



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA  
DOCTORADO EN LITERATURA

José María Arguedas: memoria ancestral, renovación y politización de las  
formas poéticas quechuas

Tesis doctoral presentada por  
Eliana María Maldonado Cano

Medellín, Antioquia, Colombia,  
2021

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA  
DOCTORADO EN LITERATURA

José María Arguedas: memoria ancestral, renovación y politización de las  
formas poéticas quechuas

Eliana María Maldonado Cano

Tesis doctoral presentada para optar al título de Doctor en Literatura

Bajo la dirección del  
Profesor Doctor  
Selnich Vivas Hurtado

Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Medellín – 2021

Nota de evaluación

---

---

---

---

Firma presidente del jurado

---

Firma del jurado

---

Firma del jurado

**Dedicatoria**

Esta disertación doctoral no es un punto final; es más bien un punto seguido, como la vida. El principio de muchos momentos dedicados a conocer las raíces que me atan a este mundo circular y cíclico. Le dedico esta investigación a mi hija Celeste, mi pequeña *Cieluta*, Hanan pacha, el lugar en el que quiero estar si ella está. La razón de querer seguir aprendiendo para ella y para mí. La niña-mujer que me enseña que es un “cielo borrado” y la sonrisa a pesar de todo.

## **Agradecimientos**

Me complace expresar mis agradecimientos a mi familia Celeste y Ricardo Echavarría, hermanos, tías, primos y demás familiares, y amigos cercanos como Carolina Gallón y Julián Hernández, por su motivación, sus palabras llenas de optimismo, su inmensa generosidad y por el cariño que me han otorgado a lo largo de toda una vida. Esos seres de luz que como luciérnagas estaban ahí, que con su *pazciencia* y amor supieron esperar, apoyarme, ofrecerme sus conocimientos y saberes, escuchar mis frustraciones y aciertos, soportar la soledad y el silencio, el tiempo de abandono, las rabietas y crisis. A R.R que desde el desconocimiento fue creciendo en la lectura y búsqueda de material para mí desde Lima, gracias por ofrecerme el mar y el desierto de Arguedas, la búsqueda de hombres y mujeres del Perú, por llevarme y acompañarme aún sin entender la búsqueda, pero estando ahí. Agradezco muy especialmente el apoyo, la cercanía en el trato y las inequívocas muestras de afecto que me ha brindado Amelia Rojas, mi profesora quechua que con su amor, paciencia y palabras en lengua ancestral me guía y enseña sobre su mundo y su forma de ver el devenir. A Selnich Vivas por su honestidad de siempre, sus recomendaciones exigentes y claras, por recibirme con la confianza de que era posible, sugerir libros y llevarme de la mano como a los niños en esta búsqueda. Una *pazciencia* infinita y respetuosa, una fe que no desfalleció.

A Sussane Klengel que motivó en mí los estudios de memoria, me llevó a escribir textos que nunca pensé y a reflexionar sobre mi quehacer como escritora llevándome a crear dos obras en pro de mi cura y la búsqueda de nuevas memorias.

Antes de concluir, escribo estas últimas líneas para rendir tributo y expresar toda la gratitud

a mis progenitores que, aunque no estén ambos y no sospechen lo que hay aquí, están vivos en mí, su fuerza es ahora la mía, la que le transmito a mi hija que endulza y promueve cada palabra que escribo.

No olvido a mis compañeros del Doctorado, con quienes he podido intercambiar conocimientos y hallazgos, especialmente a Eduin Yepes y Santiago Andrés Gómez, con quienes pude compartir más que cursos, la vida.

Nunca sobra el agradecimiento a mis correctoras Melisa Remolino y Mónica Andrea Hidalgo quienes con sus conocimientos entraron en la obra, la conocieron, se dedicaron a enseñarme y a darle una forma bella y una lectura más amable y finalmente a V.A quién con su espacio silencioso y crítica constructiva ayudó a finalizar esta empresa.

## Tabla de contenido

Introducción general	10
Capítulo 1	24
<i>Taqiuncuni</i> : las formas poéticas de la poesía quechua, antecedentes de la obra de José María Arguedas	24
1.1 Introducción	24
1.2 Primer momento: poéticas quechuas desde el Inca Garcilaso hasta González	30
1.3 Segundo momento: poéticas quechuas en las gramáticas y antologías de los siglos XIX y XX	40
Capítulo 2	71
Las formas poéticas quechuas en la obra de José María Arguedas	71
2.1 Introducción	71
2.2 <i>Canto Kechwa</i>	82
2.3 “Para siempre firme y de pie, por ti, en tu nombre”	86
2.4 Horizonte de sentido	94
Capítulo 3	105
Memoria y musicalidad de las poéticas quechuas en <i>Los ríos profundos</i>	105
3.1 Introducción	105
3.2 Memoria ancestral y formas poéticas quechuas	111
3.3 Musicalidad: un motín para volver a perder	114
3.4 ¡Mueran las Chicheras!	129
3.5 Los límites entre el hielo y la gran tristeza	132
Capítulo 4	141
Chimbote o Yachaywasi en <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	141
4.1 Introducción	141
4.2 Ritualización y discurso andino en la época colonial	142
4.3 Lo dramático y teatral, más allá de las poéticas andinas	144
4.4 Los poetas modernos entre Occidente y la Sierra	146
4.5 Transfiguración de las poéticas andinas en poéticas europeas	147
4.6 Momento andino	148
4.7 Los zorros y el mach’aqway	150
Capítulo 5	167
Espacio poético arguediano	167
5.1 Introducción	167
5.2 <i>Katatay</i> y otros poemas	169
5.3 Política y cosmovisión andina	171
5.4 <i>Kay</i> (ser), entre lo político y lo poético	173
5.4.1 <i>Cubapac</i>	173

5.4.2 <i>Huk Doctorkunaman Qayay</i>	179
5.5 Puna wayta hina (como flor de la puna)	182
5.5.1 <i>Maytanrinkiñausa urpi</i>	183
5.5.2 <i>Yau Gestrudis</i>	186
5.5.3 <i>Gabicha</i>	188
5.5.4 “Kapis inti rupachkan”	191
5.6 Temas filosóficos desde la comprensión andina	194
5.6.1 <i>Túpac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki</i>	194
5.6.2 <i>Jetman haylli</i>	198
5.6.3 <i>Katatay</i>	201
Conclusiones	205
Bibliografía	215
Anexo	222
Línea de tiempo. Estado del arte de los estudios de las formas poéticas quechuas	222

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1. El primer mes de enero. Capacraimicamai. Fuente: <i>Nueva Coronica y buen Gobierno</i> . Guamán poma de Ayala. Figura 236.....	23
Ilustración 2. Canciones Imvcica aravipicollovanca. (1980). <i>Nueva coronica y buen gobierno</i> . México: Fondo de Cultura Económica. Pág.229.....	51
Ilustración 3. Guamán Poma, F. (1980). <i>Nueva coronica y buen gobierno</i> . México: Fondo de Cultura Económica. Imagen 308. Pág.219.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 4. Canto Kechwa. Caratula presentada en <i>Las Obras completas</i> por Editorial Horizonte (2012).....	<b>¡Error! Marcador no definido.9</b>
Ilustración 5. Chimbote. Extraído de la obra antropológica de Arguedas. Fotografía de 1953	<b>¡Error! Marcador no definido.1</b>
Ilustración 6. Deziembre. Capaeintidaimi. Fuente: Guamán Poma, F. (1980). <i>Nueva coronica y buen gobierno</i> . México: Fondo de Cultura Económica. Imagen 308. Pág.21 .....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 7. Línea de tiempo Fray Domingo de Santo Tomás.....	<b>¡Error! Marcador no definido.1</b>
Ilustración 8. Línea de tiempo Holguín.....	222
Ilustración 9. Línea de tiempo Garcilaso de la Vega .....	<b>¡Error! Marcador no definido.3</b>
Ilustración 10. Línea de tiempo Anchorena. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.4</b>
Ilustración 11. Línea de tiempo Guamán Poma de Ayala.....	<b>¡Error! Marcador no definido.25</b>
Ilustración 12. Línea de tiempo Lara (1947).....	<b>¡Error! Marcador no definido.26</b>
Ilustración 13. Línea de tiempo Churata (2012).....	<b>¡Error! Marcador no definido.27</b>
Ilustración 14. Línea de tiempo José María Arguedas. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.8</b>
Ilustración 15. Línea de tiempo Beyersdoff. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.9</b>
Ilustración 16. Línea de tiempo Husson. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Ilustración 17. Línea de tiempo Mauro Mamani.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>

## Introducción general

En *José María Arguedas: memoria ancestral, renovación y politización de las formas poéticas quechuas* se muestra la relación del escritor peruano con una tradición poética ancestral, rica y diversa. Un primer problema encontrado radica en cómo el quechua influye en la obra poética arguediana. Bendezú (2014) refiere que, aunque Arguedas no era étnica ni culturalmente indígena, superó los prejuicios raciales y culturales, gracias a que vivió su infancia en grandes haciendas andinas, asimiló la cultura indígena, conoció el mundo cultural incaico mediante sus experiencias y también la aproximación académica e interpoló los elementos folclóricos y antropológicos en sus obras. Por esa razón pudo plasmar el mundo indígena con claridad y realismo, sin exotismos ni idealizaciones. Lo que conlleva a pensar que la identidad de un autor no depende exclusivamente de la lengua y las costumbres de sus padres biológicos, sino también de las lenguas del territorio y de las experiencias culturales asimiladas a lo largo de su formación intelectual. La construcción poética indígena ha sido una elección de Arguedas. Escribir en quechua era parte de su libertad poética y de su lucha política. Asimismo, pudo crear de forma natural las representaciones poéticas quechuas que pervivían en los cantos que aprendió en la infancia y tanto fascinaron en la adultez.

Por eso, afirmar que Arguedas no era culturalmente indígena no es del todo correcto. Habría que cuestionar entonces ¿qué es ser indígena? Lienhard (2016) da luces sobre el

tema y propone que si bien el pueblo indígena del siglo XIX, y por qué no del siglo XX, no eran culturales ni socialmente idénticos a los de los siglos XVII y XVIII, posteriormente la población autóctona sufrió cambios debidos a la inserción del español en su espacio comunicativo, son grupos humanos cuyas vidas estuvieron atravesadas por la crisis y el trauma de la conquista y la colonización europea. Los indígenas de una época dada no conforman un cuerpo homogéneo:

Lo que ciertamente sí unía, y aún une, a todos los indios de distintas épocas y estratos socioculturales, además de ciertas prácticas heredadas de sus ancestros prehispánicos, es su estatus como parias en un sistema de desigualdad y dominación. La permanencia de dicho sistema explica la constante reproducción de la división entre indios y no indios, la cual asume diferentes formas en diferentes épocas. Este y otros tipos de discriminación aún continúan caracterizando las estructuras sociales andinas. (Lienhard, 2016, p. 168)

Así la nobleza incaica fue indígena desde un punto de vista genealógico, pero mestiza en términos socioculturales, puesto que también participaba de las prácticas hispanas y de otras culturas que fueron llegando con el tiempo a América. Es posible que a los que actualmente llamamos pueblos indígenas, solo sean campesinos que socioculturalmente aprendieron y mantuvieron expresiones culturales, danzas artísticas, el uso de las plantas ancestrales, texturas orales, tradiciones y lenguas, pero debido al constante cruce y mestizaje, genealógicamente sea difícil demostrar su procedencia. Hoy día pesa más el contacto cultural, las vivencias y la forma de concebir el mundo que la genealogía desde una perspectiva genética y fisiológica.

Si identificamos indígena con prehispánico, ninguno de los poemas publicados por Arguedas y otros contemporáneos podría valorarse como plenamente indígena, si por otro lado se refiere como afirma Lienhard (2016), a la cultura y actitudes de los descendientes coloniales de los habitantes nativos de América, sin importar su color o rasgos físicos,

entonces es posible considerar los cantos propuestos como poesía indígena quechua, no es el idioma el que define lo quechua, hace parte del mundo quechua por el componente ritual, sonoro, rico, pero no es lo único.

Para analizar la poesía de José María Arguedas es fundamental ahondar en la problemática latente entre lo oral y lo escrito, debido a la fuerza que le da a la obra la presencia de la oralidad campesina-indígena peruana. Así pues, el idioma no se reduce a la práctica oral o escrita, también hace referencia a los usos que como creador facilita a ambas formas de comunicación. El ensayo “Canto Kechwa, con un ensayo sobre la capacidad artística del pueblo indio y mestizo”, (Arguedas, 2012) contiene la transcripción al español de los cantos que el autor escuchó en gran medida en la niñez y posteriormente en sus trabajos y estudios como antropólogo. El problema para algunos académicos, en especial lingüistas es que para la transcripción el autor usa un quechua espontáneo debido a su conocimiento del idioma no es académico sino experiencial.

Yo aprendí a hablar el castellano<sup>1</sup> con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces solo hablaba quechua. Y sin que esto sea nada en contra de mi padre, que es lo más grande que he tenido en este mundo, a veces mi padre se avergonzaba que yo entrara a reuniones que tenía con gente importante, porque hablaba pésimamente el castellano. (Arguedas, 2012a, p. 104)

Experiencial es la lengua ancestral que es también la lengua materna, no puede ser de otra forma, en sucesivos encuentros académicos se excusaba antes de dar inicio a sus ponencias por los errores que pudiera cometer en español, también frente a la misma comunidad de los errores que pudiera cometer en quechua, así con el español que aprendió en la infancia y luego refinó en cierta medida en el entorno académico, es que Arguedas crea su obra narrativa y fusiona el español y el quechua en un nuevo idioma común, un puente cultural

---

<sup>1</sup> Arguedas emplea el término “castellano”, en este trabajo nosotros utilizamos el término “español”.

que le permitiese expresar la fuerza del pueblo y su problemática y que a la vez, fuese comprensible para los académicos contemporáneos. ¿Cuál era entonces el idioma propicio para la obra de Arguedas, el quechua, el español o una mezcla de los dos? Los pueblos originarios hablan en quechua, decía Arguedas: siempre, es una ficción hacerlos hablar en la obra literaria en español, es un engaño” (Arguedas, 2012, p. 278). Para él y para cualquiera que fuese bilingüe, era imposible hacerlos hablar apenas en español. Arguedas resolvió el problema con el tiempo al adoptar un español especial que ya en *Los ríos profundos* y en su obra póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* había encontrado un equilibrio.

Otro punto de vital importancia lo propone Espino (2012) al afirmar que la ausencia de los poemas quechuas en las antologías y textos críticos hace posible plantear la siguiente paradoja:

Es poesía quechua, pero se exhibe y se lee en la lengua dominante y oficial, el castellano. Lo que agrava dicha situación es la sensible ausencia de los poemas arguedianos en las antologías de la poesía peruana y latinoamericana, aquellas que canonizan las preferencias e imponen textos y autores para este espacio llamado Perú. (Espino, 2012, p. 28)

A pesar de que su obra testimonia la condición del indígena peruano en su problemática y evolución, no es frecuente encontrar que se le incluya en las antologías modernas como expone Espino (2011), debido a que en estas se imponen poetas que, o solo escriben en quechua y se vuelven referentes canónicos de esta por no recurrir al uso del español, o están escritos en un español culto, muy distinto a obras poéticas escritas en un español rudimentario. No se pueden olvidar obras como la del poeta chileno Jaime Huenún (2013), una poesía también actual que enmarca la memoria y testimonia la profunda tristeza chimú, habla también desde el mundo indígena de las abuelas, son historias desterradas por la

iglesia y la política; al igual que Arguedas se le excluye por no estar de acuerdo con “el cuento de la civilización” (Foffani, 2015).

Finalmente, otro problema que se relaciona con esta investigación y los puntos expuestos anteriormente es el de las “poéticas quechuas” que, no obstante que se aborden en numerosos estudios y compendios, persiste la falta de claridad con respecto a cuáles y cuántas serían las categorías con las que se podría hacer un análisis riguroso de las mismas. Debido al proceso colonizador, ya desde 1609 con la publicación del libro *Comentarios reales de los incas* de Garcilaso de la Vega, en el imaginario colectivo funda una forma occidental de entender los cantos e himnos quechuas. Así pues, desde ese entonces se instauró la idea de que la poesía quechua se escribía a modo de redondillas, de forma versificada y con esquemas y temas europeos. Sin embargo, una recopilación rigurosa de un grupo de “artes verbales”, que se agrupan bajo la denominación de “formas poéticas inkas”, solo se da hasta 1608 con fray Diego González Holguín. Según Beyersdoff (1986, p. 215). Tempranamente, Guamán Poma (1980) reubica el discurso andino quechua al concientizar al lector sobre el ritual, la lógica del cuerpo, la voz y el espacio ancestral rechazados por la comunidad. Poma hace referencia a varias danzas y cantos. Más de cuarenta tipos, de ellos y algunos géneros aymaras.

Más adelante, en 1874, Anchorena publicó la *Gramática quechua* que hace un recuento de las formas poéticas quechuas que ya no se clasificaban como incas, pero que también elimina algunas de las que expuso González (1952).

Las composiciones poéticas del quechua son: el harahuió yarahui, el huaynu ó huayñu, el haylli, el huacaylli, y huaylli, la huayllia, el ayataqui y huaccataqui, el huancay y aranhuay y otras varias de menos interés [...] Hay también otras de la clase del yarahui, llamadas mestizos ó amestizados porque se componen de versos quechuas combinados con españoles. (Anchorena, 1874, p. 131)

González Holguín aclaraba que todas ellas estaban destinadas al canto, a excepción de las formas dramáticas. Estas formas poéticas, que se recogen tempranamente, hacen referencia a cantos de diferentes tipos, unos de temas amorosos y de aflicción, otros sobre temas agrícolas, rituales, de triunfo, e incluso funerarios. Según Beyersdoff (1986), Urioste (1991), Husson (2002) evaluaron las formas poéticas encontradas con el propósito de ordenarlas.

Teniendo presentes estos antecedentes, el pensamiento poético de Arguedas y su relación con otras poéticas ancestrales, vienen al caso los siguientes interrogantes que dan pie a los objetivos resueltos en esta tesis ¿Cómo dialogan el corpus poético de Arguedas seleccionado en este estudio y otras poéticas ancestrales? ¿Cuáles son los elementos de memoria, renovación y politización de la cultura quechua que pueden evidenciarse en las formas poéticas quechuas que están presentes en la obra, ¿Es posible poner en diálogo la poética de Arguedas con la de otros poetas contemporáneos cuyos elementos testimoniales y de renovación dan cuenta de la memoria indígena latinoamericana? De acuerdo con estas preguntas se plantearon objetivos como: estudiar los elementos de la poesía ancestral dentro de los procesos creativos de memoria ancestral, renovación y politización de la cultura quechua en la obra teniendo en cuenta la identificación de las formas poéticas de la tradición quechua y cómo su presentación desde un contexto histórico y de memoria, evidenciar la presencia de las formas poéticas quechuas en la obra para finalmente analizar la presencia de estas en los poemas inmersos obras como *Los ríos profundos*, *Katatay* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y adicionalmente en sus ensayos y en sus poemas bilingües.

A propósito de Arguedas, en el artículo presentado titulado “José Sabogal y las artes populares del Perú”, el autor plantea que durante las últimas décadas la cultura moderna ha generado cambios importantes en la forma de entender y seguir creando la cultura. Propone que hay vías que enlazan el mundo ancestral con el moderno y que es necesario tender puentes entre ambas por el futuro de las artes poéticas quechuas y su perdurabilidad (Arguedas, 2012d, p. 189). Describe cómo las técnicas modernas destruyen las antiguas bajo la influencia de la globalización y la comercialización del arte y lo destructivo que es esto para mantener viva la vista sobre los hombres del fogón y el cuidado de la madre tierra.

Propone que es en la sierra y en la selva peruana en la que este influjo ha sido mayor, debido a la permeabilidad de las clases bajas y la impermeabilidad de la clase media y alta que cada vez defienden con más ahínco la cultura occidental y lo que con ella viene: “existían pues dos países en uno” (p. 178). Es por esto que en el capítulo uno de esta tesis doctoral nos empeñamos en reconstruir las formas poéticas quechuas desde Garcilaso (1923), pasando por González (1952), los lexicones, hasta los estudiosos modernos como Lara (1947), Cáceres (1976), Beyersdoff (1986), Mamani (2006, 2012, 2014), Espino (2003, 2006), Vivas (2015), Lienhard (1988, 1989, 2005, 2015, 2016), Husson (2002) y Noriega (2012), entre muchos otros, que hacen un recuento y con los cuales se elabora una línea de tiempo en la cual es posible observar cómo estas poéticas quechuas aparecen y desaparecen según las épocas, los autores, sus intereses y necesidades.

