey Toledo llevó a cabo entre 1570 y 1575, que Cook (2010) estima que la población del Tahuantinsuyo bordeaba, a la llegada de los españoles, los seis millones de habitantes.

Y finalmente cuando lo toman a pechos, como lo hacen, ni queda pueblo que no asuelen ni sementera que no arranquen [...] Y aún yo he visto ahorcados algunos [...] De manera que el tributo agora es mucho menos porque lo es el trabajo que pasan en darle... (p. 310)

Los indígenas no dejaron de migrar durante la Colonia. Con el virrey Toledo se reanudaron las movilizaciones forzosas toda vez que estableció la mita minera, por cuya virtud los indígenas eran llevados, por tandas, a los yacimientos, en especial a Potosí, de donde muy pocos retornaban. También implantó las reducciones, lugares donde los indios eran reubicados sin tener en consideración los *ayllus* ni la etnia de procedencia, y en muchos casos no sabían a quién obedecer ni cómo organizarse, porque tenían a dos o tres curacas en un mismo asentamiento. Luego, con el cambio de dinastía en la metrópoli y la imposición de las Reformas Borbónicas, una vez más se alteró la composición de las comunidades en el Perú. Esto produjo violencia y cientos de miles de seres humanos fueron desalojados y conducidos a la fuerza hacia los campos de batalla. Vale indicar que ahora no solo se movilizaba a los indios, sino también a los mestizos. De tal manera, los líderes de las sublevaciones, como Túpac Amaru II, los reclutaban y los llevaban a pelear a modo de protesta por las disposiciones coloniales.

La guerra de la Independencia nuevamente desplazó a indios y mestizos; estos fueron enrolados por el ejército patriota y por el realista, y lucharon para ambos bandos. A principios de la República, había 1,250,000 habitantes aproximadamente. De ellos, 60 % eran indígenas; 24 % mestizos; 16 % blancos y 10 % negros esclavos y libertos; por otro lado, el 85 % vivía en el campo y el 15 % en las ciudades. La población indígena estaba localizada principalmente en la sierra del sur, donde en algunos pueblos llegaba hasta el 95 %.² Medio siglo después, esa población mayoritaria de nuevo fue trasladada a la fuerza y diezmada (esta vez a causa de la guerra con Chile). En 1915, Rumi

2 Sobre estos datos, *vid.* Reyes, 2002.

Maqui —seudónimo del oficial del ejército Teodomiro Gutiérrez— se levantó en armas al mando de varios centenares de indios. En Lima se corrió el bulo de que quería restaurar el Imperio de los incas, lo cual atizó los rescoldos de la utopía andina; no obstante, la insurgencia fue prontamente aplastada y el mismo Rumi Maqui desmintió esa versión: él solo quería protestar contra la clase dominante y exigir derechos para los indios.

El primer censo del siglo XX, llevado a cabo en 1940, proyectó una población promedio de 7,023,111 habitantes. De ella, 52.89 % era blanca o mestiza; el 45.86 %, indígena; 0.68 %, amarilla; 0.47 %, negra; mientras que el 64.6 % era rural y el 35.4 %, urbana.³ Se había producido un cambio trascendente, pues la población ya no era mayoritariamente indígena; asimismo, descendió el porcentaje de aquella que vivía en el campo y, en contrapartida, había aumentado el de la que residía en las ciudades. En esa década, se inicia el proceso de industrialización de las ciudades costeras y el sector industrial llegó a representar, al año de 1954, el 20.8 % del PBI; y toda la década de los años 50 tuvo un crecimiento anual de 8 % (Chumacero, 2012, pp. 9-26). Esta situación, desde luego, conllevó a una gran migración de la Sierra a la Costa, y en la capital se produjeron las primeras invasiones de terrenos y se levantaron los llamados cinturones de pobreza. Al respecto, Peter Klarén (2012) considera al programa populista, desarrollado por el presidente Odría, como una causa importante de esta gran migración. Con el propósito de ganarse la adhesión de las clases populares, promovió la formación de barriadas y facilitó el acceso a la tierra para los migrantes. Además, aumentó siete veces los salarios a lo largo de su mandato y ejecutó diversas obras públicas que requirieron de un elevado número de obreros. Esto implicó un aumento explosivo de la población capitalina: de casi 600,000 personas que había en 1940, llegó a cerca de 2,000,000 en 1961 (Klarén,

3 Fuente: Archivo del ex Ministerio de Fomento, a cargo del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), con sede en Lima.