Ya proponía Beyersdoff (1986) que sus estudios versan sobre el conjunto de antiguos ejemplos versificados y aquel material recopilado que representa sin duda una pequeña parte de las tradiciones poéticas” (p. 213). Poéticas que se consideran de gran relevancia en

esta obra y la necesidad de volver a ellas, reconocerlas y encontrarlas en autores modernos del Perú, Bolivia, Chile y Colombia hoy en día hacen de este un material de gran valor. *Harawis, yuyaykunas, hayllis, qqashwas, huaynos, takis, waqayllis* son descritos y ejemplificados aquí para que el lector tenga una base conceptual con la cual pueda abordar los temas de los capítulos que se desarrollan más adelante.

En el capítulo dos encontramos la presencia de las formas poéticas quechuas en la narrativa, poesía y obra antropológica de José María Arguedas, es así como se estudian cantos encontrados en “Canto Kechwa”, *Yawar fiesta, Los ríos profundos, El zorro de arriba y el zorro de abajo*, “poemas y canciones del pueblo quechua”, entre otras obras en las que se puede rastrear no solo la presencia de estas si no su evolución y cambios en el tiempo.

Es a través de los cantos, los bailes y la presencia de las tradiciones como estas memorias se mantienen vivas en los canastos del conocimiento y hacen parte del devenir diario de la cultura moderna, así sea en forma de huaynos modernos o amestizados. Sin embargo, a pesar de esto nos permiten desde la actualidad dar una mirada sobre cómo transcurren en el devenir y la poetología de un pueblo que vive del cantar del río, de la calandria, del sonido del viento y cuya lengua se enriquece con la naturaleza. Poemas como “Tupac Amará kamaq taytanchistan (Hailli-taki)”, “Kataty/Temblar”, y otros encontrados a través de sus traducciones de la obra de Lara (1947) se encuentran aquí descritos y analizados de modo que pueda verse como cada autor y cada época van marcando un ritmo diferente en ellos, pero que a pesar de todo las poéticas quechuas se mantienen y perduran.

Se propone una mirada desde la memoria ancestral, no a fondo, pues esta es analizada en otro capítulo, pero si se dan luces sobre la diferencia entre memoria occidental y memoria

indígena y la propuesta de Nora (1992), cuando nos habla de la pertenencia de la memoria a dos espacios diferentes:

Los lugares de la memoria pertenecen a dos reinos, es lo que les confiere interés, pero también complejidad: simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia más sensible y, al mismo tiempo, fruto de la elaboración más abstracta. Son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional, pero simultáneamente en grados diversos. (Nora, 1992, p. 33)

Espacios que se mantienen en la obra arguediana desde esas elaboraciones abstractas y a la vez sólidas como son los cantos y más tarde los poemas. El símbolo, lo material, lo espiritual, lo ritual, se mantienen en cada uno de los cantos y poemas escogidos y se muestra como desde la obra de Guamán Poma (1980) estos ya estaban cargados de fiera colonizadora, necesidad de poderío occidental y pérdida de la identidad y memoria quechua. Arguedas dice en “Canto Kechwa”: “cuando llegué a las ciudades de la costa, la gente de esos pueblos despreciaba mucho a los serranos, En esas ciudades no se podía cantar huayno; todos miraban al que cantaba un huayno como a un inferior” (p. 150) y es aquí cuando la memoria y la identidad, a la vez que el desarraigo, toman fuerza en la necesidad de retomar y dar vida a poéticas que cada vez quedan más en el afuera de una cultura que prefiere lo occidental a lo propio.

En el capítulo tres titulado “Musicalidad y memoria de las formas poéticas quechuas en *Los ríos profundos*”, se hace un análisis más hondo sobre cómo los cantos, a modo de banda sonora dan una visión más de la obra narrativa. No solo acompañan la narración, también narran otra historia paralela a esta y le dan fuerza a lo ya contado. Se expone como el aprendizaje y uso del idioma, las costumbres, los ritos, las prácticas musicales y las culturales tradicionales, así como la generación de estructuras asociativas propias, han caracterizado la lucha de diferentes culturas indígenas por mantener su identidad, Vivas

(2015). La necesidad de dar la vuelta a la cultura del fogón, el respeto por la tierra se hace evidente, pues es una novela de lucha por la sal, por lo básico, por el respeto y la tierra.

Se realiza un estudio de las relaciones entre el contexto en que habitan las comunidades, consideradas como un sistema significativo siempre dada la ritualidad, el lugar de las competencias generales del “hacer música” y el texto escrito antes o ahora, entendiéndolo como el modelo abstracto y coyuntural de esas mismas competencias y que se verifica en un proceso comunicativo, permitiendo situar el papel de la innovación y la tradición en la música, la creación individual y la práctica colectiva para mantener la memoria viva, la continuidad y el cambio (Martínez, 2002, p. 23). Es en este capítulo en el que enfatiza la necesidad de diferenciar la memoria occidental de la memoria indígena y el cómo las culturas ancestrales piensan en el futuro, en no mantener centros museológicos llenos de recuerdos, sino en la necesidad de seguir, perdonar y avanzar, a través del ritual, el canto, el rufue. No es un olvido total y partir de la nada nuevamente, es un perdonar y seguir construyendo por la madre tierra y la necesidad de mantener los pueblos unidos.

Entre las formas poéticas quechuas encontradas usualmente en la novela, se hayan los *huaynos* y los *harahuis*, puestos al lector como apoyo, como musicalidad, como ambientación al mundo, que solo a través de lo escrito es inenarrable. Estos cantos confieren oralidad a la narración, ya que el mundo andino está plagado de formas naturales, música que se engendra a través de las caídas del agua, del movimiento del zumbayllu, de las canciones de guerra de las mujeres, del viento de las piedras del Cuzco que se mueven solas y arden con la historia y la memoria de la destrucción del mundo incaico. Es pues importante comprender que, los cantos entregan al lector el pensamiento andino y el comportamiento de las comunidades; estos son la reivindicación de un pueblo a través de la

narración y la poesía (Rama, 1984).

Rama (1984, 2006) y Lienhard (2005) proponían ya que las investigaciones actuales sobre las prácticas rituales y simbólicas de los Andes demuestran cada vez con mayor claridad que la cosmogonía no era exclusiva de ninguna cultura en particular, sino que cada una llena de ritualidad y memoria se construye a sí misma y se incrusta en los discursos narrativos, poéticos y artísticos. Los sonidos, la melodía, el ritmo, el tema, se mantienen a lo largo de América, un continente arrasado y destruido en el proceso de colonización y robo de la identidad cultural, por eso mantener la gestualidad, la ritualidad, el vestuario, las poéticas propias de cada comunidad es imperante y necesario antes de que la globalización nos quite a la última persona en el planeta que hable una lengua ancestral y nos narre de dónde, cómo y por qué estamos aquí.

En el capítulo cuatro, se trabajan las formas poéticas quechuas desde la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y su evolución. Aunque no contiene cantos en quechua, sí responden a su simbolismo y dan muestra del cambio y transformación de las ciudades a lo largo del largo periodo de globalización. La renovación de las formas poéticas que trata este capítulo se refiere al proceso que han sufrido con el tiempo, las transformaciones en sus técnicas y definiciones. Desde Guamán Poma (1980) y los primeros lexicones en el periodo colonial, hasta el periodo moderno y terminando en lo que Mamani (2013) llama el *periodo andino* cuando analiza la obra del poeta Churata.

Analiza el cambio desde una perspectiva de ciudad, Chimbote como Lima son el nuevo centro del mundo, el lugar de los fierros, del dinero, de la necesidad de ocultar de dónde vienen, de esconder la sierra o la selva, de prostituirse para encajar en un mundo que no es el suyo. A través de estos cambios también los cantos se transforman y ya no en quechua

sino en español nos muestran cómo todo se va volviendo una gran culebra, Chimbote, los caminos, el mar, las bolicheras, los prostíbulos, el camino a casa y con él la pérdida de lo ancestral. Todas las barriadas, la expansión territorial, la migración quedan marcadas en la novela, y con ella, el silencio, la transformación de las formas poéticas quechuas que son olvidadas por la necesidad mantenerse en el lugar equivocado:

En esa oscuridad están cinco barriadas, entre torales, agua salada y viento; luego, nuevamente la oscuridad; después el Trapecio, el Casco Urbano, la Fundición y su barrio, los muelles y más oscuridad hacia los médanos y el mar. Digamos, treinta mil personas en los campos iluminados que vemos desde aquí; el resto, unas... digamos treinta barriadas, doscientos mil, vive en la basura y bajo la luz de las estrellas. (Arguedas, 1983e, p. 98)

Arguedas muestra la transformación del Perú, no el Perú igual y feliz que quiere como lo manifiesta en su poema “Cubapaq/ A Cuba”, sino en el Perú profundo, oscuro y desigual en el que se convierte. A la par de la novela están sus diarios en los que como la ciudad y lo ancestral él se va perdiendo también en ese no saber qué es, quién, cuál es su lengua, cómo hablarla, cómo convencer a los doctores de mirar hacia ese otro lado tan importante para Latinoamérica y más allá, él como quechuahablante y misti a la vez. Una novela dicotómica como sus poemas y su narrativa.

Propone como el “forasterismo” no solo de los usurpadores de la tierra, también de la religión y lo ritual, le restan al Perú su condición de territorio sagrado. Ese forastero que trae la tecnología a toda costa y según su necesidad productiva. Ese forastero que no aprende la lengua ni la necesidad de ciudad, de la chagra y la familia, ese forastero que los pierde y transforma en quienes no son. Así pues, esa mezcla, esa pérdida de identidad, nos lleva a comprender como también las poéticas cambian con la entrada de la nueva generación que busca otras raíces, desde unas necesidades creadas.

Finalmente, se estudian en el último capítulo otros cantos y poemas dispersos no solo en el

corpus propuesto por Espino (2012). Se anexan otros cantos de su narrativa y obra antropológica y se analizan desde una mirada simbólica, sagrada, desde el tema del Ande, desde el reconocimiento de los Apus y la conformación y estructura de los dioses quechuas. Nos habla de la queja del sol y la luna, de su pérdida de identidad frente al mundo. Nos muestra esas poéticas quechuas y la posibilidad de que poetas modernos las encuentren, sientan y transformen a la par con ellos, su crecimiento y capacidad y este reto queda abierto para otro estudio.

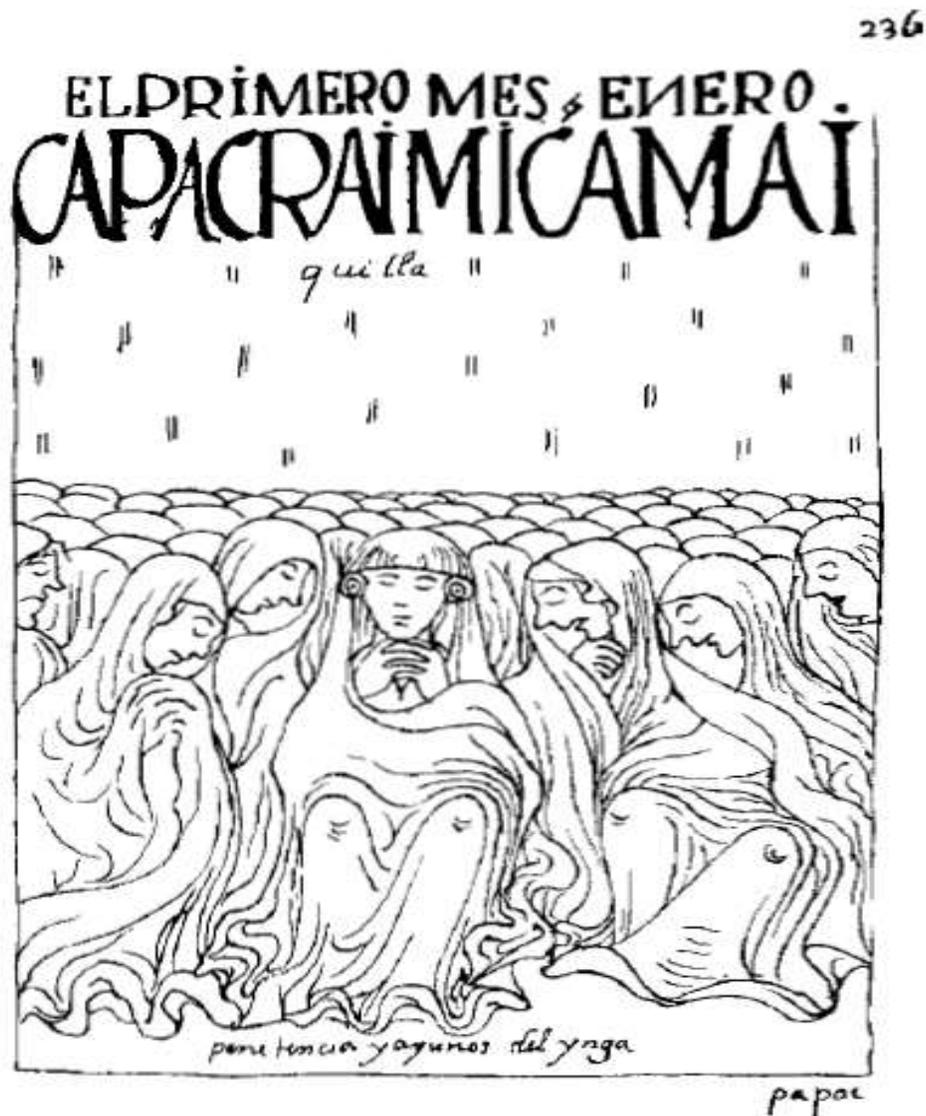
Algo importante en este capítulo es el reconocimiento de que los cantos y poemas nacen de lo individual o de la conversación de dos hablantes, que finalmente son los zorros, el de arriba y el de abajo, la sierra y la costa, el pueblo y el individuo y llegan a lo colectivo. Muestran que es necesaria la lucha, el poder de Túpac Amaru en cada uno de nosotros al reconocernos nuevamente.

Termina esta introducción con una cita del propio Arguedas sobre el mes de enero, del nuevo comienzo:

Comienzan las lluvias. Se forman torrentes en los cerros. Llueve de día y de noche. Llaman los indios a este mes sara, masua, olluco, trigo jallmaymita. Jallmay es ensanchar el surco con la tierra húmeda. El tullu micui come el tallo del maíz y de la papa tierna. Hay que ojear el maíz y las papas contra las perdices, el venado y los zorrillos. No dejan de lado sus chacras todos los indios de la cordillera, porque este tiempo es la fuerza de los pájaros ladrones. Y aun en los llanos procuran vigilar las viñas y sus frutos. Es el tiempo de los camarones en los ríos, del llano y de pescados en el mar. La gente hila y teje sus vestidos. La verdura está muy tierna todavía. Los niños no han de comer el huiro del maíz porque está verde y hace daño. (Arguedas, 2012d, p. 213)

Es el tiempo de volver y lo dice con el tono de sus poemas y como lo entiende en los cantos del pueblo. Este trabajo de grado es un esfuerzo por mantener viva la memoria de las poéticas quechuas y con ellas la ancestralidad de cientos de comunidades que van muriendo cada día a causa de la globalización y la feroz colonización que hacemos ahora nosotros. La

invitación a otros poetas a estudiarlas y llevarlas a sus propios textos, la necesidad de entender más sobre el proceso creativo a dos lenguas, a dos amores, a dos mundos en un solo ser. La verdura está muy tierna todavía. Los niños no han de comer el huiro del maíz porque está verde y hace daño, aún hay tiempo para el cambio y la creación (Arguedas, 2012d).



*Ilustración 1.* El primer mes de enero. Capacraimicamai. Fuente: *Nueva Cronica y buen Gobierno*. Guamán poma (1980). Figura 236.

## Capítulo 1

### ***Taquiuncuni*: las formas poéticas de la poesía quechua, antecedentes de la obra de José María Arguedas**

¿Dónde está el cóndor, dónde están las águilas? Invisibles como los insectos alados se han perdido en el aire o entre las cosas ignoradas. (Arguedas, 1983e, 230)

#### **1.1 Introducción<sup>2</sup>**

En *Los ríos profundos* (Arguedas, 1983c) se encuentra descrita de manera sencilla y profunda una poetología de los cantos quechuas, en la novela muestra Arguedas un espacio donde la oralidad actualiza los hechos contemporáneos, cuestiona el poder y resalta la astucia de las mujeres. Los cantos quechuas encontrados dan cuenta de la memoria, la historicidad y la política del pueblo que siguen vigentes hoy y son de gran valor para la poesía latinoamericana.

Cantaban, como enseñadas, las calandrias, en las moreras. Ellas suelen posarse en las ramas más altas. Cantaban también, balanceándose, en la cima de los pocos sauces que se alternan con las moras. Los naturales llaman tuya a la calandria. Es vistosa, de pico fuerte; huye a lo alto de los árboles. En la cima de los más oscuros: el lúcumo, el lambra, el palto, especialmente en el lúcumo que es recto y coronado de ramas que forman un círculo la tuya canta; su pequeño cuerpo amarillo, de alas negras, se divisa contra el cielo y el color del árbol; vuela de una rama a

---

<sup>2</sup> En este primer capítulo se hace un acercamiento a las formas poéticas quechuas, entendidas como antecedentes directos de la obra de José María Arguedas. Se parte de la primera referencia escrita en la obra de fray Domingo de Santo Tomás, el *Lexicón* o vocabulario de la lengua general del Perú, y algunos otros documentos para llegar a las antologías de poesía quechua publicadas en el siglo XX, *La Poesía quechua* elaborada por Lara (1947) y los estudios antropológicos de Arguedas (1940-1968). Se abordan desde un enfoque descriptivo, es decir, se identifican y detallan qué formas poéticas quechua han sido mencionadas por los estudiosos seleccionados, cuáles son sus diferencias en torno al canto y al baile y finalmente qué ejemplos presentan. Se hace énfasis especialmente en aquellos cantos quechuas que puedan tener relación con la obra poética de Arguedas. Así pues, este capítulo se divide en dos momentos, uno en el que se plantea el acercamiento a las poéticas quechuas desde el Inca Garcilaso (1923) hasta González (1952) y el otro en el que se estudian las poéticas quechuas en las gramáticas y antologías en el siglo XIX y XX con autores como Lara (1947), Beyersoff (1986), Husson (2002) y Mamani (2013).

otra más alta o a otro árbol cercano para cantar. Cambia de tonadas. No sube a las regiones frías. Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú desde su origen han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas. (Arguedas, 1983c, p. 133)

Este texto es un claro ejemplo de poetología sobre el canto, una síntesis de la concepción poética de Arguedas, su relación con la música popular que explica claramente la función del arte. Aquí la poesía no proviene del conocimiento humano de lo superficial, viene del conocimiento profundo del mundo natural, una teoría literaria no basada en el antropocentrismo, sino en la naturaleza y su relación con ella a partir de la observación: “han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio” (p. 133), es la música del río, de la calandria que vuela bajo, la “tuya” que canta y vuela a gran altura, que describe círculos en los que cae por las corrientes, esos movimientos, esa cadencia en el vuelo es la cadencia en la danza que luego el pueblo interioriza, repite, cambia y baila. Esta es una poética en donde los hombres le responden cantando al sonido que el agua produce al chocar con las rocas en los ríos. Es por esto por lo que es necesario acercarse a la poesía quechua desde concepciones diferentes a las occidentales, el sistema poético no debe ser otro que los ancestros han venido desarrollando y cambiando.

En *Los ríos profundos* (1983), los personajes comparten numerosos *huaynos*, *harawis* y *takis*<sup>3</sup>. Estas formas poéticas hacen parte del desarrollo narrativo. De una mezcla compleja entre español y quechua, en donde confluyen diversos mundos: el católico, el poder

---

<sup>3</sup> Forma moderna de escribir huaynos, harawis, taki y qqachas que serán usadas a lo largo del texto a excepción de cuando sean nombradas en los libros referenciados.

civilizador, la escritura, el *zumbayllu*<sup>4</sup> y su misticismo, el canto de las mujeres que es poderoso, la danza de diferentes aves, el color que traen las plantas, en fin, el mundo indígena encontrado con el occidental. Hay un *huayno* que muestra la relación no solo de la naturaleza, también el cuestionamiento continuo al poder “Soldaduchapa riflink'a/ tok'romantas kask'a/chaysi chaysi / yank'a yank'a tok'yan, / chaysi chaysi / yank'a yank'a tok'yan/. El rifle del soldadito/ había sido de huesos de cactus, / por eso, por eso/, truenas inútilmente, / por eso, por eso, truenas inútilmente” (p. 94). Una postura política clara se ve aquí. Poner al mismo nivel el rifle y el cactus, y darle al cactus la capacidad de tener huesos, ¿es acaso de agua el rifle y por eso no hace daño o se entiende acaso que el agua como el rifle puede enfurecerse y escurrirse por los apus a grandes velocidades arrasándolo todo?, el tronar inútilmente del poder hegemónico es una muestra clara de cómo a través de la naturaleza y el canto comunitario es posible mantener la cultura. *Waynos*, *harawis* y cantos funerarios entonados por las mujeres y el maestro Oblitas hacen parte del conjunto poético de esa novela. De igual forma, pueden encontrarse en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, una narrativa con una poetología propia, más allá incluso de la quechua. Los cantos que podemos encontrar en la narrativa arguediana vivifican la propuesta estética del autor, logran movilizar desde los valores andinos la protesta, la búsqueda de una memoria y el reconocimiento de la comunidad como una igual a las de los conquistadores.

La poesía aquí es una forma de diálogo con los muertos fundadores de la cultura, en ella el llamado de Atahualpa a mantenerse y levantarse es frecuente. Una queja contra los

---

<sup>4</sup> Arguedas describe en sus ensayos antropológicos la función de la terminación quechua *illu* que es una onomatopeya. Representa la música que producen las alas pequeñas de los pájaros o insectos en vuelo (Arguedas, 2012c). El *zumbayllu* es un trompo a veces ahuecado en el cuerpo que tiene la capacidad de llevar mensajes con su música, un objeto mágico.

peruanos que no quieren ser de la sierra ni de la selva, un llamado al vientre de la madre para que la chagra vuelva a tener el valor que tuvo. Es frecuente en la poesía de Arguedas la propuesta de la desidealización de lo extranjero, la necesidad de contener dentro de la cultura el quechua, sus formas y poéticas. Es pues imperioso estudiar la función de las formas poéticas quechuas en la poesía de Arguedas, hacer un recorrido por la historia de la literatura quechua e identificar y entender más allá del significado literal cada una de las formas que desde el periodo incaico vienen describiendo los diferentes cantos y bailes.

Desde hace más de setenta años se vive un renacimiento de la poesía quechua escrita en Colombia, Perú, Chile y Bolivia, escritores que crean desde la marginalidad y más si lo hacen en la lengua no hegemónica, una literatura indígena no indigenista que ha evolucionado. Algunos académicos la consideran más desde lo ritual que desde el discurso (Noriega, 1993). Otros (Lienhard, 1989) simplemente la llaman “prácticas textuales” (p. 14), textos según él que se escriben en idioma amerindio o en algunos casos bilingües. Arguedas la llamaba una cultura “india” en el prólogo de *Dioses y hombres de Huarochiri* (1966, p. 10), una cultura diferenciada de la occidental y que ha permanecido a pesar de los cambios dramáticos a los que se ha expuesto. Una lucha que se mantiene contra el poder hegemónico y que pide a gritos que sea vista desde una perspectiva distinta, la propia, la de las formas poéticas quechuas, la que muestra la evolución de los bailes, cantos e himnos. Así pues, es necesario el pluralismo cultural que dé valor y vigencia a lo múltiple y diferente, que aborde los conceptos presentados por Rama (1984) de transculturación, los de hibridez de García (2007), la noción de literaturas alternativas de Lienhard y sobre todo el de una cultura propia con una necesidad de entenderse desde adentro (Llano, 2001). A esto se suma la problemática que la autora manifiesta que es la pluralidad cultural de

nuestra América que plantea cuestiones de diversa índole, como la del bilingüismo; la oralidad primaria y la secundaria. Tres ejes que recorren, a lo largo y a lo ancho, lo que generalmente ella denomina “zona andina” del continente. Un territorio marcado por la diversidad cultural, rica no solo en el espacio natural, sino en el cultural. A esto se suma lo que ella nombra una situación especial y compleja que nombra el fenómeno sociocultural peruano:

La escritura de textos literarios en lengua quechua. Así nos acercamos a una situación prevista por Mariátegui y que, en aquellos años, era una utopía: la producción de una literatura indígena, no indigenista. Casi cuatro décadas de escritura en lengua aborígen han suscitado el interés en círculos académicos de lingüistas y etno-historiadores. (Llano, 2001, p. 15).

Escritores que como hablaba Lienhard no son indígenas, ni sus descendientes pero que escriben en quechua, una literatura de tema indígena, pero escrita por mestizos de la ciudad, que no por eso deberían ser destinados a la segregación, el olvido o el descuido. La utopía de la que habla es la de una sociedad pluricultural que se reconozca a sí misma, en la que se incluyan los académicos y los no académicos, los científicos y se reconozcan como hijos de la tierra.

Desde 1560 se tiene conocimiento de formas poéticas quechuas que agrupan los temas y ritmos del Tawantinsuyu y muchos autores indígenas o no han estudiado y escrito a través de ellas. Las primeras referencias a ello se encuentran en *Los Comentarios reales de los incas* escrito por el Inca Garcilaso de la Vega en 1609; en el *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* de Santo Tomás publicado en Lima en 1560; el *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengva Qquichua*, divulgado por primera vez en 1608, *La Gramática quechua o del idioma del imperio de los inkas* (Anchorena, 1874) editado por la imprenta del estado de Lima, y ya en el siglo XIX y XX en obras como la

*Poesía quechua* de Lara (1947) y múltiples estudios en la obra antropológica de Arguedas. Otros académicos que han desarrollado el tema son Espino (2006) que publica un ensayo titulado “Poéticas quechuas: Garcilaso, Guamán Poma y Anchorena” en la revista Letras en Lima; Husson (2002) en “La poesía quechua prehispánica: sus reglas, categorías y temas, a través de los poemas transcritos por Wamán Puma de Ayala” y en “Literatura quechua” respectivamente. Existen otros estudiosos que han tocado el tema transversalmente o a través de la interpretación de *harawis*<sup>5</sup>, *takis* y *qqachas* como Beyersdoff (1986), Lienhard (1998) y Mamani (2013), evaluando el tema, la musicalidad y la relación con el mundo indígena y su cosmogonía.

El punto central está en hacer un recuento en orden cronológico de estos trabajos de modo que se pueda tener un panorama de las formas poéticas quechuas, su evolución y la forma en la que cada estudioso la interpreta según sus conocimientos del mundo quechua, de la lengua, su relación con éste y su forma de relacionarse con el idioma. Entender estas formas poéticas quechuas es fortalecer las poéticas ancestrales, es un “taquiancuni”, un fortalecerse a sí mismo, la presencia de ellas en la obra de Arguedas y cómo estas se relacionan con la memoria, la renovación y la politización del pensamiento quechua que es fundamental y determinante para dar una mirada diferente a su obra y a la de otros poetas que han sido tocados. Un análisis más allá de las formas exigidas por occidente y en consonancia con el mundo indígena que lo habita. Se ha visto que la literatura quechua ha trabajado en una doble dimensión, una desde la recuperación de la memoria y el conocimiento ancestral y otra desde la traducción que se genera a partir de la conquista. De

---

<sup>5</sup> Forma moderna de escribir *harawis*, *taki* y *qqachas* que serán usadas a lo largo del texto a excepción de cuando sean nombradas en los libros referenciados.

esta forma, poemas como “Túpac Amaru kamaq taytanchisman (Haylli-taki) / A nuestro padre creador Túpac Amaru (Himno-Canción)”, relacionan cuatro formas ancestrales diferentes a las occidentales de clasificar el poema. Desde el título vemos las palabras “haylli”, “taki”, “himno”, “canción”, cada una con un significado que ha evolucionado hasta nuestros días y ha sido recogido por Garcilaso (1923), González (1952), Guamán Poma (1980), Anchorena (1874), Lara (1947), Arguedas (2012), Beyersdoff (1986), Mamani (2011), entre otros. Es indispensable pues hacer un rastreo de los antecedentes de estas formas poéticas para entender en los siguientes capítulos de esta tesis como pueden analizarse los poemas y cantos que están inmersos en la obra poética y narrativa de Arguedas desde las dos dimensiones propuestas y posterior a ello evaluarlas.

## **1.2 Primer momento: poéticas quechuas desde el Inca Garcilaso hasta González**

El concepto poesía lírica es totalmente occidental, técnicamente el término se aplica a la poesía grecolatina de la antigüedad, con géneros como la elegía, la oda, el soneto y cualidades como la rima, la métrica y la organización por estrofas. La palabra lírica no está desligada del significado traído de la música, de hecho, su nombre viene de ahí, las comunidades ancestrales también se sirven del canto, sin embargo, la poesía occidental poco o nada tiene que ver con estas poéticas, para este caso con las del Tawantinsuyu.

Vivas (2015) propone que en la lírica eurocéntrica hay “nostalgia y padecimiento por lo perdido, hay protesta originada por la escisión causada por el exceso de racionalización que ha desmembrado la tierra” (p. 103), poesía que contraría la propuesta estética del mundo quechua y aymara poseían una plenitud y alegría marcada. Mamani (2013) propone que el

arte andino en el periodo incaico pudo ser triste a ojos occidentales, pues el dolor y la alegría como sentimientos humanos, son manifestaciones que se ven representadas en diversas expresiones culturales, sin embargo, el hecho de que el canto y la danza hayan sido el medio por excelencia del mundo incaico y quechua habla de la alegría y la configuración que del mundo y sus transformaciones tenían estos. En las lenguas aborígenes como el miníka, el maya, el mapuche y el quechua hay transformación de la palabra y el canto en poesía de la naturaleza, los cantos se pronuncian con libertad ya que el *harauic*, *aj iik't'aan*, el *roraima* crean nuevas líneas, repeticiones y variaciones según el rito, la problemática de la comunidad, la celebración o su estado de ánimo y relación con el universo. La tierra, el canto de los pájaros, los sonidos del agua hacen parte del poema o son el poema mismo, mientras que en la lírica occidental hay un respeto excesivo por la norma, que sin dejar de ser bello llevan al poeta a obligar el canto y la pulsión estética a las formas ya establecidas como la versificación, la métrica y la rima u otras categorías según la época y la cultura. Lo que usualmente se encuentra en los cantos indígenas es una sensibilidad que muta continuamente y acorde con el mundo natural, la “indivisibilidad cambiante entre el sujeto y el objeto, entre naturaleza y clan humano” (Vivas, 2015, p. 106).

Cuando el sujeto es cosificado y sentido como un ente fuera del mundo natural o como un elemento superior dentro del reino animal entonces comienza “la pérdida de la naturaleza en la lírica moderna” (p. 106). Todo lo contrario, sucede en las poéticas ancestrales, donde la experiencia humana es sentida, vivida y reconocida como una más dentro de la tierra, elementos que salieron del vientre de la madre deben volver a ella, por eso el respeto y la reverencia a todos los procesos de creación, evolución y cambio. Estas formas de concebir el mundo y plasmarlo en las poéticas ancestrales son las que los primeros transcritores no

logran entender y por eso el esfuerzo por hacer que se parezcan a las estéticas colonizadoras, así pues, las traducciones y transcripciones son llevadas al sistema escrito y obligadas a parecerse a lo que Europa hasta esa época concebía del mundo.

El Inca Garcilaso ya en 1609 hablaba de la habilidad del pueblo quechua para expresarse a través de lo que él nombraba poesía, que no eran otra cosa que cantos e himnos del antiguo pueblo inca. Según sus escritos estos eran mantenidos en la memoria oral por los amautas o filósofos y los *haráuec*, nombre con el que llamaba a los poetas del pueblo. De sus producciones decía:

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

Garcilaso (1923) expresa aquí su opinión de la poesía quechua, primero para él está claro que el pueblo incaico sabía componer “versos”, segundo que estos eran escritos en su mayoría por los *huráueckuna* lo que hoy en occidente no de forma muy correcta llamarían poetas cuyas letras reproducían las hazañas y comportamientos que a la luz de la época, destacaban la intención de ellos, además era para Garcilaso, la salvaguarda de la memoria pues para ello eran cortos sus cantos, para recordarlo y para que pudieran pasar de una persona a otra como método de enseñanza de “buenas costumbres”, y, finalmente, las estructuras poéticas con las que evalúa los “versos”, son totalmente europeas: “la redondilla” por ejemplo y el hacer hincapié en la falta de “consonantes” en los versos para

una rima occidental clásica.

Los cantos a los que Garcilaso (1923) tuvo acceso, los recogió de otros europeos que hacían igual análisis de lo escuchado. Lara (1947) propone que los *arawikus* o *arauec* como los llamaba, no eran partidarios de la métrica o la rima. Explica que posiblemente sus versos, tenían este tipo de características por su relación con el canto, la necesidad de las repeticiones, y el carácter vital de estos. Aplicar métodos europeos para estudiar poéticas ancestrales es un error que se cometió por siglos, “en efecto no es lógico aplicar en el enjuiciamiento de una literatura el rigor de los preceptos que rigen dentro de otra civilización” (p. 69). Los *harawis*, propone Lara (1947), empleaban la rima sin encajonarse y sin conocer lo que este concepto era para occidente, igual sucede con poéticas como la *minika*, mapuche y la maya, así pues, toda relación que encontramos hoy es fortuita y forzada para entender con ojos occidentales lo que es ancestral americano. Los cantos de la cosecha, la siembra y los diferentes periodos usados para la siembra en los cuales “los trabajadores indígenas hombres y mujeres establecen el paso del trabajo cantando un coro muy vivas [...] juay, jaway, cantan hombres y mujeres mientras apilan inmensos atados de grano de los andes” (Harrison, 1994, p. 30). Cantar es una comunión, un acto público y poético. Un momento de poder y fuerza en el cual logran que la comunidad entera tiembla bajo el trabajo en su quehacer diario. En ellas siempre manifestaron las posiciones y contradicciones, los sufrimientos y las alegrías. El canto como mecanismo de memoria y de rescate de la cultura, no poemas occidentales ni dentro de este canon.

En los *Comentarios reales; que tratan del origen de los yncas* de Garcilaso (1923), en el imaginario colectivo, fundan una forma occidental de entender los cantos e himnos quechuas, su análisis parte de las estructuras rítmicas, métricas y líricas europeas y no las

estructuras rítmicas, performativas y de temáticas ancestrales propias de las comunidades indígenas: “De la poesía alcacaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas” (Garcilaso, 1923, p. 119). Así pues, desde ese entonces se instauró la idea de que la poesía quechua se componía a modo de redondillas, de forma versificada y con esquemas y temas europeos, escritos desde América. Garcilaso hace referencia a un poema que transcribe al español que dice “me ofrece a la memoria” en el que justifica que sea corto porque lo hacía fácil para tocar con la flauta, la canción es la que se sigue y su traducción en castellano.

Cayllallapi	Al cántico
Puñunqui quiere decir:	Dormirás
Chauptuta	Media noche
Samúsac	Yo vendré.
(Garcilaso, 1923, p. 120)	

Expone Garcilaso (1923) que en el poema los indígenas muestran con “rusticidad” lo que quieren decir (p. 130), hace alusión a lo que él llama el último verso en el que resalta la ausencia del pronombre “yo”, ya que gracias a su aporte este ha sido anexado al poema y la palabra “veniré” que antes estaba ha sido cambiada por “yo vendré”. Afirmaciones bastante europeizantes que pretenden que la literatura escrita en América obedezca siempre al canon europeo; como proponía Churata (2012), al exponer que los europeos entendían a América como la España del resurgimiento, pensando que, si nuestra literatura no es española, entonces no es representativa ni del mismo nivel de belleza, “a pesar de todo eso, si nuestra literatura no es española, nada es. Porque americana de América, no; en manera alguna” (p. 177). Afirma categóricamente Churata (2012) que, si América pierde toda esperanza de expresarse en una lengua ancestral entonces estas literaturas o tejidos para decirlo de otro

modo, debería llamarse española a secas. De igual forma lo dice Arguedas en sus obras antropológicas, no solo el canto en lengua española sino el canto en lengua quechua es desconocido y considerado poco importante como propone Garcilaso (1923), sin embargo, el desconocimiento del lenguaje, la forma de vestir, de comunicarse y el acto de cantar daban vida al profuso modo de vivir el quechua y la profundidad de los cantos que este apenas conocía y categorizaba. Así pues, al seguir estudiando la obra de Garcilaso en clave de cantos indígenas quechuas y más profundamente de sus poéticas, se observa que éste sigue evaluando cada uno de ellos en un tono estrictamente europeo y transcribiéndolos desde allí.

Posteriormente, Garcilaso (1923) refiere los hallazgos de otros poemas encontrados por el padre Blas Valera que toma para su obra y que aquel llamaba poemas de tipo *spondaico*, versos de cuatro sílabas, escritos en “indio y latín” y cuyo tema era la astrología (p. 130). Estos últimos, declara, son poemas que tenían como tema principal describir fenómenos de la naturaleza. Como balance se podría decir que Garcilaso evalúa de manera tangencial las formas poéticas incaicas<sup>6</sup>. En el capítulo XXVII de su obra escribe: “En la poesía de los incas *amautas*, que son filósofos, y *haraucis*, que son poetas” se encuentran cerca de cinco páginas en las que hace referencia a algunos poemas encontrados por Blas Valera y el pequeño canto al que él hace referencia arriba. No aborda las formas de la poesía quechua y tampoco las nombra.

Otro importante texto es *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* publicado por primera vez en 1952 por Santo Tomás, que contiene no sólo los términos que para la catequización eran imprescindibles, sino también, aspectos musicales y elementos del baile

---

<sup>6</sup> Incaicas pues el término quechua se utiliza sólo doscientos años después.

y la coreografía como el *qashwa* un baile en coro, el *waynu* uno de parejas, y el *taki* un canto de frases que se repetían (Beyersdoff, 1986). La versión con la que se cuenta es del año 2003, publicada por el Instituto Nacional de Cultura en Lima. Al hacer una revisión de este libro se encuentran numerosas referencias al *taki* o sus variaciones como: *misquetaquini* que es para él cantar suavemente; *taquini* definido como cantar el hombre; *takicamayok* como cantor; *taqui* como canto y canción al mismo tiempo, *taquini* que hace referencia al baile o danza, *taquic* como bailar, bailadora o danzador. Interesante señalar el significado de la palabra *taquiancuni* “fortalecerse a sí mismo” (p. 138) pues denota como a través del canto los pueblos ancestrales fortalecían no solo sus creencias, sino también sus procesos como sujetos. Con otra raíz está la palabra *cachuani* definido como un “baile de moços para contentar a mujeres” (p. 54). Este reconocimiento de cinco formas poéticas quechuas es importante pues parte de la indagación de lo poético encontrado en la época y les da una característica propia. La comprensión de las categorías culturales andinas se encuentra obstaculizada o en disonancia con las categorías europeas y prevalecen las experiencias culturales del colonizador (Harrison, 1994). Al finalizar la revisión no se encuentra en esta versión lo presentado por Beyersdoff respecto al *qqashwa* y al *waynu*, tampoco en la versión de 1560 que se encuentra electrónica.<sup>7</sup>

Más tarde en 1608 a cargo González Holguín es que se recoge de forma rigurosa un grupo de “artes verbales”, que se agrupan bajo el nombre de formas poéticas inkas (Beyersdoff, 1986, p. 215). Expone Beyersdoff que González (1986) presenta doce formas diferentes de subgéneros que permiten abordar las formas poéticas y de las que se desprenden las

---

<sup>7</sup> Esta versión puede consultarse en formato e-book y es sacada de una de las primeras versiones: <https://archive.org/details/lexiconovocabula00domi/page/n3>

posteriores y modernas categorías de éstas. Esta forma presentada se aleja de la propuesta por el Inca Garcilaso pues acerca, aunque de manera secundaria al lector a una poética ancestral basada en el canto y el performance, con un tema que poco o nada tiene que ver con el europeo y el contexto escrito. No se desconoce que su diccionario tenía un fin religioso y catequizador, pero se inicia aquí una forma diferente de acercarse a lo indígena. Porras en González (1952) en el prólogo a la edición de la Universidad Mayor de San Marcos propone este diccionario como el más “completo, sagaz y revelador de todos los prontuarios lingüísticos de los siglos XVII y XVIII y verdadera suma de la lengua y del saber indígenas en el alborar de la colonización” (p. 6). Para la fecha solo quedaban seis ejemplares en el Perú.