2012, p. 367). De cualquier modo, esta oleada migratoria cambió para siempre el rostro del país.

El censo poblacional de 1961 proyectó una población de 10,420,357 habitantes. De ella, el 52.6 % vivía en el campo y el 47.4 % en las ciudades. En comparación a la que existía en 1940, la población había crecido en un 48.4 % (la urbana a una tasa anual de 3.7 % y la rural a 1.3 %).⁴ Se puede advertir, entonces, que el sector urbano estaba cerca de alcanzar al rural, lo que evidencia el mayor flujo de campesinos de la Sierra hacia las ciudades costeras. Ese censo ya no tomó en cuenta los aspectos raciales, pero resulta obvio que, como consecuencia de una migración más intensa, se aceleró también el mestizaje. En la década siguiente, el fracaso de la Reforma Agraria fue otro factor decisivo para que los campesinos se desplazaran a las ciudades. Así, el censo de 1972 determinó que el Perú ya contaba con 14,121,564 habitantes, de los cuales 59.5 % correspondía al sector urbano y el 40.5 % al rural. Por su lado, la población de las ciudades tuvo una tasa de crecimiento anual de 5% y la del campo solo de 0.5 %;⁵ es decir, ya vivía más gente en las urbes que en el campo. La distribución demográfica había cambiado de configuración drásticamente y el proceso migratorio continuaba imparable.

El enfrentamiento del Estado peruano con los grupos terroristas Sendero Luminoso y MRTA, en las décadas de los años 80 y 90, produjo un segundo oleaje migratorio. Esta vez llegaron a las ciudades de la Costa, junto con los desplazados de los pueblos andinos, los miembros de diversas comunidades de la Amazonía. La Comisión de la Verdad determinó que el 79 % de las víctimas vivía en el campo y el 21 % en las urbes; de ellas, el 75 % hablaba quechua u otras lenguas nativas (sin duda, la violencia se ensañó con la población

4 Fuente: Archivo del ex Instituto Nacional de Planeamiento, a cargo del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), Lima.

5 Fuente: Oficina Nacional de Estadísticas y Censos – Presidencia de la República, censo del 4 de junio de 1972.

indígena). Además, desplazó a 500,000 personas y dejó como saldo 40,000 huérfanos y 20,000 viudas.⁶ Según el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, el porcentaje de los desplazamientos habría variado en las dos décadas de la violencia: 40.06 %, de 1980-85; 36.5 %, de 1986-90; 17.7 2%, de 1991-95; y 5.71 %, de 1996-2000.⁷ La mayoría procedía de los departamentos de Ayacucho, Huancaavelica, Junín, Apurímac, Huánuco, Ucayali y San Martín, así como también hubo poblaciones selváticas, sobre todo asháninka. Las zonas de acogida o de reasentamiento fueron, de preferencia, Lima, el Callao, Arequipa, Cusco, Áncash, Puno y Huánuco. En Lima, por ejemplo, los desplazados fundaron barrios en razón a su procedencia, tales como «Huanta II» en San Juan de Lurigancho o la comunidad shipibo-konibo en Cantagallo.

Esta segunda ola migratoria reconfiguró la composición demográfica. El censo del año 2017, en efecto, arrojó la cifra de 31,237,385 habitantes; de ella, 79.3 % era urbana y 20.7% rural. El 58 % se concentraba en la Costa; el 28.1 % en la Sierra y 13.9 % en la Selva. La tasa de crecimiento anual fue de 1.3 % en la Costa; de 1% en la Selva; y de % -0.6 en la Sierra. Los grupos étnicos que tradicionalmente eran cuatro (blanco, indígena, mestizo y negro) se habían ampliado a doce, debido a que también se reconocía como integrantes de la nación peruana a los *tusán* (descendientes de chinos) y los *nikkei* (descendientes de japoneses), al igual que a los aimaras, awajún, asháninkas, shipibo-konibos y otros pueblos indígenas. La violencia, que tanto dolor había causado, obligó a mirar hacia el interior del país y descubrir a quienes hasta entonces eran invisibles. Otro dato importante es que la población mestiza había alcanzado el 60.1 % del total absoluto,⁸

6 Fuente: Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003, *Hatun Willakuy*.

7 Fuente: Boletín del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, 2012, *Información Estadística de la población desplazada por la violencia (1980-2000) en Perú*.