Otra publicación importante la hace fray Domingo de Santo Tomás (1952) que recopiló y escribió el primer *Arte y diccionario quechua español*, obra casi totalmente incomprendida por los conquistadores, pero necesaria para su tarea colonizadora y evangelizadora, pues los pocos que iniciaron la tarea, no pasaban de un entendimiento literal si es que puede decirse eso de una lengua oral. Este sacerdote elaboró la primera lista de palabras con sus equivalentes castellanos y “bautizó el Runa Simi incaico con el nombre de quichua” (p. 7). Como es sabido para todos, este entusiasmo se debía a la necesidad de catequizar al pueblo indígena y utilizar la lengua como medio inicial para ello, hasta sustituirla por el español (Porras, 1952). La necesidad acuciante de los conquistadores y los frailes por entender los secretos de las plantas, las formas de organización social hicieron que este tipo de diccionarios empezaran a abundar ya en el siglo XVIII.

*La Gramática* y el *Vocabulario* representan la contribución de González Holguín y la escuela jesuítica al estudio del quechua. La Gramática apareció un año antes que el *Vocabulario*, que es su coronación o remate. El propio Holguín aclara que el *Arte* es el resultado de veinticinco años

de investigación y estudio de "todas las cosas curiosas, sustanciales y elegantes que ha hallado en la lengua". Su propósito es levantar el estudio de las lenguas indígenas, que según el jesuita se hallaba "muy caído y olvidado y estimado en menos de lo que la conciencia y charidad o razón obliga". He ahí una explicación del propósito humanista de todos los cultivadores del quechua: obligación de conciencia, caridad para la lengua obsoleta y propósito de cultura. (Porras en González, 1952, p. 18)

Es sorprendente observar cómo para 1952, año en el que Porras escribe el prólogo, éste afirme que el quechua es una lengua "obsoleta" y que ya desde la conquista, necesitaba de actos caritativos de los frailes por recogerla. Una frase muy fuerte y desacertada frente a una lengua ancestral, hablada por más del 20% de la población peruana en la época y para referirse al trabajo de 25 años que desarrolla Holguín, que, aunque habla desde un canon occidental, es una fuente importante que da cuenta no sólo del significado de los términos que recogió por años, sino también de los cantos y bailes con los que la comunidad por tanto tiempo han transmitido sus sentires, necesidades y causas.

Al hacer una búsqueda de las formas poéticas quechuas en esta obra se observa que González (1952) se esfuerza por entender más allá del significado literal encontrado en el *Lexicón* de fray Domingo de Santo Tomás e intenta especificar el uso y tópico de cada una (Beyersdoff, 1986). Se encuentran en la obra de González (1952) definiciones de las siguientes formas poéticas: *harawi*, *haylli*, *waynarikuna*, *yuyaikuna* y *taki*, entre los *harawis* y sus variaciones están: *harawi* o *yuyaycucuna* o *huaynaricunattaqui*<sup>8</sup> definidos como "cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición" y también como cantares devotos y espirituales (González, 1952, p. 119 ).

Los *hayllis* y sus variaciones rastreadas en la obra son: El *hayllicuni* que lo define como cantos para "celebrar la victoria con bayles y fiestas" (p. 121). El *hayllinihay chaniaucacta*

---

<sup>8</sup> Se respeta la forma de escritura presentada por González por eso no se encuentra en cursiva.

es un canto de triunfo sobre los enemigos. El *hayllini* como cantos que se realizan en las chacras, también las define como celebraciones con bailes con cantos de triunfos, o victorias, y, finalmente, como cantos “regozijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas” (p. 122). El *Atiyhay chaytahay llirccuni, o, haychactahayllini* son los cantos que se realizan en la gala de la victoria, o de la chacra.

Otro tipo de referencia que se encuentra y coincide por lo hallado en Beyersdoff (1986), son los *huaynaricuna*, que en el diccionario lo definen como los “entretenimientos y recreaciones, el acto de acordarse mucho de lo que se ama” (p. 247) y en general, son cantos de hechos de otros o de la memoria de los que se aman pero que ya no están. Estos *huanaricuna* son el término más parecido al *waynu* mencionado por Beyersdoff y es posible que la diferencia de escritura sea la que hace compleja su identificación.

El diccionario de González (1952) menciona algunos bailes con disfraces o máscaras como el *ayachuco*, *La llama-llama*, *la saynatahuacon*, *el pucllack*, etc. El que es entonado por el grupo de hombres que encarnan diversos personajes a modo de coro es el *taquictahucaric*, o *tussuchik* al que siguen todos los enmascarados o danzantes, y el *caynataruna* que acompaña a los músicos o también llamado *ñauray cuna taquik cuna*. Los *huacanquiruna*, o *machu* son los cantores que entonan en “las danças y saben los tonos y cantares y fábulas antiguas taquiyachakhuacanqui o hahuaricuyyachak” (Gonzalez, 1952, p. 127).

De la descripción de estos, otros bailes se empiezan a observar la palabra *taki* de forma continua; pues *takii* en su sentido literal y para este diccionario, traduce baile. Es por ello, que muchas palabras derivadas relacionan danzas y bailes de diferentes tipos, por ejemplo, a los cantores de fábulas y de cantares antiguos se les nombra *taquiyachakhuacanqui*, y el cantar suavemente se escribe “hũanyumizquimizquillamtaquicuni o taquiytammizquichini o

caquiytamchantayllachancani, o churayllanchurani. El ñauraytaquicuna es todo género de músicas de canto y de instrumentos” (p. 178). Se encuentra pues que canto con instrumento es ñauraycunapinculluy o pillulluytaqui o ricchac cuna pucunataqui y canto con música de voces es ñauraycunataqui. Otra relación encontrada con *taki* es nauraytaquicun que es todo género de músicas de canto y de instrumentos, aunque “taqui es vn solo bayle” (p. 296).

*Qquencumuyuctamtaquini* es bailar o danzar mudanzas y canto sin punto es solo *taki*.

Doce formas de versos y varios subgéneros están en este diccionario entre estas el *qashua* y el *wayno* (Beyersdoff 1986), estas últimas tampoco fueron encontradas en el rastreo hecho en las dos versiones de que se disponen. Es claro que, González (1952) se esfuerza por mostrar no solo el significado literal, también sus variaciones, aspectos sociales relacionados con ellos. Hay aquí una diferencia latente con el *Lexicón* de Santo Tomás, un esfuerzo claro por entregarle al lector las variaciones y formas que actualmente llamamos poéticas quechuas, pero que claramente han tenido una evolución y vienen de un proceso oral y experimental del pueblo Inca, éstas estaban arraigadas y el manejo de dichos nombres y sus características estaba claro desde antes de la escritura.

### **1.3 Segundo momento: poéticas quechuas en las gramáticas y antologías de los siglos**

#### **XIX y XX**

El gobierno peruano que estuvo entre 1834 y 1878, encargó a José Dionisio Anchorena, peruano y abogado de profesión, la elaboración de la *Gramática quechua* publicada en 1874, ésta presenta un capítulo completo en el que describe y analiza la poesía quechua de la época, hace un recuento por las formas poéticas quechuas, ya no llamadas inkas, pero

elimina algunas de las ya presentadas por González (1952). Solo Mariano Eduardo Riveiro y Juan Diego Tschudi en 1851 en *Antigüedades peruanas* y Villarán en *La poesía en el Imperio de los Incas* publicada en 1874, habían desarrollado parcialmente el tema (Espino, 2003, 2012). En palabras de Anchorena:

las formas poéticas reconocidas son: el harawi ó yarahui, el huaynu ó huayño, el haylli, el huacaylli, y huaylli, la huayllia, el ayataqui y huaccataqui, el huancay y aranhuay y otras varias de menos interés [...]. Hay también otras de la clase del yarahui llamados mestizos o amestizados porque se componen de versos quechuas combinados con españoles. (Anchorena, 1874, p. 131)

En esta obra Anchorena (1874) no solo incluye la gran mayoría de las formas poéticas propuestas anteriormente, sino que también separa algunas otras de acuerdo con el proceso cultural que ha ido evolucionando con el tiempo y es cuando habla de las formas amestizadas. El *haylli*, el *harahui*, el *taki*<sup>9</sup> y *ayataqui* tienen descripciones similares a las que encontramos en el periodo antes descrito, el *huaynu* es descrito ampliamente en comparación con sus antecesores y asociado con las serenatas y los entornos amorosos. Claramente relaciona las formas poéticas con el canto y sus dinámicas a excepción de las formas dramáticas. A pesar de que muestra las composiciones poéticas quechuas con cuidado y detenimiento, desarrolla este en su “Lección décima” todo un tratado que habla sobre la versificación y las bases que asume desde occidente como correctas para la creación poética, así pues, explica, qué es el ritmo, la métrica, la rima y la forma correcta de escribir a través de la organización por estrofas. Aclara que existen otras composiciones poéticas que no están sujetas a un número determinado y particular de versos y, especifica que están ligadas al canto, incluye aquí también la redondilla utilizada también por el Inca Garcilaso (1923) para describir cantos quechuas y el soneto, la oda y el romance. Afirma

---

<sup>9</sup> Se seguirá usando la palabra escrita “taki” para este tipo de poética.

que las composiciones poéticas indígenas están ligadas a estas últimas ya que los versos tienen cualquier medida y no están necesariamente sujetos a una métrica como en la lírica europea, tema que desarrollamos anteriormente.

Anchorena desarrolla, sin embargo, una serie de observaciones que él encuentra en canciones quechuas. Se refiere, por ejemplo, a la organización de a dos que llama “pareados”, en los cuales no importa la medida:

Caipim tallan chataycucuc	un delator aquí yace
Achus! Ichach huañuk tucuk	Chito! Que el muerto se hace.

(Anchorena, 1874, p. 119)

Es interesante el tema de estos versos, ya que hay un tinte político en ellos, tema que es frecuente en las canciones y poemas quechuas. El primer verso habla de “un delator”, el sujeto de la enunciación no brinda más información aquí y la falta del canto completo lo agrava, ¿qué delata?, no lo sabemos, ¿delata a la cultura indígena o lo hace con la colonizadora?, por la jocosidad de la palabra “chito” que está muy lejos de la “elegancia de las palabras de la lírica occidental” pensaría que hace referencia a un indígena. El cierre que tiene este pareado con la expresión “el muerto se hace”, reafirma la animosidad que le da la palabra “chito”, pero sigue siendo ambigua frente al grupo cultural al que representa. Si observamos las terminaciones de las parejas tallan / Ichat (cierto/verdad) y chataycucuc / huañuktucuk (que termina/que muere), encontramos toda la sonoridad requerida para el canto que le permite sencillez y gracia.

Así también presenta los tercetos, los cuartetos o redondillas, las quintillas, las sextillas, las seguidillas, la octava y la décima. Todo esto en un afán de encontrar correspondencia entre las formas europeas y las formas indígenas tal y como lo hizo Garcilaso (1923). Un intento

que, aunque equivocado, muestra el esfuerzo de Anchorena por describir y entender los cantos.

La canción consta de cuartetos y quintillas de versos octosílabos asonantes o consonantes y está destinada al canto en ocasiones familiares y circunstancias de recreo. Se dice «canción real cuando consta de octavas en versos endecasílabos, asonantes y consonantes, y entonces está destinada al canto de asuntos de importancia. (Anchorena, 1874, p. 123)

Importante hacer hincapié en la última afirmación de Anchorena (1874), ¿Qué son asuntos de importancia? Pareciera que estuviera como Garcilaso dejando el desarrollo de las creaciones poéticas a los “principales”, cuando está claro que en su mayoría eran creaciones del pueblo. Es decir que temas como los procesos del campo, de la siembra, la cosecha en la chacra, el afecto, y no solo la lucha, son tan importantes como los cantos de triunfo. Es como si quisiera darle un estatus diferente al del pueblo a estas creaciones. Esta forma de entender la poesía indígena está ligada a los conocimientos que Garcilaso traía Anchorena, “cuestión que vista desde el canon del siglo XIX era la forma como se podía abordar los asuntos de la poesía” (Espino, 2006, p. 97). Cabe señalar que esta era la forma de colonizar, de pensar que la poesía ancestral quechua debía coincidir con la forma europea, de ahí la importancia que tiene estudiar el cambio que comporta la poesía de Arguedas que actualiza la comprensión de lo ancestral, lo recupera y lo dinamiza en términos políticos no solo en el Perú, sino también para toda América, una visión de la poesía que va más allá de la geografía y la lengua, lo ancestral como eje del mundo poético, el universo como poema que se entrega al oyente, al lector, al danzante.

La propuesta de Arguedas en palabras de Mamani (2011), era disolver los muros, propiciar otros encuentros con la vida y las tradiciones culturales, la integración con la matriz ancestral, entender que la muerte del héroe está lejos de la pérdida de sus propuestas

filosóficas como en el *haylli* a Túpac Amará en el que la propuesta es el eterno retorno de los valores ancestrales a través del conocimiento ancestral. Un poema en el que el héroe siempre vuelve de la muerte como lo hacen en el mundo quechua, las acciones del héroe continúan vivas en sus ancestros cuando estos las recuerdan, las danzan, las cantan, las actúan y recuerdan al calor del fogón. Anchorena aún estaba lejos de entender que no era a través de la españolización de los cantos quechuas que podía entenderse a la cultura del incario, pero no deja de reconocerse el aporte que este hace.

Entre los cantos que presenta Anchorena se encuentra este *huayno* (1874) , el primero encontrado en la bibliografía revisada y que no es un huayno popular en el sentido estricto de la palabra ya que fue creado por solicitud de particulares para unos fines específicos y no como evolución del mundo oral. Se presenta un fragmento:

PAKARINAK HUAYLLI  
HUAYNI

¡Munayniyok canchis!  
¡casunchishuiñaypak!  
Yarinrak inti ccanchayninta pacanman,  
Pakarinanchis maynimpi chusaypak  
Kokoy simimpi Huiñaycausakman.

Unay pacham peruano sakllaska  
Takoachacuk huascarta aisampurka,  
Aucha imillayman hayrataska  
Unaypacham chunyaypi yunyurka,  
Panas chayllarak huillican kayacui  
Munayniyokcaypa! uyaricurka,  
Pachacacunap kerpanta sarcun  
Ullpuskâ umanta holkaricuspa!  
Munayniyok canchis etc.

(Anchorena, 1874, p.124)

CANCIÓN NACIONAL.  
CORO<sup>10</sup>

¡Somos libres! ¡Seámoslo siempre!  
Y antes niegues sus luces el Sol;  
Que faltemos al voto solemne  
Que la Patria al Eterno elevó.

Largo tiempo el peruano oprimido  
La ominosa cadena arrastró,  
Condenado á una cruel servidumbre  
Largo tiempo en silencio gimió;  
Mas apenas el grito sagrado  
Libertad en sus costas se oyó,  
La indolencia de esclavos sacude  
La humillada cerviz levantó!  
Somos libres etc.

<sup>10</sup> Se respeta la separación por estrofas en la versión en quechua y español a pesar de estar en columnas enfrentadas. La versión castellana es anterior a la versión en quechua que trata de adaptarse a los lineamientos occidentales del primero.

Llama la atención que la traducción de la palabra “huaynu” sea “coro” ya que sabemos que Anchorena tenía un manejo básico del quechua y ninguno de los significados encontrados hacía referencia a ese significante. Este huayno ha tenido sucesivas revisiones y adaptaciones y quizá el título atribuido aquí por Anchorena (1874) de “Canción Nacional”, se deba a que en 1821 fue elegido el Himno Nacional del Perú. Después de la independencia del Perú el general San Martín realizó una convocatoria el 7 de agosto de 1821 para la creación del Himno del Perú. A la convocatoria estaban invitados los catedráticos, compositores y todo aquel que quisiera participar, una convocatoria a todas luces dirigida a un público letrado. Fue el soneto de José de la torre Ugarte el ganador, posteriormente traducido al quechua. Ya Anchorena aclara en los renglones que subyacen al poema que es un soneto, que consta de cuatro cuartetos, y dos tercetos endecasílabos, con rimas en el primer, cuarto, quinto y octavo verso, y segundo, tercero, sexto y séptimo.

Es interesante notar que el tema de la esclavitud no es incipiente como en los dos versos anteriores, aquí el tema claramente hace referencia a la necesidad del vencido de soltar las cadenas y despertar del letargo al que ha sido sometido, entender que los trescientos años de subyugación que ilustra son el periodo comprendido entre la conquista y la creación del poema. Este *wayno* es una versión poética claramente occidental.

La primera estrofa hace alusión a la promesa que el pueblo contrajo con la nación tras el proceso de independencia. Así pues, el castigo que se debe dar al faltar a ella es la desaparición del sol. Una visión claramente indígena del castigo, que Inti niegue sus rayos al pueblo por traicionarse a sí mismo. La referencia a San Martín es clara y hace parte del proceso cristianizador que se ha asentado y enraizado ya. Un canto que en dos vías se debate, por un lado, la ancestral y por el otro la occidental y que, además, testimonia los

valores de la élite criolla que se identificaba con el movimiento de la Independencia.

Finalmente, el problema de transliteración es manifiesto aquí al querer llevar al quechua todos los elementos castellanos como la rima y la organización en cuartetos y tercetos, e incluso el de los significados de las palabras. A pesar de que el quechua se escribe con caracteres latinos, fonológicamente es muy diferente y esta reorganización para que el *wayno* en quechua tenga igual o similar estructura al escrito originalmente hace que las versiones en ocasiones disten mucho unas de otras. Se obliga a la lengua oral a coincidir con una lengua escrita, se emplea un alfabeto occidental y las convenciones de escritura de este dejándolas entrever en la presentación en quechua, como el “etc.” que poco o nada tiene que ver con el quechua. “peruano”; “San Martín”, “calle”, “lima” son palabras del español que entran en la versión quechua como sucede ya desde Garcilaso (1923). Las traducciones al quechua de este canto y sus posteriores modificaciones como Himno Nacional del Perú fueron escritas en el siglo XX, entre ellas están la del conocido traductor Demetrio Túpac Yupanki y la traducción Oficial de la Academia Mayor de la Lengua Quechua que es la que actualmente se canta.

Tres canciones más son analizadas por Anchorena, una oda, un romance y una letrilla bajo su mirada y criterio. Justifica el autor, el hecho de que la poesía se hiciera cada vez más necesaria en el uso que de ella hacían ya los incas, el hecho de que los quipus ya no fueran suficiente sin la tradición oral, reconociendo que cada vez era más difícil para las comunidades la transmisión de conocimiento por este medio, ya que la escritura, ganaba con el tiempo supremacía sobre la oralidad, así pues justifica éste la necesidad de que en su obra hubiera un apartado para las “composiciones poéticas especiales del quechua” (p. 130), entre las que reconoce el “harahui ó yarahai, el huaynu o huayñu, el haylli, el

kuacaylli y kuaylli, la huayllia, el ayataqui y huaccataqui, el huancay y aranhuay y otras varias de menor interés”. Explica que existen otras del tipo *yarahui* que llama mestizos o amestizados pues se componen de versos quechuas mezclados con versos españoles.

Presenta, finalmente, tres canciones y habla del tema de cada una, cosa que no era común en los anteriores textos y explica que estos tienen un argumento triste, usualmente se refieren a canciones tiernas, sentimentales y que hacen referencia a algún amor. A continuación, desarrolla el *waynu* y lo equipara en temática con el *yarahui* y aclara que se canta en serenatas. Las serenatas son una práctica europea y no indígena. Tres *waynos* son presentados y analizados desde una perspectiva occidental. Continúa Anchorena (1874) con el *haylliy* al referirse al tema lo presenta como un canto para celebrar la entrada triunfal de las personas o cosas destinadas a objetos o para alentar las jornadas de trabajo. Es posible observar que el tema presentado por Anchorena (1874) y por González (1952) coincide en que son cantos de triunfo o para celebrar la buena cosecha de las chacras. De Igual forma sucede con los *yarahuis*. No es posible afirmar lo mismo con los *huaynos* ya que de estos no se evidenció información en la obra de González.

Aparece también en la obra de Anchorena el *huacayiliy*, el *huaylli* y aclara que son “las composiciones líricas más serias del quechua” (1874, p. 131), que estos himnos se usan para agradecer a las divinidades o dioses. Explica que estas composiciones en el momento en el que escribe ya han desaparecido y la razón de ello es el esfuerzo de los conquistadores por asentar las bases católicas y eliminar cualquier referencia a himnos sagrados al sol y también para ir borrando los recuerdos de la cultura incaica.

Sobre la *huayllia* explica que es una variedad del *huaylli* en composiciones pequeñas, su objeto era cantarlo a las princesas incarias ante el curaca, sin embargo, explica que ya se

cantan a cualquier joven por la que se sienta mucho afecto. Hace la separación de los cantos cuando era cantada a una mujer del campo y lo nombra *Quiyaya* debido a que los primeros cantores pertenecían a la puna y vestían quiyas.

Sobre el *ayataqui* o *huaccataqui* explica que son una “necrología elegíaca” (p. 140), cantos lúgubres y tristes que se cantaban en las ceremonias o ritos mortuorios. Finaliza explicando lo que es el *huancay* o *aranhuay* y lo nombra poesía dramática, aclara que estas no se cantan. Entre los dramas a que hace referencia está el *ollantay*, *La muerte de Atahualpa* y *la de titu yusi Yupanqui*. Sorprende el hecho de que el *waynu* no sea estudiado más allá de lo coreográfico y que tampoco haga referencia al *huayno* “Canto Nacional”, que para la época ya tenía más de sesenta años y había llegado a ser el himno Nacional del Perú.

En general las descripciones que hace Anchorena son muy escasas. Cantos como el *qashuay* el *haylli* hacían parte del contexto agrícola, y el *wayno* por el tipo de canto poco o nada tenía que ver con el contexto agrario. Aunque no es posible asegurar en qué momento se desarrolló el *wayno* y tomó la fuerza que hoy muestra en repertorios musicales modernos, en las antologías del siglo XX siempre aparecerán *waynos* de diversos tipos y temas. El *wayno* al no estar asociado a tareas de carácter comunal y tener cierta libertad respecto a condicionamientos sociales fue fácilmente reformulada por la población mestiza e interiorizada (Espino, 1986). En la actualidad casi a cualquier canto en lengua quechua en el Perú y en Bolivia se le llama *wayno*, la comunidad quechua hablante desconoce la mayoría de las formas poéticas quechuas y los cantos se han reducido todos a la categoría de *wayno*. Por eso la necesidad de estudios como los Lara (1947), Bendezú (2014), Arguedas (1983, 2012), Basadre (1938), Espino (2003, 2006, 2012, 2015) y Mamani (2011, 2013, 2014, 2019) que permiten entregar a la comunidad no solo académica este

conocimiento.

Dejando un poco de lado los términos tratados desde los léxicos, diccionarios y gramáticas, se presenta un rastreo de cómo en estudios posteriores se observa el uso de estos términos en *La Nueva Coronica y Buen Gobierno* de Guamán Poma (1980) y en antologías y estudios que abordan el tema hasta el siglo XX. No se ubica a Guamán Poma dentro de la primera parte de este capítulo por varias razones, la primera debido a que se agruparon en ella los léxicos y gramáticas rastreadas y el texto de Poma de Ayala es claramente diferente, la segunda es que su obra solo se descubrió en 1909, por lo que temporalmente la se ubicará aquí.

Es Guamán Poma (1980) quien tempranamente reubica el discurso andino quechua, pues entrega al lector el ritual, la lógica del cuerpo, la voz y el espacio ancestral que es rechazado por la comunidad en especial en el periodo inicial de la colonia que Arguedas califica como vergonzante y en el que el quechua “volvía a ser la lengua de la servidumbre y para entenderse con ella” (Arguedas, 2012a, p. 285). Guamán Poma (1980) hace referencia a varias danzas y cantos, escribe sobre ellas como una unidad, así pues, *harawis*, *guanacas* y *takis* hacen parte de un solo complejo cultural señala Carrillo (1992), también describe instrumentos musicales de uso común que pueden observarse a lo largo de los textos y dibujos como el 316. Este esbozo tiene en la parte superior y sobre un acantilado a dos indígenas tocando lo que hoy conocemos como quenenas o flautas de madera, sobre sus espaldas llevan las esteras en las que pueden pasar la noche a la intemperie.

Ellos dos dan una idea de un lugar idílico fuera de peligros en los cuales la poesía se lee del cielo, el mar, en general de la naturaleza. Volvemos aquí a la propuesta poetológica de Arguedas de la que se habló a inicios del capítulo: “Los hombres del Perú desde su origen,

han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna región del mundo son tan extremadas” (Arguedas, 1983c, p. 133). Perfectamente se puede ver la música cruzar por el espacio en el cuerpo del sol, el calor, la fuerza y la gracia del astro se transmiten en la imagen y la lee quizá no de aquí, pero sí del pueblo y la cultura quechua. Una poetología que luego transmitirá Arguedas a sus poemas ya en la madurez de su carrera.

Siguiendo con la lectura del dibujo el sol se levanta desde la sierra o la selva y en el río *Uatanay mayo* dos mujeres desnudas de largos cabellos les señalan, no en la posición de llamado como sucede en la literatura griega con las sirenas en el mar, más bien en una posición de quien escucha y encuentra la fuente del canto que regocija. Con este dibujo inicia Guamán Poma (1980) el capítulo sobre las festividades del pueblo Inca y finaliza el de castigos. Es muy particular que las mujeres están en el río *Uatanay mayo* pues este es el río al que lanzan a las mujeres pobres en caso de encontrarlas culpables de faltas de moral hasta que se ahoguen y al *Uacapunco* cerca del Cuzco, como puede leerse en los capítulos siguientes en la obra. La ilustración hace referencia a la tierra de la esposa de Huayna Capac, tierra en la que en abril se celebraban toda serie de festividades. Así pues, el dibujo integra un vasto territorio simbólico y físico mediado por la música. Es evidente que Guamán Poma también tenía los mismos problemas teóricos y poéticos para hablar del “aravi”. Es decir, poner en diálogo tradiciones poéticas lejanas para marcar sus diferencias. En el capítulo en el que Guamán Poma (1980) desarrolla las danzas y los cantos inicia con una frase clave: “CAPÍTULO PRIMERO de las fiestas, pascuas, y danzas *takis* de los ingas” (p. 226), se destaca desde el comienzo la integración de la danza y el canto en uno solo, algo que Poma en su posición de indígena sabría muy bien. También inicia con la

integración social que viene con el canto y la danza cuando dice “de los Ingas, y de capacapo conas, y principales, y de los indios comunes de estos reinos, de los chinchaysuyus, Andesuyus, Collasuyus, Condesuyus” (Guamán Poma, 1980, p. 226).



**Ilustración 2.** Canciones Imvcica aravipicollovanca. (1980). *Nueva coronica y buen gobierno*. México: Fondo de Cultura Económica, p.22.

En su obra se observan cuarenta y tres tipos de cantos entre *hayllis*, *takis* y géneros aymaras. Poma de Ayala era indígena y conocía muy bien el espacio geográfico del que hablaba, los abuelos quechuas no desconfiaban de él, aunque no es un académico de su época el retrato que logra hacer es a la fecha el más complejo del mundo quechua, la poesía para él ocupaba un plano importantísimo en ese marco ya que reconocía la necesidad e importancia de los cantos, los apartes que transcribió son de gran calidad (Lara, 1947).

Guamán Poma (1980) transcribe en su obra algunos *hayllis*, en especial los que eran cantados en tiempos de sequía, uno que refiere Lara (1947) hace referencia al Pacha Kámaj y es una imploración del hombre que ve sus tierras secas y los animales a punto de morir de sed. Otro *haylli* al que hace referencia es un himno en el que el sujeto de la enunciación pide al dios que no se aleje: “Manan simin Kanñachu; Ttipinkana Samaiñin / Ya no tiene palabra, ya se acaba su aliento (Guamán Poma, 1980, p. 225). En el poema se siente con fuerza el ruego al dios sol para que ponga sus manos sobre el inca, que la agonía termine y llegue el poder con su luz” (Lara, 1947), también es posible sospechar que una visión en la que la ausencia de la palabra es la muerte se está viendo reflejada en los textos escritos, es una visión muy clásica la de equiparar el aliento de la voz con el hálito de vida, cosa que para las culturas ancestrales no era usual.

Los *harawis* encontrados en la obra de Guamán Poma (1980) también refuerzan la idea de que estos no solo cantan al desamor y la tristeza, a pesar de que era un tipo de forma poética desligado de la danza no es del todo cierto que solo se hubieran cantado desamores a través de ellos. En la *Nueva coronica* se pueden observar varios *harawis* que, aunque melancólicos, hacían alusiones hermosas al paisaje, y los contrastes de la vida, podía ser de

naturaleza triste, pero no obligatoriamente. A continuación, se presenta El *haraiharawi* que transcribe Poma:

Acayraquico coya;	Un sino adverso nos separa coya. Una
Raquirihuanchic tiyoy raquicho ñustailusión	de los sentidos nos separa
Raquiriuanchic cicllalay chinchircoma	¿Eres tú mi querida Siclla, flor
Captiquicho umallaypi soncorurollaypi	del chinchircoma? Así podría llevarte
Apaycachayquiman unoyrirpo	conmigo en mi cabeza y en el fondo
llullamcanqui.	de mi corazón
(Guamán Poma, 1980, p. 226)	

En este *harawi* es evidente que el tema es el desamor y el padecimiento por la pérdida de la mujer amada. El enamorado culpa a los padres de su coya del dolor que siente. La comparación con la flor del chinchircoma, su presencia es ilusión y engaño como el reflejo de las aguas, dos caras del efecto que tenían los ríos en la comunidad con la creciente y la sequía. Volvemos a la imagen poetológica de Arguedas de los cantos del Perú, nacidos y hechos para exaltar la naturaleza, y la relación del hombre con esta, único medio para vivir los sentimientos a través de sus imágenes. Hay cierta melancolía, hay sonoridad y armonía que hacen un bello conjunto. En la obra de Guamán Poma (1980) hay también un *harawi* que presenta la riqueza y fuerza de los dioses incas, en este caso el cóndor y el halcón, la magia que sucede cuando transportan la palabra, el ruego, la confluencia de la naturaleza para liarse a las necesidades de las personas cuando ésta está a su favor. Así pues, dos amantes han sido castigados y cuelgan vivos de una peña. Este castigo está ilustrado en el dibujo 308, dos amantes han sido atados a una cuerda y cuelgan, están atados no de sus cabezas como en un ahorcamiento, lo hacen colgando de sus cabelleras lo que acrecienta el dolor y el sufrimiento. Es claramente un castigo dado por el pueblo inca y no por el

español, se puede observar en las formas, los vestidos y accesorios que estos no son de uso occidental.



**Ilustración 3.** Guamán Poma (1980). *Nueva coronica y buen gobierno*. México: Fondo de Cultura Económica. Imagen 308, p. 219.

No hay mejor descripción del dibujo que el *harawi* que Poma de Ayala ofrece. El canto se presenta como se encuentra en la obra original y no en las posteriores traducciones que presenta Lara (1947). Guamán Poma no escribe estos cantos a la manera de poemas occidentales, la distribución por estrofas y la coincidencia en los versos está ausente.

Yaya kuntur apaway	Padre cóndor, llévame; hermano halcón,
Tura guaman pusauay;	traspórtame, a mi madre únicamente
Mamallayman willapuguay	avísale; tal vez estará sin probar
Nampiscapunchau manamicosca mana	alimento ni beber, padre mensajero,
Upyasca yaya cachapuric quilla apacchasqui	que llevas los encargos llévale
Puric cimillayta sonqollaita apapullauay	Mis palabras y mis sentimientos a mi
Yallallayman mamallayman uillapuyauay	padre, a mi madre avísale únicamente,
no más.	
(Guamán Poma, 1980, p. 222)	

El padre cóndor es el que lleva los encargos, como en el poema “Katatay” de Arguedas, es el que lleva la luz del sol en sus plumas, y el resplandor de sol que viene menguado en “la sombra de los ojos de los cóndores” (Arguedas, 1983e, p. 247). Similar función tiene el cóndor en este canto, dos ruegos similares que llenan de misticismo el mundo natural, el cóndor como el guía de los cielos y el halcón, el guamán, como el hermano que puede transportar los cuerpos de los hombres, más que cuerpos sus espíritus. El ruego no es al castigador, el ruego es a los dioses de la naturaleza que rigen sus espíritus, que pueden llevar el mensaje a través del espacio y el tiempo como el zumbayllu. Termina el canto de manera categórica al rogarles que al padre cuenten todo, pero a la madre solo den aviso para así para menguar su sufrimiento. Finalmente, y para cerrar este apartado sobre el aporte de Guamán Poma (1980) a la recuperación de formas poéticas quechuas como medio de entender sus cantos y danzas se presenta el compendio de las que logra nombrar o recuperar en su obra:

Llama taki, cachiua, haylli, arauí a los cantos de las mozas, pingollo de los mozos; y iesta de los pastores llama miches, llamaya; y de los labradores pachaca harauayo; y de los collas

quierquinacollinaaymarana; de las mozas guanca; de los mozos quena quena; en estos huelgos que tiene cada ayllu y parcialidad de este reino. (Guamán Poma, 1980, p. 239)

No se encuentra aquí como en el *Lexicón* o la *Gramática* descritas anteriormente una a una las diferentes formas poéticas observadas, pero en el texto va desarrollando temas en los que el canto y la danza se hacen evidentes y allí sus nombres, temas e incluso letras. Es importante resaltar que se esfuerza por aclarar al rey que ninguna de estas expresiones artísticas debería catalogarse como hechicería, brujería, idolatría o encantamiento, aclara que no son condenables, que solo son festejos y alegría, huelgo, fiesta y regocijo y finaliza juzgando a aquellos que en medio de las festividades a la naturaleza se emborrachan pues desfiguran la razón y ceremoniosidad de aquella tradición cultural.

Otro temprano estudioso de la poesía quechua es Beltrán que en 1891 publica la *Antología quichua* dividida en dos partes: profana y sagrada. El autor se centró en clasificar la poesía no religiosa, cuyo origen fuera el territorio de Bolivia, escrita en quechua o aymara. Pocos textos logra incluir en su obra y los denomina “Odas” tal y como Garcilaso lo hacía, está allí también el *harawi* que hay publicado en los comentarios reales y del que se habló anteriormente y dos *waynos* identificados por él (Beyersdoff, 1986). El autor continuó con el estilo de la época en la cual las canciones se analizaron como poemas líricos occidentales, nuevamente se determina la métrica, la rima y la descomposición por estrofas. El propósito principal de Beltrán era “probar si el quechua como medio expresivo era apto para versificar en la misma forma que lo eran las lenguas clásicas occidentales” (1981, p. 223). De igual forma en la obra *Literatura inca* Basadre (1938) incluye un capítulo completo en el que estudia la evolución de la poesía quechua, presenta poemas de la época colonial entre ellos del de Santa Cruz Pachacuti. También ofrece al lector algunos de los

poemas que Poma de Ayala (1615) ya ha recogido y canciones recopiladas por él mismo. Espino (2003) propone que “la virtud del libro de Jorge Basadre está precisamente en haber recopilado la mejor bibliografía, la más potable, y poner a disposición del lector una de las antologías más completas de los textos quechuas e indígenas” (p. 112), adicional a ello en que hace la clara diferencia entre literatura inca y literatura indígena pues la primera se enmarca dentro del pasado aristocrático del espacio incaico y la segunda dentro de las formas verbales indígenas que hacen parte de la emoción, el conflicto social, la naturaleza y su relación con el hombre.

En el siglo XX una antología de importancia fue la presentada por el boliviano Lara en 1947 de quien ya se ha hablado anteriormente. La obra entrega al lector un análisis de la evolución no solo de la poesía quechua, primero explora la relación entre los conquistadores y el incario, sus realidades sociales, políticas y económicas, culturales; evalúa las diferentes artes del pueblo del Tawantinsuyu como la pintura, la escultura, y la arquitectura, para centrarse finalmente en la discusión frente al lenguaje, la tensión entre la oralidad y la escritura y el devenir de la poesía quechua desde Garcilaso (1923) hasta Arguedas con la obra *Canto Kechwa* (2012g), no con sus poemas, pues estos se escribieron posterior a esta publicación.

Lara (1947) identifica ocho formas poéticas quechuas: el *haylli*, el *harawi*, el *wawaki*, el *taki*, la *qashwa*, el *aranway* y el *wanka*. Analiza un total de veintiséis poemas que aparecen algunos en las obras de Garcilaso (1923) y Guamán Poma (1980), otros están dispersos incluso en la obra de Arguedas. Válida el autor estos géneros y reconoce la importancia que han tenido para el pueblo quechua sin dejar de lado los recursos orales. Describe cada uno de los géneros poéticos que reconoce, como por ejemplo:

*hayllies* entendidos como el término con el que se denomina a los himnos sagrados, rendían homenaje a los dioses mayores y menores. Relata que los *hayllis* más comunes eran dedicados al sol y a la luna, se les cantaba en las siembras y en las cosechas, en la paz y la guerra, en cualquier situación que llevará al ser humano a necesitar de una invocación. Múltiples traducciones e interpretaciones se hicieron, sin embargo, Rojas realizó una importante restauración en el libro *Himnos quechuas* publicado en 1937, en este se da nueva vida a los himnos de Molina, pero no sucede así con los de Salkanmaywa. Entre estos himnos hay de extrema belleza y alto nivel espiritual (Lara, 1947). Se presenta a modo de ejemplo uno de los haylli que Lara identifica y ofrece titulado “Hailly Sagrado Himno de Manco Qhapác”. Se presenta un aparte<sup>11</sup>:

Janan qhochapi	Tú que permaneces
Túrayac,	En el océano del cielo
Urinqhochapi	Y que también vives
Tiyákuj,	En los mares de la tierra,
Pacha kámaj,	Gobierno del mundo
Runa wállpaj	Creador del hombre.

(Salkanmaywa, citado por Lara, 1947, p. 73)

Un canto lleno de musicalidad dada por las palabras Túrayac / Tiyákuj / Runa wállpaj. Este fue el primer *haylli* transcrito por Salkamaywa y que Lara (1947), presenta en su antología.

Son versos que describen a un dios mayor, que puede estar tanto en el cielo como el cóndor y en las aguas como el Amaru. Un dios que se transforma y habita todo el espacio, dioses como Huatyacuri, Pariacaca, Pachacamac, y Chuquisuso, entre otros.

El *harawi*: dentro de los lexicones antiguos era el nombre con el que se denotaba a cualquier verso o canción, su origen según Lara viene del verbo *arawiy* que significa versificar o *arawiku* en su forma “sustantivada que significa poeta” (1947, p. 76). Con el

---

<sup>11</sup> Primer himno transcrito en relación de antigüedades deste Reyno del Perú, por Juan de Santacruz Pachakuti Yanki Salkamaywa.

tiempo se asoció el término con versos amorosos y luego con poesía amorosa. El tema en general es el de una canción de amor doloroso, en particular *jaraiarawi* era la canción de amor doliente; *sankkayarawi* la de expiación de las culpas relacionadas al amor, *kusiarawi*, *súmakarawi* y *warijsaarawi* las que refieren a alegría, belleza, gracia, momentos o espacios felices en general. Los *arawis* más intensos para Lara (1947) son aquellos que están en el drama escrito originalmente en quechua, *El ollantay*, que según los estudiosos del tema pertenecen a la era incaica y se ejecutaban a manera de cantos corales (p. 79). Se presenta a modo de ejemplo uno de los *harawis* que más se encuentran en la obra de Lara:

¿Ttikayaj chuchaj rayki?  
Ttikay tumpallasa músaj!  
(1947, p. 79)

¿Hay flores en tu sementera?  
¡Vendré con el pretexto de las flores!

Posiblemente sea este un *warijsaarawi* por la gracia, y la alegría que se revelan en los dos versos, el pretexto para llegar a ella refleja picardía, el doble sentido que suele encontrarse en este tipo de cantos para crear espacios de jocosidad.