8 Fuente: Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). Censos Nacionales 2017: XII de Población y VII de Vivienda.

esto es, ya era mayoría. Tal como Arguedas lo entrevistó, el mestizo peruano acabó rebasando la clásica dicotomía indio-blanco; es más, podía surgir de la unión de otros grupos étnicos, cuando no de todos ellos. El mestizaje, pues, no produjo un ser homogéneo o sintético, sino alguien heterogéneo y lleno de peculiaridades. El panorama era abismalmente distinto al de los albores de la vida republicana, lo que era una señal inequívoca de que el país había cambiado y de que seguiría transformándose.

El futuro esbozado por Arguedas había llegado. Cincuenta años antes de este censo, en una carta fechada el 1 de febrero de 1967, le contaba a su amigo John Murra cuando estuvo 15 días en Chimbote, y, además, que este puerto era casi como Lima: tiene como 40 barriadas y el 70 % de la población es de origen andino (Murra & López-Baralt, 1996, p. 142). Le informaba también que esta masa de inmigrantes serranos se integraba a la costeña de manera fluida por canales menos dolorosos de transitar; trajo a colación el caso de Hilario Mamani (el Hilario Caullama de su última novela), migrante del Altiplano que llegó a ser patrón de lancha en Chimbote y que se casó dos veces con mujeres costeñas. Todos los componentes raciales y culturales de la nación estaban en ese puerto, y se mezclaban a un ritmo acelerado y sin trabas, situación que no hacía sino fermentar al hombre peruano de hoy. Bajo el amparo del dios Tutaykire, construían una nueva cultura; por ello, Arguedas también acertó en esa simbolización. Basta dar una somera revisión a nuestra historia para darnos cuenta de que el destino del ser peruano, desde los inicios de la civilización, está marcado por la migración y el mestizaje. Tenemos esa propensión a migrar e integrarnos a otras sociedades y a formar nuevas culturas. Lo hemos hecho en el pasado y lo seguiremos haciendo en el futuro. Somos el país de los *tutaykires*.

Conclusiones

Dicho lo anterior, sostenemos que José María Arguedas fue el primer intelectual peruano que entrevió, en la fusión de seres humanos foráneos y locales, así como de razas y culturas que se producían en su época, a la cultura peruana y al ser peruano actuales. Advirtió que eso era el efecto de la migración y el mestizaje a raíz de la industrialización de las ciudades costeras, y simbolizó dicho proceso en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, específicamente en la figura de Tutaykire, dios ancestral de los migrantes. Vale subrayar que el hecho de migrar, desplazarse y fundirse en nuevas sociedades es una práctica antiquísima o, mejor, el sino del hombre peruano desde los primeros días de la civilización. En ese sentido, el Perú puede considerarse un precursor de las sociedades cosmopolitas que ahora surgen en distintos puntos del orbe. Por último, Arguedas no fue ni por asomo un hombre retrógrado ni tampoco pasadista; por el contrario, fue un hombre adelantado a su época, un intelectual futurista.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1983). *José María Arguedas. Obra literaria completa* (Tomo V). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2007). *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Fondo Editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Basadre, J. (1929). *La multitud, la ciudad y el campo en la Historia del Perú*. Imprenta de A. J. Rivas Berríos.
- Basadre, J. (1931). *Perú, problema y posibilidad*. Casa Editorial Rosay.
- Chumacero, J. A. (2012). La industrialización en el Perú: 1930-1975. *Revista Pensamiento Crítico*, 7(2), 9-26.
- Cieza de León, P. (1973). *La crónica del Perú*. Ediciones Peisa.
- Cobo, B. (1892). *Historia del Nuevo Mundo* (Publicación de Marcos Jiménez de la Espada). Imprenta de E. Reasco.

- Cook, D. N. (2010). *La catástrofe demográfica andina*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cusi Yupanqui, T. (1992). *Instrucción al licenciado Lope García de Castro*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Espinoza, W. (2012). *Los incas. Economía, Sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. Ediciones Inkamaru.
- Klarén, P. (2012). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Lumbreras, L. G. (1988). *De los orígenes de la civilización en el Perú*. Ediciones Peisa.
- Murra, J. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Murra, J. V., & López-Baralt, M. (Eds.) (1996). *Las cartas de Arguedas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Noack, K. (2018). Los mitimaes temían a los naturales y los naturales temían a los mitimaes: políticas de reasentamiento y la construcción de la diferencia en el Estado inca. *Revista Surandino Monográfico*, (4), 23-38.
- Polo de Ondegardo, J. (2010). *El Orden del inca* (Ed. de Andrés Chirinos y Martha Zegarra). Editorial Commentarios.
- Reyes, A. (2002). Las finanzas en el Perú 1895-1914. *Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales*, 6(10), 71-87.
- Solari, M. (2015). *Mitmas cañaris: desplazamientos, resistencia y etno-génesis colonial andina (siglos XVI-XVIII)* [Tesis doctoral, École d'Hautes Études en Sciences Sociales].
- Zorrilla, Z. (2023). *El mestizo de los Andes y su destino. Los orígenes*. Lluvia Editores.

Contenido

Presentación	5
Mapas acústicos urbanos en <i>El Sexto</i> de José María Arguedas <i>Luis E. Velásquez Ccosi</i>	9
¡ <i>Kachkaniraqmi!</i> : circularidad de la voz y escritura ritual en José María Arguedas <i>Fernanda Belén Fernández Civalero</i>	25
José María Arguedas y el gusto musical <i>Ladislao Landa Vásquez</i>	39
<i>Lima-lima huayta</i> : canciones de la flor del habla quechua <i>Roberto Salazar Solano</i>	59
<i>Katatay</i> y la verdadera fundación de la modernidad poética en el Perú <i>José Antonio Mazzotti</i>	77
El estudiante que leyó de un tirón <i>El tungsteno</i> de Vallejo en el patio de San Marcos: deslindes entre escritura de artista y de profesional <i>Silvia Mellado</i>	95
José María Arguedas (auto)traductor: una aproximación paratextual desde los Estudios de Traducción <i>Paola Mancosu</i>	111
José María Arguedas y sus amigos: Manuel Moreno Jimeno, Emilio Adolfo Westphalen y Pedro Lastra <i>Gabriela Núñez Murillo</i>	131
<i>Tinkuy</i> de indios y doctores en la poesía quechua de José María Arguedas <i>Mauro Mamani Macedo</i>	145
El país de los <i>tutaykires</i> : José María Arguedas y el Perú del futuro <i>Luis Fernando Cueto Chavarría</i>	167

Poetizar la heterogeneidad. Sonoridad, canto y traducción en José María Arguedas.
Mauro Mamani Macedo y Sergio Luján Sandoval (editores).

1.^a ed. Lima: Editorial Vida Múltiple, 2025.

Libro electrónico

José María Arguedas/Crítica literaria/Poesía/Canto/Traducción

Esta publicación fue sometida a los estándares del proceso
de arbitraje de pares ciegos

*Poetizar la heterogeneidad. Sonoridad,
canto y traducción en José María Arguedas*

© Mauro Mamani Macedo y Sergio Luján Sandoval (editores)

© Cátedra Arguedas

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

© Editorial Vida Múltiple S.A.C., 2025

Jr. La Hoyada 167, Rímac, Lima - Perú

RUC: 20608148745

Teléf.: 955677222

editorialvidamultiple@gmail.com

Corrección de estilo: Sergio Luján Sandoval

Diseño: Estrella Rodríguez Yauri

Diagramación: Christian Cachay Luna

Comité de redacción: Anais Llantoy, Maria Rosa Rupalla, Kathia Basurto

Lorena Melendez, Jazmin Torres y Beatriz Cano

ISBN: 978-612-49717-8-5

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2025-09278

Primera edición digital, agosto de 2025

Libro electrónico disponible en www.vidamultiple.com

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización previa y expresa de los editores y los autores.



VIDA
MÚLTIPLE



**CÁTEDRA
ARGUEDAS**
LETRAS -UNMSM