El *wawaki* es un poema que se cantaba en forma dialogada, “el amor chancero, el ingenio aguzado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer daban vida a este estilo de composición” (p. 82). Como la mayoría de los cantos era presentado en grupo, se dividían hombres de mujeres, el coro de hombres iniciaba el canto y las mujeres respondían. Resalta Lara (1947) que en muchos *wawakis* un estribillo se repetía siempre detrás de cada verso de manera exclamativa, dando al poema un tono alegre y sugestivo. Este canto se ejecutaba en especial en las fiestas consagradas a la luna o en épocas en las que había que cuidar las chacras o las cementeras, así evitaban que ataquen el zorro y otros animales llegaran a destruir la cosecha. En este tipo de cantos a la tierra los

jóvenes se ubicaban a lo largo de toda la chacra y cantaban a coro de igual forma entonaban *qhaswas*. Un fragmento de un *wawaki* presentado en la antología de Lara es:

Killappunchaullapi	Sólo a la luz de la luna
¡Ari!	¡Sí!
Wajyapayawanki	Sólo a la luz de la luna
¡Ari!	¡Sí!
Qayllaykamujtiyri	Y cuando me acerco
¡Ari!	¡Sí!
Rittimantukunki	Te truecas en nieve.

(Lara, 1947, p. 83)

Nótese el ritmo, la musicalidad y alegría que le da la palabra ¡Ari! En la actualidad este género ya no se canta, se le declama en festividades comunales y se le llama *wawakiyakuna* (Lara, 1947). Es importante anotar como a través de los versos se teje el engaño para el que por primera vez escucha el canto, creando un ambiente propicio para la sátira y el juego mordaz. El tema amoroso da paso al tema festivo y chanza sin que llegue a volverse obsceno.

El *taki* es un verso cantado, éste expresa cualquier actitud o cualquier momento de la vida que necesite de la música para ser expresado. Temas como el amor son tratados en este tipo de canto, imágenes románticas, la bondad de la naturaleza, el amor no solo a la amada sino a la tierra. A continuación, un fragmento de uno de los *taki* que están en la obra de Lara.

Llika llika yúraj phuyu	Blanca nube, la más leve,
Miskki unu chuya pujyu	Dulce fuente de agua pura,
Kapuwanki Llamppu llulmi	Tú serás mi dulce engaño
Ñuqatajmi yana llanthu	Yo seré tu oscura sombra.

(Lara, 1947, p. 85)

El juego de contrarios tan común en la poesía quechua se puede observar en este *taki*. Husson (2002) aplica ampliamente esta técnica y la atribuye especialmente a los cantos quechuas. Se observa también que los cantos están presentados en estrofas y adaptados a la

forma occidental, incluso con puntos y comas que tratan de adaptarse a las formas orales de silencio y espaciamiento en la música.

El *wayno* es en palabras de Lara (1947) la expresión lírica más compleja del indígena quechua, este utiliza al tiempo música, poesía y danza. Los *waynos* captan tanto “la placidez de la llanura como la majestad de las cumbres, tanto el murmullo del manantial como el remolino del viento, tanto el colorido del día como las sombras de la noche” (1947, p. 86). Las danzas eran ejecutadas por parejas y el gran componente poético romántico de los versos se cantaba o declamaba al tiempo. Son obras con metáforas bien desarrolladas alrededor del amor y la tierra. No dista mucho esta descripción de la que aporta Santo Tomás (1951) y que fue presentada anteriormente: *huaynaricuna*, en el diccionario lo definen como los “entretenimientos y recreaciones, el acto de acordarse mucho de lo que se ama” (Lara, 1947 p. 31). Se presenta el fragmento de un *wayno* de clásico corte amoroso, el amor que regocija y mantiene al amado a la espera y la certeza.

Phullu lljllayki	Manto tejido
Ttiqa aliwisqa,	De flores llevas;
Qori qqaytuwan	Su trama fue hecha
Súmaj minisqa.	De hilos de oro;
Munakuyniywan	Sus finos flecos se hallan atados
Chichin khipusqa,	Con mi ternura
Ñawiy rikkiwan	Y con el ansia de mis pupilas
Matti awasqa.	Aseguradas.
(Lara, 1947, p. 87)	

Lara empieza describiendo este *wayno* como un canto compuesto en estrofas de ocho versos pentasílabos, “el sentido parsimonioso de su arquitectura métrica, hacen de él un prodigio lírico” (Lara 1947, p. 86). Es claro que Lara comprende que es un canto y que proviene de un desarrollo temático y de forma que viene desde el mundo incaico, no se entiende por qué a pesar de que hace un desarrollo amplio de las formas poéticas quechuas,

continúa con un análisis tan occidental. Desarrolla así el tema del poema: el amor que circula se percibe entre los sujetos que conforman la situación de este, la hermosura de la mujer que inspira los versos y es vestida de flores y de oro y finalmente el sentimiento amoroso que es el que ata sus vestidos y el amor entre ellos.

La *qhaswa* eran los cantos y las danzas más alegres. El tema de estos giraba alrededor de la cosecha y la alegría de la siembra. El amor es un tema recurrente en este género, como se ha visto en los otros también. Los jóvenes en las noches junto a las chacras cantaban y danzaban por parejas. Algunos elementos de la *qhaswa* se encuentran en la música popular de hoy en el Perú y Bolivia, lo mismo sucede con el *wayno*, al punto que se han occidentalizado no solo los temas, también los instrumentos que transversalizan la cultura han hecho modificaciones en sus formas. Se presenta un *qhaswa* a modo de ejemplo en la obra de Lara que ofrece Cáceres (1976) también.

¡Saukay patapi	En la llanura del regocijo
¡Kusi patapi!	En la llanura de la ventura
¡Qhápaj Inkawan	Con el Inka magnánimo
¡Kamaykuskaiki!	Te he de encontrar.

(Cáceres, 1976, p. 87)

El adjetivo magnánimo es una palabra de corte occidental que debió ser introducida evidentemente por los europeos. *Qhapaj* en los diccionarios modernos quechuas es traducido como un adjetivo calificativo que hace referencia a las personas con chacras, animales y dinero, Así pues, *qhapaj runa* es un “hombre rico, de tener” (Cadillo, 2017, p.261). El fragmento que se presenta aquí hace parte de los cantos expuestos por Guamán Poma (1980) y que Lara (1947) mantiene en su antología. El verso final “te he de encontrar” recuerda los cantos en los que continuamente el pueblo quechua espera el

regreso de Tupac Amará, no un regreso físico, uno en la fuerza de la naturaleza, de las comunidades, un resurgimiento de la visión ancestral del pueblo quechua de sus valores.

Define también Lara (1947) los términos *aranway* y *wanka* el primero como poesía humorística que en ocasiones se confundió con la fábula; en este el performance era vital pues los personajes se disfrazaban y actuaban todo el tiempo. El segundo es un género muy parecido a la elegía occidental, en el cual las lamentaciones por la pérdida y desaparición de los seres queridos era el tema fundamental.

Arguedas no es la excepción, fue un estudioso de la poesía toda su vida, combinó la investigación académica con la creación y dedicó numerosas páginas al estudio de las formas poéticas quechuas, estos se encuentran dispersos en su obra antropológica. En 1968 en el prólogo a la obra de Carrillo titulada *Poesía y prosa quechua* escribía: “En general poesía oral quechua posthispánica mantiene los mismos géneros que la prehispánica: himnos religiosos, canciones ausencia (*harawi*), cantos épicos relativos al trabajo” (Arguedas, 2012f, p. 455), relata además que en la poesía actual son más numerosos los cantos de ausencia y desamor, debido en parte a que el periodo de colonización ha menguado, debido a que las gestas conquistadoras, las grandes batallas entre grupos indígenas ya no se dan o bien porque la escritura ha ocupado el lugar de la oralidad y aquellas historias que pasaban de persona a persona han quedado limitadas al que sepa leer y escribir.

En 1961 en el ensayo titulado “La soledad cósmica en la poesía quechua” publicado por primera vez en la *Revista Idea* no solo se marca la soledad que se genera con el salto de la oralidad a la escritura, del alejamiento generado a causa de la presencia constante de formas poéticas occidentales y el poco valor que se le fue dando a las ancestrales que generaron

que no solo no se sintieran reconocidos en aquello que era su fuente de conocimiento, sino puestos en diametral oposición. Describe aquí Arguedas también algunas formas poéticas quechuas como el *harawi* que “fue y es todavía un canto de imploración”, además plantea que coincide con González (1952) cuando este último propone que son cantares de hechos de otros o de memoria de otros como ya se expuso. A modo de ejemplo presenta un *harawi* que relata fue escuchado por él en Pampa Cangallo en 1954:

Yana genti	Picaflor negro
Saykuswa	Cansado,
Maymantan hamu nki	de dónde vienes
Tampi tampi	Tanteando,
Tutayaspa	Convertido en sombra.

(Arguedas, 2012e, p. 300)

Este *harawi* es del tipo de memoria de otros, el picaflor es el sujeto que ya ha perdido la fuerza, que se desvanece y al verse convertido en sombra habita ya otros espacios. El tema coincide con el expuesto por Arguedas y González y el uso de elementos de la naturaleza le da valor y credibilidad a la fuente oral que propone.

En “Canciones y cuentos del pueblo quechua” publicado en 1949 en Lima, Arguedas presenta un total de veintisiete canciones, todos *huaynos* que pertenecen al Cuzco, Apurímac y Ayacucho. Describe el origen y evolución que este género quechua sufrió con el tiempo y expone que ha sido un fiel reflejo del proceso de mestizaje cultural. Aclara que hay entre ellos *huaynos* cuya letra y música demuestran su origen prehispánico y otros que son producto del posterior mestizaje. Explica también que el término *huayno* no parece ser de origen indígena y que esta palabra es más de uso mestizo. De modo que, el término que él denomina correcto sería el *kaswa* que es como las comunidades le llaman: “k’aswasiata tuyususunchis, k’achuachata tusuykusunchik” (Arguedas, 2012 b, p. 184) en Cusco y

Ayacucho respectivamente, por lo que es lógico que no se haya encontrado el término *wayno* en los primeros diccionarios y sí con claridad a partir de la obra de Anchorena en el siglo XIX (Arguedas, 2012b). Se le aplaude a Arguedas que hasta ahora haya sido el único que recogió nuevas fuentes de cantos que él escuchó a lo largo de proceso como etnólogo a lo largo del Perú y no que en sus antologías y ensayos presentara que, aunque valiosas, eran nuevamente otras versiones de los ya trabajados, ampliando así el canon de cantos quechuas recogidos. El amplio conocimiento de Arguedas de las formas poéticas quechuas influyó positivamente en el desarrollo de una poesía propia que llegó en la última etapa de su vida, una poesía si bien no exenta de marcas occidentales, al menos con una presencia fuerte de elementos ancestrales y de temas indígenas.

Existen otros autores de finales del siglo XX y XXI que han estudiado las formas poéticas quechuas, muchos trabajan en la ubicación de fuentes fieles que no hayan sido manipuladas a través del tiempo o deformadas con las sucesivas y nuevas transcripciones y traducciones. Según Beyersdoff (1986), el único texto original en quechua publicado en el siglo XVI que se basa en fuentes ancestrales es el manuscrito de fray Francisco de Ávila que tradujo José María Arguedas como *Dioses y hombres del Huarochirí* en 1966. Posteriormente, Urioste también lo tradujo, en 1973. En este, Arguedas identificó entre las danzas y cantos formas poéticas como el *ayllihua*, *ayño*, *carucaya* o *marcha*, *casayaco*, *chanco*, *huancay cocha*, *huayllas*, *machuhua*, *macuayunca*, y *masoma*; todas ellas son formas poéticas que, por su antigüedad, tendrían un carácter prehispánico y no fueron identificadas por Garcilaso (1952), ni Poma de Ayala.

Posteriormente, Husson (2002) evaluó las formas poéticas encontradas con el propósito de ordenarlas: Las obras que pertenecen a un género literario perfectamente definido; las que

presentan ciertos rasgos característicos de un género literario, y otros que no se relacionan con éste; las que no presentan ningún rasgo característico de un género conocido (Husson, 2002, p. 388).

Husson especifica que las obras poéticas quechuas estudiadas podían caber en la tercera categoría, ya que abordarlas desde una perspectiva europea carecía de sentido. Dicha categoría resultaba amplia en extremo y había que abordarla de una forma diferente. Por ello propone otras tres formas de entenderlas:

Las obras que, pese a los rasgos españoles que puedan presentar, pertenecen a una tradición de origen prehispánico; las que, provistas o no de rasgos de origen prehispánico (excluyendo el evidente de la lengua), pertenecen a una tradición española; las que, refiriéndonos a las ciencias de la naturaleza, podríamos calificar de híbridas porque el grado alcanzado por la mezcla de rasgos de origen prehispánico e hispánico las coloca al margen de ambas tradiciones. (Husson, 2002, p. 389)

Es en esta tercera categoría que consideramos que crea Arguedas su obra narrativa y poética, por la constante relación de la naturaleza, la necesidad del regreso del hombre al mundo del fogón y la evidente influencia occidental dada no solo por la época en la que vivió, sino también por el entorno y trabajo académico que este desarrolla a nivel etnográfico y antropológico. En esta perspectiva, Husson (2002) señala que en las obras poéticas quechuas los paralelismos semánticos hacen una parte constante de su estructura. Hace hincapié en el componente textual y el uso de terminaciones y raíces quechuas que dan un marco referencial aunado al contexto sonoro y sociocultural que ya habían abordado otros autores. Así pues, Husson valida el *harawi* y los tres tipos propuestos por González (1952), hace énfasis en que muchos hacen parte de lo que él llama “poesía de la creación” (Husson, 2002, p. 402). También valida el *taki*, o poesía de la tradición que se divide según las formas, ritos y estilos. En este, identifica el *qachwa*, canto y baile en el que toman parte

hombres y mujeres, de forma semejante al *haylli*, pero que se distingue por tener mayor grado de jocosidad o gracia (Husson, 2002).

Presentamos finalmente la propuesta que de las formas poéticas quechuas recoge Mamani (2013), estas se basan en lo propuesto por Churata, seudónimo de Arturo Peralta poeta peruano (1897-1969) y que fue recogido en *El pez de oro* publicado por primera vez en la Paz en 1957, en Lima en 1987 y en el 2012 por Usandizaga (Churata, 2012). Mamani reúne significados de Churata (2012), de González (1952) y otros léxicos ya tratados en este capítulo. Las formas poéticas expuestas y con las que coincide este estudio son el *harawi*, *haylli*, *harawi-hiwa* y describen formas poéticas no mencionadas por los otros autores como el *erai*, *tokoña*, *hararuña*, *wayñusiña*, *wiphala* y el que serán descritas brevemente.

Frente al *haylli* Churata (2012) en el “Guión Lexicográfico” de su obra escribe: “Kh.-Ay. Canción de guerra; la Marsellesa del inca. Forma épica” (p. 984). Esto coincide con lo propuesto por González (1952), Lara (1947) y Arguedas que además propone que con ellos se celebra la victoria entendida como éxito en la chacra.

Respecto al *harawi* Churata (2012) expone: “Kh.-Ay. Canción erótica o pastoril” (p. 984). Que Arguedas describe como canciones de ausencia, de imploración y del tipo de memoria coincidiendo con algunos tipos que describe González (1952) como de memoria de los amados ausentes. Así pues, este estudio mantendrá la definición de Mamani “un tipo de canción quechua cuyo argumento es generalmente la pérdida de la persona querida y el sufrimiento por su lejanía” (Churata, 2012, p. 55) que coincide con la de Arguedas (1957) y Anchorena (1874) más las variaciones propuestas por González (1952) descritas anteriormente como *harawi o yuyaycucuna o huaynaricuna ttaqui*. Mamani (2013) en relación con el *harawi-hiwa* manifiesta que es el término que se aplica a canciones

pastoriles y/o celebratorias de los ritos fúnebres, insinúa que, aunque no encuentra en los textos escritos de Churata (2012) este género si lo menciona en sus conferencias y de allí la referencia. Este término viene a sumarse a las diferentes categorías de *harawi* expuestas por otros autores.

El género *wiphala* lo describe como una palabra aymara que significa “danza heroica, bandera de guerra y sangre” (Churata, 2012, p. 679), usualmente vinculado a las victorias de orden militar tal y como en el *haylli* en quechua. Churata (2012) tiene el término *whipala-takhata* que traduce: bandera que ondea, constelación la cabellera de Berenice. Este último vinculado con la constelación Coma Berenices y su relación con la mitología griega y egipcia. Esta relación no es muy conocida en el cono sur y es poco visible en latitudes como las del *Tawantinsuyu*, lo más probable es que su significado se deba a la relación de Churata (2012) con el mundo occidental.

Finalmente, el *khirkhili* lo describe Mamani (2013) como el conjunto de canciones ejecutadas con charango, por lo que es identificado no por el tipo de baile, el tema o su relación con algún elemento de la naturaleza, sino por el instrumento que tocan. El *wayñusiña* lo define Churata (2012) como tiempo de *wayñu* y lo describe como “una de las modalidades poéticas cantada y bailada” (p. 1012). Indica que es el género de baile para parejas. La definición de Mamani (2013), Churata (2012), Arguedas (1957) y Lara (1947) e incluso la consultada en el diccionario de Bertonio (2008) coincide de modo que se mantendrá la recogida en estas líneas.

En la actualidad, las formas poéticas quechuas incaicas y post-incaicas se pueden identificar en numerosos poemas en quechua y español, cuya base se encuentra en los cantos que siguen vigentes y hacen parte de la memoria cultural, no solo del Perú.

Arguedas (2012) planteó que gran parte de estos himnos y cantos, los debieron escribir sacerdotes católicos que aprendieron quechua e incursionaron en los primeros ejercicios de su escrituralización como parte del proceso adoctrinador de la colonia. No desconoce que tienen un valor para la comunidad actual, así como para la de ese entonces, acepta que traslucen la estética del mundo quechua: “las traducciones y los himnos y oraciones originales quechuas fueron creados con una legitimidad tan absoluta como la literatura folklórica” (p. 172); añade que el tema religioso, con todas las limitaciones culturales que supuso, propició una forma moderna de la literatura quechua escrita por poetas no-académicos en la cual la estrecha relación con tópicos cristianos se volvió prácticamente indisoluble.

Los académicos tienen una deuda por enriquecer las actuales teorías sobre los géneros poéticos de la humanidad, siendo necesario anexar a los ya existentes los de numerosas tradiciones ancestrales (Vivas, 2015), aquellos que han estado lejos de las sociedades de consumo, creados bajo otros códigos y alejados de la escritura o circunscritos a una lengua hegemónica. Según Arguedas, el camino hacia una literatura quechua bilingüe o monolingüe ha sido largo y dispendioso, ha abarcado diferentes tópicos que van desde el canto ancestral que hasta hoy pervive en el huayno:

La música del *huayno* es de origen precolombino y en el mestizaje de su letra y música puede encontrarse el reflejo fiel de todos los grados de mestizaje cultural en el Perú. Existen huaynos indios, cuya letra y música parecen demostrar su antigüedad prehispánica, otros en cambio de letra totalmente castellana (Arguedas, 2012g, p. 183).

Estas formas poéticas quechuas se pueden rastrear en: numerosos ensayos que hacen parte de los estudios antropológicos de Arguedas; en *Katatay*, que reúne los primeros poemas de

Arguedas publicados, luego en otra versión en 1983 en sus *Obras completas*, en modalidad bilingüe; en el libro *Taki Parwa* del poeta Alencastre, en *Koya Runa* –que es el título de un libro inédito del poeta boliviano Mossokk Marka–; en la obra de Arturo Pablo Peralta cuyo seudónimo es Gamaliel Churata (1897-1969) compilada en el *Pez de oro* (2012) ya que estuvo dispersa en su mayoría en revistas y periódicos entre los años 1920 y 1930 en Perú y Bolivia. También en la antología *Poesía quechua* de Salazar (1968) y en numerosas publicaciones modernas a lo largo del cono sur como *Poesía quechua escrita en el Perú* compilada por Noriega (1993), *Poesía quechua en quechua en Bolivia* compilada también por Noriega (2016), *La Sangre de los cerros : antología de la poesía quechua que se canta en el Perú=Urqkunapa yawarninlas*, Montoya, R., Montoya, E. y Montoya, L. (1987) y *poetas como Chikangana* (2008) (Wiñay Malki) de la nación Yanakuna y Ortiz (2021) de la nación Inga en Colombia que cuentan con poemarios escritos en quechua y español en sus variaciones actuales según la evolución que ha tenido cada grupo cultural a lo largo del territorio.

Las formas de la poesía quechua cumplen una función estética en la obra de José María Arguedas que no se desliga de los elementos políticos, culturales, y de conflicto. En los capítulos siguientes se estudiarán las formas poéticas quechuas primero a lo largo de los ensayos de la obra antropológica, segundo en los poemas quechuas de Arguedas, tercero en los cantos seleccionados en el corpus y que pertenecen a la obra narrativa. Su intento de recopilarlos y traducirlos sirve de puente vinculante no solo para que los autores modernos continúen dando fuerza a una nueva poesía quechua, también que se proponga una mirada nueva a su obra poética en quechua y español.

## Capítulo 2

### Las formas poéticas quechuas en la obra de José María Arguedas

Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo; está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón de las mujeres. (Arguedas, 1983e, p. 235)

#### 2.1 Introducción

¿Puede la poesía moderna ser memoria, testimonio de la poesía ancestral? A pesar de las singularidades, de la subjetividad y las formas, ¿pueden los poemas de José María Arguedas ser testigo y fuente de los cambios y procesos históricos y de memoria colectiva de las comunidades quechua hablantes? ¿Cómo puede la evolución de las formas poéticas quechuas rastreadas en los poemas de Arguedas mostrar las huellas que dejaron los habitantes del Tahuantinsuyo?

Para abordar estas preguntas se inicia con algunas ideas planteadas por el historiador francés Nora que ya en 1992, en *Los cuadros de la infancia*, plantea que todo lo que hoy llamamos estallidos de la memoria es la culminación de su desaparición en el fuego de la historia. “La necesidad de memoria es una necesidad de historia” (p. 23), pero la memoria se construye a diario y a diario se transforma. La memoria es una necesidad de los pueblos para preservarse. Propone Nora la existencia de dos memorias, ambas indispensables:

La memoria verdadera, hoy refugiada en el gesto y la costumbre, en los oficios a través de los cuales se transmiten los saberes del silencio, en los saberes del cuerpo, las memorias de impregnación y los saberes reflejos, y la memoria transformada por su pasaje a la historia, que es casi su opuesto; voluntaria y deliberada, vivida como un deber y ya no espontánea; psicológica, individual y subjetiva, y ya no social, colectiva, abarcadora. (Nora, 1992, p. 26)

Es a la primera forma de la memoria de la que habla Nora (1992) la que puede corresponder a la obra *Katatay/Temblar*, reunida bajo ese nombre en *Obras completas* de

Arguedas publicadas por la Editorial Horizonte en 1983, a cargo de Arredondo (2012). Los aromas, colores y sabores del Perú de diferentes épocas están allí expuestos al lector en incontables ocasiones, debido a que los poemas no fueron escritos necesariamente en el mismo período de su vida. Los saberes del padre, la madre muerta y la madrastra, el hermano, las abuelas y abuelos quechuas con los que convivía en la hacienda Viseca. Los recuerdos reconstruidos de los indígenas, la necesidad de traerlos nuevamente a la vida a través de la escritura de poemas y cantos.

En *Katatay/Temblar*, José María Arguedas logra reconstruir los lugares de la memoria a los que se refiere Nora, lugares que pertenecen a dos reinos que los hacen interesantes y complejos:

Los lugares de la memoria pertenecen a dos reinos, es lo que les confiere interés, pero también complejidad: simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia más sensible y, al mismo tiempo, fruto de la elaboración más abstracta. Son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional, pero simultáneamente en grados diversos. (Nora, 1992, p.33)

Dichos poemas se expresan desde lo material y espiritual, como en “Jetman haylli / Oda al Jet”, que para Mamani (2010) suponen “la naturalización de la máquina” (p. 107). Desde lo simbólico cuando el hombre se eleva a la posición de los dioses por ser el hacedor; el que además observa cómo estos se sitúan debajo de él y la magnitud de los ríos y, los dioses montaña quedan reducidos a una expresión física menor, pero no por ella menos importante. Son funcionales, pues evocan en el lector la memoria de más de quinientos años, al presentarlo como un “Haylli/Taqui”.

Son himnos triunfales que ya, desde 1874, Anchorena describe como las composiciones líricas más serias del quechua para agradar a las divinidades y a los dioses. Las mismas que luego Churata (2012) describió como “La marsellesa del Inca” como se mencionó en el

capítulo anterior. Así pues, el término *haylli* que trae Arguedas al lector hace referencia a la suma de las memorias y los cambios en el tiempo de unas palabras tan basales como estas: “Himnos triunfales, canción de guerra, canción de triunfo”. Estas definiciones coinciden además con lo propuesto por González Holguín (1952), Lara (1957), Mamani (2010, 2013) y el mismo Arguedas, quien añade además que con ellos se celebra la victoria entendida como éxito en la chagra. Tres aspectos que en cada poema se pueden rastrear, observar y que hacen parte de una memoria no histórica, sino de una memoria colectiva, variable y voluble que se resiste a que la releguen en los anaqueles empolvados y que convergen en lo oral, performático y escrito. La memoria de muchos en el título de un poema se podría apuntar entonces.

Otra perspectiva es la de la antropóloga Gabriele Schwab (2015) quien propone que “contamos o escribimos historias para aplazar la muerte” (p. 54), esta frase es paradójica desde múltiples miradas: una desde el concepto de espacio-tiempo del mundo quechua que va en disonancia con la del mundo lineal occidental en el que se instala la escritura, visión en la que, además, la muerte, el pasado y el futuro giran en una gran espiral entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. La otra paradoja se da a la hora de entender el proceso de Arguedas como escritor, un hombre que contó y escribió en quechua y en castellano para aplazar la muerte, como incluso lo llegó a decir en uno de sus diarios en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer. (Arguedas, 1971, p. 22)

La escritura es aquí el medio de sobrevivencia, a pesar de serlo solo para buscar cómo terminar con esta, pero es poesía y es tiempo andino. El pasado que se observa en el futuro y el futuro que se allana en el pasado. La muerte como ejercicio de escritura. Arguedas y Nora (1992) coinciden en que la vida confluye en un espacio de transición entre la vida diaria y las situaciones traumáticas que como sujetos se viven. Afirma Schwab (2015) que, de juntarse estos universos, sería catastrófico para el sujeto y que, de darse solo, se puede hacer en la escritura como mecanismo que conjura y permite a veces al autor entenderse a través de los grafemas que plasma (p. 54). No hay vida sin trauma, plantea la autora, no hay historia sin trauma, muchas vidas quedarán y quedaron en la penumbra por historias de violencia, incluyendo las invasiones “coloniales”, la esclavitud, el totalitarismo, las dictaduras, las guerras y el genocidio.

Millones de personas han sido afectadas por el trauma de ser latinoamericanos, por el dolor de perder la tierra, la lengua, la familia después de la invasión europea. Lo que los hombres hagamos para la vida se lo lleva el trauma y sólo quien logra exponerlas a través de diferentes fuentes artísticas, poéticas, performáticas, musicales, logra cierta mejora y conjura. Es en este Perú en el que la obra de Arguedas puja e intenta restituir a través de la escritura y la oralidad los derechos de la comunidad en la que nace. No es extraño que él, que creció en una hacienda en la sierra peruana al cuidado de los indígenas, haya sufrido los vejámenes a los que todos fueron sometidos, desde ahí es que se generaran las tensiones que a lo largo de su vida desarrolla y que se evidencian en su obra.

Desde aquí se busca entonces definir qué es lo que se nombra y lo que no se nombra, lo que no se narra, el dolor, la pérdida de la lengua, la desidia de la costa frente a lo serrano; desde

los simbólico, material y funcional que se oculta en cada poema, que provoca la reconstrucción o el estallido de la memoria de una comunidad y hechos de deterioro cultural de años y que aún hoy, se dan en la gesta occidental perpetuada por esta generación. ¿Es acaso posible que en América Latina ese largo sufrimiento haya hecho que la memoria y la historia se distorsionen hasta el punto de sentirse occidentales en vez de hijos de los pueblos originarios?

Más aún, ¿qué en América Latina se podría interpretar su historia como un holocausto que duró quinientos años?, ¿sí se le podría llamar holocausto según las normas internacionales? Y entonces: ¿qué está llamado a nombrar la literatura?, ¿qué es lo inenarrable, lo impronunciado? ¿Hasta qué punto puede el escritor llegar en su afán por presentar, denunciar, mostrar, dar a conocer a los lectores un hecho? ¿Puede una persona que no ha vivido la tragedia y el crimen hablar de lo vivido y sufrido por otros? ¿Es posible afirmar que Arguedas encripta en sus poemas lo inenarrable de la pérdida cultural del Perú y que lo hace además con el reconocimiento de las formas poéticas quechuas como parte activa, simbólica y funcional de los títulos que elige?

No es gratuito que los poemas y cantos de Arguedas se titulen con un llamado a las formas poéticas. Sus textos están llenos de *hayllis*, *takis*, *huaynos*, *harawis*, *wankas*; una forma de traer el pasado al presente muy fuerte, pues cada una de estas palabras abarca historias y memorias de millones de quechua hablantes y diversos lugares del Perú a lo largo de más de quinientos años. Los cantos recopilados a lo largo de un extenso y titánico trabajo etnográfico y los poemas que, como poeta entrega a la comunidad, son una muestra de resistencia a través de la escritura, la música y el baile. Incluso en sus dedicatorias trae lugares, abuelos y personas que danzan y resisten en pequeñas casas del Perú, cuando ya

habían obligado a los habitantes originarios a migrar y retraerse. El poema “Túpac Amaru kamaq taytanchisman (Hailli/taki)” lo dedica así: “A doña Cayetana, mi madre india que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena” (Arguedas, 1983e, p. 225). En el poema “Katatay” deja al final una nota: “Escribí este himno luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ishua residentes en Lima” (Arguedas, 1983e, p. 225).

En América Latina ese largo sufrimiento ha hecho que la memoria y la historia se distorsionen hasta el punto de que la población se sienta occidental y no hija de los pueblos originarios y es aquí donde Levy (1989) lanza su cuestionamiento, muy al principio de una obra inquietante y dura sobre quién es el que debe narrar; pero no sólo narrar, sino quién es el que debe narrar lo que no se puede contar. Y después de iniciado el proceso de escritura viene la decisión de narrar y contar el terror. Muchas formas existen de contar la tragedia y el drama, una de ellas se da desde una necesidad de archivar, contar, enumerar a las víctimas, los victimarios, los actos y hechos suscitados en un tiempo, otra es la opción de no narrarlo, de llevarlo al “canasto de las tinieblas” y decidir avanzar y perdonar.

Stheiner (2013) ilustra cómo los nazis catalogaban, archivaban y dejaban evidencia de todo lo que hacían en los *Lager*, algo similar pasó en América Latina, tanto con la persona, como con sus bienes materiales e inmateriales. Se les redujo a figuras no humanas para que el cerebro no tuviera la opción de la culpa y el trauma fuera menor. De todas formas, también existen las listas para millones de personas desplazadas por integrantes de otros países para sacar el oro, las mujeres que solo servían en chagras o junto con los niños para aminorar el verano y mantener la tierra fecunda con su sangre.

La memoria trae consigo vacíos y acuerdos tácitos de silencio, a ello lo llaman “la cripta”

Abraham y Torok (1994), una forma de ocultar en el lenguaje aquello que, por su condición de indecible, no se puede relevar. La cripta literaria –y hasta se podría decir que artística– contiene los silencios formados por el trauma. Por ejemplo, hay numerosas novelas latinoamericanas que traen consigo el fantasma de la destrucción de las culturas ancestrales y, sin embargo, no son nombradas como debieran. Arendt (1995) propone que cuando los europeos masacraron a las poblaciones indígenas, lo hicieron sin permitirse a sí mismos ser conscientes del hecho de que habían cometido un crimen.

Ni los cronistas, ni los pocos indígenas que escribían lograban nombrar lo sucedido. Arguedas con *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1983e), *Los ríos profundos* (1983d), *Todas las sangres* (1983c), *Katatay* (1983e), la obra de Rosencoff en Uruguay titulada *Las cartas que no llegaron* (2000), Volpi con *Oscuro bosque oscuro* (2010), *La vorágine* (Rivera, 1976), *En el corazón de la América virgen* (Quiñones, 1924), entre muchos otros; y si se viaja atrás en el tiempo hasta los cronistas, como Guamán Poma (1980).

Un buen ejemplo sobre memoria y cripta se presenta en el poema “Katatay/temblar”: “Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo/ está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón de las mujeres. / No tiembles, dolor, dolor, / ¡la sombra de los cóndores se acerca!” /. Mamani (2010) propone en su libro *José María Arguedas: Urpi, Fieru, quri, sonqoyky* que aquí “este temblor no es de miedo, sino el ánimo y la vida que intensifican la esperanza y la voluntad” (p. 119). Continúa Mamani al proponer que en Arguedas el temblar es el latido de la tierra, el movimiento de los ríos a su paso, la creciente y el poder del Amaru o la sequía; es porque tiembla que la población está viva. Pero ¿qué es lo que no se dice o lo que encripta Arguedas en términos de Schwab en estos versos?, ¿qué las mujeres danzan para conjurar la tristeza con el baile?, ¿que el temblor es su sombra en el

suelo, el poder de los pies al mezclarse con la tierra que da vida, a pesar de los hechos pasados en los que perdieron a los suyos, lo suyo?, ¿incluso su lengua? Termina Arguedas el poema con otro no decir haciéndolo, una aclaración que habla de la memoria y el transcurrir de los hombres:

Escribí este himno luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ishua residentes en Lima, bailaron en una pequeña habitación de adobes, y techo de totora, en el canchón de la av. Sucre 1188, pueblo libre el 3 de septiembre de 1965. (Arguedas, 1983e, p. 249)

Dice claramente que sus hermanos bailaron en una pequeña habitación y no en los espacios sagrados, abiertos, a la luz de las estrellas o bajo el poder del sol. Afirma que bailaron en Lima, no ya en la sierra, dice que trataron de mantenerse a pesar de la costa y su posición diferente, fuerte y excluyente del hombre de la chagra, del que canta *huaynos* y le responde al río. Aparentemente, esta nota no solo aclara un lugar, hace parte de las criptas de la memoria que el escritor deja y muestra todo lo que pasaba y las razones del poema, la memoria de otros, la suya propia. La necesidad de comprender que en ese 1965 todavía se mantenían en contraposición los dioses occidentales y los andinos, que había resistencia; la vuelta del Amaru a través del baile. Como propone Mamani, “el ánimo de las mujeres ha sido maltratado”, es la sensibilidad dolorosa de la mujer la que tiembla, por ello el pueblo tiembla. Tiembla en 1600, en 1700, en 1800 y en 1965. Cada época, en la colonia, la conquista, la república, la época moderna han sido vulnerados los derechos, la chagra ya no es el espacio ritual se siembra de plantas ancestrales y el vientre ya no es sagrado, por eso tiembla, tiembla el corazón de las mujeres, de la pacha mama.

Otro punto, no menos importante: ¿qué es lo que no se dice al escribir los poemas en quechua y no en español? En muchas de sus conferencias, Arguedas expresó que el

quechua era una lengua con mayor riqueza expresiva, con mayores posibilidades lingüísticas para expresar el mundo que él había vivido. Eso no se dice abiertamente en “Katatay”, pero sí está encriptado en la memoria de quién sabe que la lengua quechua trae consigo todos los sonidos del mundo natural. Con el transcurrir de los tiempos, la lengua quechua se fue posicionando –desde antes de la conquista incluso– como una lengua poderosa que iba desplazando a las otras, hasta llegar a Colombia a los pueblos inganos y yanaconas. El primero pueblo de avanzada de los quechuas en su proceso de colonización. Una lengua que terminó por convertirse en la lengua transgresora que hacía retroceder a las otras y ahora es incluso, la lengua con la que se expresan la mayoría de los abuelos y *taytas* en los rituales.

Otro poema que trata sobre la memoria y las formas poéticas quechuas es “Túpac Amaru kamaq taytanchistan (Hailli/taki)”. Con este *haylli*, Arguedas evita el momento final. El poema pasa de ficción en ficción eternamente hasta que alguien se resista levantándose con la figura del Amaru y trayendo a Túpac Amará a la vida cada vez que sea necesario. “La santa muerte vendrá sola, ya no lanzada con hondas trenzadas, ni estallada por el rayo de la pólvora” (p. 231). La muerte, el trauma del que hablan Abraham y Torok (1994) se ha transmitido de generación en generación a través de cantos y poemas, de las formas poéticas quechuas expresadas en ellos, pero también se puede evaluar desde una perspectiva de memoria diferente, no occidental, la perspectiva de los canastos propuesta por Echeverry (2010):

En mayo de 1993, un grupo de la gente muinane se preparaba para ir a visitar los territorios ancestrales a los que no habían regresado desde hacía décadas. Ellos son descendientes de uno de los grupos que fueron casi exterminados por la Casa Arana y la Peruvian Amazon Company a principios del siglo XX. Los escasos supervivientes de una población otrora numerosa se habían

reasentado al norte, más allá de los bordes de su territorio ancestral, que había permanecido deshabitado desde mediados del siglo XX. (p. 472)

En la época del caucho, la población fue reducida casi a una décima parte de lo que eran entre 1900 y 1930. Algunos lograron escapar hacia el norte, a otros se los llevaron a las grandes haciendas cafeteras del Perú en las cuales se dio continuación a la esclavización. La estrategia de la Casa Arana y las haciendas de café era lograr que los pueblos del “centro del mundo” se pelearan entre ellos, se vendieran, se intercambiaran por hachas y se lastimaran en lo más profundo de sus valores ancestrales.

Como propone Echeverry (2012), estos lograron volver al territorio, pero no a recordar lo sucedido, no a traer un tipo de memoria occidental sobre lo sucedido. Llegaron, pidieron permiso a los ancestros, presentaron a los jóvenes de los grupos que habían estado en disputa y pidieron permiso para volver a habitar el territorio. Lo sucedido debía guardarse en el canasto de las tinieblas, no en el canasto de la vida, que era el que se abría cada que se reunían en comunidad para tratar temas de interés, educación, solución de conflictos. El canasto de las tinieblas quedaba cerrado por siempre y abrirlo traería malos recuerdos, malos espíritus, enfrentar la memoria no era uno de los objetivos de los abuelos indígenas.

Los huérfanos de la Casa Arana eran ahora ancianos y ellos necesitaban recuperar esa vida y esa memoria que no habían querido enfrentar por décadas. El paso necesario era visitar el territorio y enfrentar sus memorias. En ese entonces, yo no capté plenamente el significado de la decisión que tomaron de ir a visitar los antiguos lugares. Ellos afirmaban que el territorio era la base de su educación, de su gobierno y de su organización social y ceremonial, y que necesitaban ir hasta allá con sus hijos para mostrarles y retomar el hilo de sus vidas. (Echeverri, 2010. p. 473)

Los muinanes, ashanincas y murui-muina habían decidido que los hechos se integrarían al canasto de las tinieblas para poder seguir, que eso no haría parte de la memoria de los jóvenes y niños en crecimiento y que el territorio necesitaba limpiarse de todo aquel

recuerdo. Así pues, ese tipo de memoria contraria a la occidental con la que se suelen evaluar las memorias poéticas quechas y los hechos y actos indígenas son otra forma de ver y concebir, no sólo los poemas y cantos que Arguedas escribió y transcribió; también son una forma diferente de entender la memoria indígena, tanto del Tawantinsuyu como de toda la población indígena del “centro del mundo” (Amazonia americana).

Las criptas de estos poemas, a las que ya no se les llamarían criptas sino “hechos” en los canastos de las tinieblas, engendran silencio, un silencio que espera el momento para levantarse. Vivas (2015) al hablar sobre el pueblo minika, propone que “los canastos se tejen unos a otros mediante personajes, temas y recursos expresivos comunes, al tiempo que nos van tejiendo a nosotros mismos, sus usuarios” (p. 97). Los canastos, en especial los de las tinieblas, se convierten en tejidos herméticos para proteger a la comunidad. Solo son conjurados a través del canto y el ritual, esos canastos guardan la memoria y dan respuesta a preguntas futuras, también brindan protección contra eventos del pasado. Como en el libro “Katatay”, y poemas como en “Túpac Amaru kamaq taytanchistan (Hailli/taki)”. Los secretos indecibles e inconfesables, el agravio al que se le ha sometido al pueblo se ha transmitido a través del baile, la oralidad y la escritura de aquello que no se ve o escucha y que, al leer, está encriptado en la memoria cultural oral y escrita latinoamericana. Lo anterior porque Arguedas, como etnólogo y científico, observó el mundo desde ambas perspectivas, desde la memoria occidental y desde la memoria indígena, aún sin saberlo.

En la actualidad, el pueblo inga, en su celebración del inicio de año, siempre dice: “lo pasado quedó atrás, solo queda el presente” (Tandioy, 2020). Es así como Arguedas da un paso adelante y a través de sus escritos, proyecta la memoria que quedaría en los canastos de las tinieblas de las comunidades indígenas, pero que, con el proceso de colonización, se

hacen casi necesarias para ese no repetir tan traído al presente del que hablan Nora (1992) y Schwab (2015).

Es particular que al conversar en el 2020 con una abuela inga, descendiente de los quechuas, sobre el narrar cuando alguien comete un crimen o algo no válido en su cultura, estos hechos se escriban en sus libros de “actas”, doña Esperanza Tandioy (2020) afirma que se debían escribir con una letra muy bella, no de cualquier forma; dar claridad sobre lo sucedido y del castigo decidido, y solo después de que aquél que hubiera cometido el crimen fuera lapidado o latigado, el libro se cerraría y se olvidaba. El libro, decía ella, solo se abre cuando aquél vuelve a cometer algo malo. El libro y la escritura en “letra bien hecha”, actúan para ellos como un canasto de las tinieblas que no se debe abrir, y solo ellos, los mayores, tienen derecho a mirar y a releer. Un canasto tejido ahora con palabras y papel. De igual forma lo propone Tisoy (2020) cuando dice: “el pasado es pasado y nada más, mañana es otro tiempo en el que ayer no existe”, o como cuando Rojas (2017) dice: “para los quechua hablantes el pasado y el dolor deben irse y tejer el futuro es el siguiente paso”.

## **2.2 Canto Kechwa**

Es a través de la danza y los cantos que estas memorias vuelven al salir del canasto de la vida, es a través de los poemas y cantos recuperados que se cruzan ambos tipos de miradas, la indígena y la occidental. El ataque a la memoria que experimenta Arguedas no se limita a su memoria individual, que trata de encriptar y ocultar al escribir en quechua y no en castellano, en nombre de las formas poéticas quechuas, dejadas atrás hace mucho tiempo por la mayoría de los poetas contemporáneos. No, el pasado, el dolor, la necesidad de

resistir se transmite de generación en generación, y a menudo a través de memorias transcorporales, transtemporales, encriptadas hasta en el cuerpo, en memorias poéticas del mundo quechua, de muchos mundos.

Tras evaluar y comparar los conceptos de memoria occidentales e indígenas, se discurrirá por la obra de Arguedas y la manera en la que las formas poéticas quechuas hacen parte de la memoria ancestral, su poesía y los cantos que transcribió y hacen parte de las obras elegidas en esta tesis. La primera obra para analizar es *Katatay/Temblar* recogida en la obra de Editorial Horizontes (1983e). La cual solo presenta siete poemas. El primero que se refiere de forma directa a las formas poéticas quechuas es “Túpac Amaru Kamaq taytanchisman (Haylli-taki) / a nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)”.

Lucanas india, mamay Doña Caytanaman.  
Auqawasipi, wakcha  
Warmallakasiaqtyi, pay, urpi, sonqonwan,  
khuyayweqenwan uy-  
Wallarqa. Tawantin Puquio  
ayllukunaqallinqarinkunaman. Pay-  
Kunapinqawarrqani Warma  
sonqoywancomunerapakallpanta, imay  
mana ruwayatisqanta.

Túpac Amaru, Amauruqchurin, Apu  
Salqantay paritin mantaruwwasqa;  
llantuykin, Apu suyu sombran hina  
sonquoruruy kupimastarikun,  
maypachakama.  
(Arguedas, 1983e, p. 225)

A doña Cayetana, mi madre india, que me  
protegió con sus lágrimas y su ternura,  
cuando yo era un niño huérfano alojado en  
una  
Casa hostil y ajena. A los comuneros de los  
cuatro Ayllus de Puquio en quienes sentí  
por primera vez la fuerza y la esperanza.

Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente;  
hecho con la nieve del Salqantay; tu sombra  
llega al profundo corazón como la sombra  
del dios montaña, sin cesar y sin límites.

La forma en que está escrito habla efectivamente de un canto de triunfo, un *haylli*. Primero, una postura ética con el tú y el nosotros, una anulación del sujeto; una noción atemporal que permite traerlo al presente incluso, y esperar el renacimiento del dios. Ahora bien, tanto

la dedicatoria a Doña Cayetana como el reconocimiento al pueblo de Puquio llevan nuevamente al regocijo del sembrado para los hombres, un canto de la chagra de seres humanos que son las comunidades indígenas, un tejido que se mantiene fuerte. No es una dedicatoria a los doctores, es una dedicatoria en un caso de triunfo a una abuela quechua. Nuevamente, se observa la tensión en la escritura al tener elementos como comas, puntos y comas, mayúscula y minúsculas que no coinciden en ambos textos y una traducción que finalmente, no es literal, es más bien otra dedicatoria, pues hay frases y palabras inexistentes en español.

Es claramente –y no solo por la forma de nombrarlo– un *haylli*. En general, las descripciones que hace Anchorena (1874) son muy escasas. Esta obra se entiende como un canto de triunfo que se regocija y está llena de esperanza al esperar la vuelta de Túpac Amará en cualquiera que lo lea y se atreva a revertir el orden impuesto, y se repite y baila, pues esa es otra acepción del *taki*. Mamani (2010) propone que este canto es una reivindicación del indígena arrinconado cada vez más, al ver perdidas sus tierras arrebatadas por el Estado. El poema representa al Amaru, el dios serpiente, como el verdadero wiracocha, que, desde los Andes, se decide a enfrentar a los falsos wiracochas que se sitúan en Lima. Propone, una vez más, la tensión entre la sierra y la costa, entre el quechua y el castellano, entre el conocimiento occidental y el ancestral.

Arguedas escribe una explicación sobre el proceso de escritura de este *haylli-taki*:

Debo advertir que el Haylli-taki que me atrevo a publicar fue escrito originalmente en el quechua que domino, que es mi idioma materno y después lo traduje al castellano. (Mamani, 2010, p. 74)

Aquí hay una tensión ineludible: su sentimiento de no estar escribiendo como los doctores

le enseñaron, cómo no lo aprendió, como un lingüista. Escribe como aprendió de sus abuelas indígenas, lo trae al mundo como la memoria ancestral, lo presenta no con el impulso de escrituralizarlo según la norma. Esto hace que el *haylli* como canto de triunfo, se vea más elevado, ya que le da más valor a ese tejido que es el quechua materno. Así pues, un poema de la segunda mitad del siglo XX recoge dos formas poéticas quechuas en un canto triunfalista en el que se recupera la imagen andina y su discurso.

Un segundo poema de esta obra que lleva directamente a las formas poéticas quechuas es “Jetman, Haylli/ Oda al jet”

¡Ahuiluy! Hanan Pachapin kachani,  
Wamanikunapa, resisqa mana resisqa apu  
Suyukunapa Hanan pachanpi.  
¡Maytaqkay! Runan Dios, Diosmi runa.  
Kaykaya Pacha muyuq apu mayukuna  
arañapa aswan llañu llikan hinallaña,  
Mana imapas kankumanchu hina  
mastarikunku.  
Diosmi Runa.

¡Abuelo mío! Estoy en el mundo de arriba.  
Sobre los dioses mayores y menores,  
conocidos y no conocidos.  
¡Qué es esto? Dios es hombre, el hombre es  
dios.  
He aquí que los poderosos ríos, los adorados  
que partían el mundo, se han convertido en el  
más delgado hilo que teje la araña-  
El hombre es dios.

(Arguedas, 1983e, p. 240)

Nuevamente es posible identificar elementos occidentales en la primera escritura, aquella que está en el quechua que aprendió de niño, también que las traducciones no coinciden, y hay otros versos que se vienen a sumar al poema en español, así como versos en quechua que no están en dicha versión.

Es de nuevo un *haylli* que en español Arguedas llama “oda”, pero sigue siendo un canto de júbilo y guerra. Al leerlo la referencia al poema “Los dados eternos” de Vallejo, ¡se hace evidente cuando dice “el Dios es él!” en un mundo en el que la forma de escritura de dioses

ya no lleva mayúscula, conocidos y no conocidos, pierden poder. Los ríos no son más que pequeños hilos, cuando antes eran incluso un Amaru enojado o calmo, según bajara del dios montaña. Es una celebración a la presencia de la máquina, en este caso el jet que se convierte en su inspiración, según Mamani (2010) el poema es la posibilidad de ponerse en otro lugar como ser humano al estar por encima, a la altura de Inti, y ver desde su lugar a los dioses intermedios y menores. Arguedas sostiene que:

El contenido del himno no refleja una concepción muy occidentalizada del mundo y de las cosas que deberían corresponder a sus respectivos autores [...] sino una visión muy indígena, podría decirse vernácula. (Arguedas, 1968, p. 8)

En este *haylli* Arguedas celebra el triunfo occidental, pero también el andino al reconocer a todos sus dioses y la posición que ocupan cuando él mismo está sobre ellos. Esa llegada del hombre al *hanan pacha*, al mundo en el que habitan los dioses, es un canto y un triunfo, pues nunca se había visto que esto pudiera suceder. El acceso del hombre a los dioses mayores. Nuevamente, una forma poética quechua que ha atravesado más de quinientos años para venir a situarse en un poema escrito en la década de 1950.

### **2.3 “Para siempre firme y de pie, por ti, en tu nombre”**

Los poemas a Vietnam y a Cuba también se podrían entender como *hayllis*, pues sitúan a estos pueblos como lugares de poder, “son casi cantos de triunfo, *hayllis* andinos; donde luego de batallas asimétricas, Cuba y Vietnam logran vencer al inmenso pueblo de los Estados Unidos” (Mamani, 2010, p. 139). Nuevamente, el paradigma de los oprimidos y del opresor, la tensión entre la sierra y la costa, aquí entre el continente y las islas. Ya decía Cornejo (1973) que la historia del pueblo quechua es también la historia de todos los

pueblos que combaten por mantener sus raíces. La rabia que manifiesta Arguedas en sus poemas no es corrosiva, es más parecida a la que se muestra en el poema a Túpac Amaru (Arguedas, 1983e), un renacimiento del hombre en busca de sus derechos.

El poema a Vietnam tiene cierto componente ritual a través de sus estrofas en las cuales inicia como en los demás con una dedicatoria que es, además, ofrenda y agradecimiento, como lo hizo con Doña Cayetana. Prosigue con dos estrofas en las que narra las hazañas y sufrimientos del pueblo, después hay una estrofa en la que levanta y les da vida a los sobrevivientes, hasta que al final en la despedida, los llama pueblo “para siempre firme y de pie” (Arguedas, 1983e). Este análisis también coincide con el que realizó Mamani (2010).

Cuatro poemas del libro *Katatay* ofrecen entonces *Hayllis* y *takis*, formas poéticas quechuas de las que ya se mencionó su procedencia, escrituralización y cambios en el tiempo, y que pueden verse ahora aquí en estos cuatro de ocho poemas que componen el libro actualmente. En el corpus propuesto por Espino (2006), se amplían y se encuentran otras formas poéticas que se mantienen en el tiempo, siempre atravesadas por el *taki*, esa forma de baile y festejo, regocijo y alegría.

Se sigue ahora con la mención de la presencia de las formas poéticas quechuas en la obra en general de Arguedas. A continuación, se da un vistazo a otra de las obras propuestas para estudio en esta tesis: “Kanto quechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo” (2012a). El texto inicia con la descripción de los hombres que cantaban en las noches en la hacienda Viseca. Cantaban y escuchaban la voz del río que les respondía. Nuevamente, se puede identificar aquí esa poetología en la que el hombre del Perú crece y vive componiendo música y bailando al son de las fuerzas de la naturaleza. Aquí también manifiesta Arguedas esa tensión entre la sierra y la costa al decir:

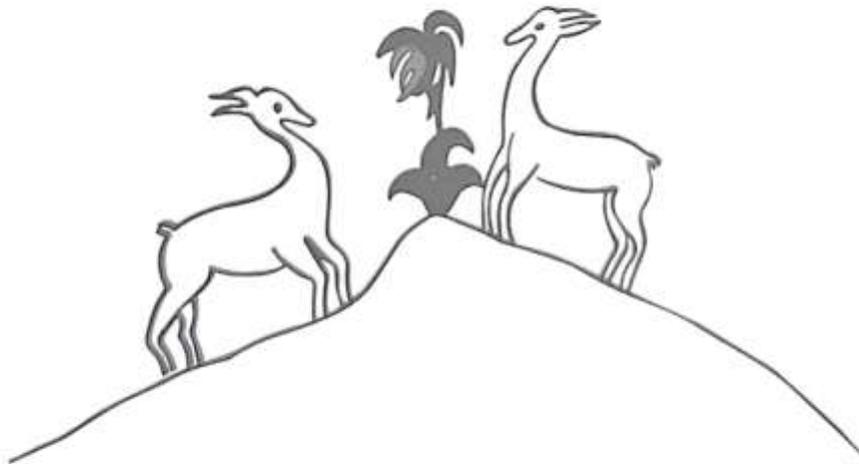
Cuando llegué a las ciudades de la costa, la gente de esos pueblos todavía despreciaba mucho a los serranos. En esas ciudades no se podían cantar waynos; todos miraban al que cantaba un wayno como a un inferior, como a un sirviente y se reían. (Arguedas, 2012a, p. 150)

La referencia al *wayno* es clara, ya se había mencionado que, en general, las descripciones que hace Anchorena (1874) son muy escasas. Cantos como el *qashuay* y el *haylli* hacían parte del contexto agrícola, mientras que el *wayno* –por el tipo de canto– poco o nada tenía que ver con el contexto agrario. Aunque no es posible asegurar en qué momento se desarrolló el *wayno* y tomó la fuerza que hoy muestra en repertorios musicales modernos, en las antologías del siglo XX siempre aparecen *waynos* de diversos tipos y temas. El *wayno*, al no estar asociado a tareas de carácter comunal y tener cierta libertad respecto a condicionamientos sociales, fue fácilmente reformulado por la población mestiza e interiorizada (Espino, 2006). En la actualidad, casi a cualquier canto en lengua quechua en el Perú y en Bolivia se le llama *wayno*. La comunidad quechua hablante desconoce la mayoría de las formas poéticas y los cantos se han reducido todos a la categoría de Wayno.

*Jose maria Arguedas*

# CANTO KECHWA

con un ensayo sobre la  
capacidad de creación  
artística del pueblo  
indio y mestizo



Reproducción de la carátula de la primera edición del libro con el dibujo de Alicia Bustamante.

**Ilustración 4.** Canto Kechwa. Carátula presentada en las *Obras completas* por Editorial Horizonte (2012).

Arguedas describe como en las fiestas se pasa de lo occidental a lo andino tras unos cuantos vasos de chicha o vino. “Muchas creaciones de “Canto Kechwa” hacen parte de un tejido cantado que nos llega a través de un texto impreso, aunque su ocurrencia haya tenido lugar en el territorio del habla” (Espino, 2015. p. 33). Estos *huaynos* y *harawis* están presentes en la actualidad por esa transformación oral. Un tejido que se presenta como escrito. El haber traído al tejido escrituralizado las conversaciones, cantos y charlas que se daban en las reuniones de la comunidad es lo que Arguedas describe cómo se pasa de lo occidental a lo andino tras unas cuantas copas:

En las fiestas familiares, las niñas y los señoritos bailan tangos, paso dobles, one-steps, rumbas y otros bailes extranjeros, al compás de una victrola; pero esto es solo al principio de la fiesta, cuando todos guardan todavía la “etiqueta” y la “elegancia” aprendida en los viajes a la costa o en los años de colegio; pero cuando la fiesta ha entrado ya en calor, ya sea por el vino o por el mismo ambiente de la reunión, entonces alguien se atreve a pedir una guitarra o un arpa; enseguida gritan todos exigiendo lo mismo, y si el dueño de casa no tiene una guitarra, se mandan comisiones donde tal cual indio arpista o en busca de guitarras. Con arpa y violín tocados por indios o con guitarras tocadas por alguna pareja de invitados, la fiesta crece, todos se alegran de veras, se sienten en su elemento; hombres y mujeres bailan el wayno indio con todo gusto, con arte, con verdadero cariño. (Arguedas, 2012a, p. 153)

La forma en la que Arguedas narra las fiestas que se celebran en las casas serranas o limeñas son de enorme belleza, primero, evoca a los bailes occidentales y la forma en que la comunidad los recibe: con mucha “elegancia”, como si no fueran de ellos, y finaliza, con la mención de que cuando el *wayno* indio llega, se baila con “verdadero cariño”, como si afirmara que, en realidad, ese baile tradicional de años de existencia y cambios continuos es lo propio, lo que hay que conservar y por lo cual hay que luchar. Porque el arte, la danza, la música son elementos rituales que requieren de lucha, de tiempo y de esfuerzo. Pero además indica que las músicas ancestrales también tienen la misma dignidad estética de las músicas occidentales. Aquí hay resistencia cultural. Resistencia que mantiene Arguedas a

través de su obra narrativa, poética y antropológica.

Vale la pena revisar entonces algunos de los cantos que ofrece en “Canto Kechua”, como *waynos* o *wifalas*, que son cantos de supremo júbilo para largas cadenas de hombres y mujeres. Son cantos de gran alegría y emoción para cantar de manera colectiva. “¿Por qué vergüenza?”, se pregunta Arguedas, “el wayno es arte como música y como poesía, solo falta que se haga ver bien esto” (Arguedas, 2012a. p. 153):

Chaynallatak'miwak'anninki  
 Altun pawak' siwar k'enti  
 Altun pawak' k'ori k'enti,  
 Cartachayta apapuway  
 Yanachallayman entregaykuy.

Wak' ank' achus  
 manañachus,  
 lakink' achus  
 manañachus.  
 Wak' aykunk' a chaypachak' a,  
 chaynallatak' mi wak' an ninki,  
 chaynallatak' mi llakin ninki.

Altun pawak' siwar k'enti  
 altunpawak' k'ori k'enti  
 cartachayta apapuway  
 yariachallayman entregaykuy.

(p. 153)

Dile que he llorado...  
 Picaflor esmeralda  
 el que vuela más alto  
 el de las plumas doradas,  
 picaflor esmeralda  
 que brilla en el sol  
 que tiembla en el aire  
 hincando a las flores.

Quiero darte un encargo:  
 mi amada está lejos,  
 picaflor esmeralda,  
 llévale esta carta.

No sé si llorará todavía  
 cuando lea mi nombre,  
 o me habrá olvidado y ya no llorará.  
 Pero si ella entristece  
 dile que he llorado,  
 dile que también lloro  
 recordando a la amada.  
 Picaflor siwar  
 el que vuela más alto  
 el de las plumas doradas.

Toda forma oral es siempre la representación de una comunidad cultural, representa el sentido de pertenencia, le dice algo a los miembros y corresponde a los lugares más íntimos

de la colectividad (Espino, 2015). Así pues, el espacio del poema es el espacio abierto en el que el sujeto de la enunciación busca y habla con el picaflor. Le llama para que lleve un “encargo”, para que sea el dador de la palabra. En el tiempo del poema a pesar de que la búsqueda del picaflor se entendería como un acto de minutos, también hay un proceso oral y de recordación al preguntarse si ella aun lo recordará, así pues, es una canción / poema a la amada que se ha ido y el tiempo pasa y no regresa.

La distribución en estrofas de las dos versiones es notoriamente distinta, obliga así al canto en quechua a parecerse a los poemas occidentales. Es claro también que la intención de Arguedas es que estos se parezcan a las formas de la poesía occidental para que el canon nuevo, prevalezca sobre el otro. Sin embargo, nuevamente hay un respeto por el tema, la forma de nombrar a la naturaleza y la necesidad del autor de mantener el ritmo que se da en quechua, a pesar de pasar de cuatro a cinco estrofas. Igualmente es evidente la rima consonántica y asonántica a lo largo de los versos a la que se ve obligada la traducción, e incluso la organización en quechua. Asimismo, que el quechua es más económico en el lenguaje, y en riqueza descriptiva, ya que algunas palabras tienen significados más amplios que en el español, lo que posiblemente obliga al escritor-traductor a nuevos versos para lograr que los versos se parezcan y logren traer la palabra en quechua y sus significantes.

Las reiteraciones son continuas en el canto en quechua, característica básica de los cantos antiguos como ya se vio. Arguedas presenta otro canto de interés en esta obra: “Cilili, hermosa flor”.

Cilili wayta  
Intillay, kiHaHay  
ama sak'ewaychu,

Cilili, hermosa flor...  
¡Oh Sol, oh Luna, alumbrad mi camino!  
No bajas tan temprano Sol, alumbra

karurak'mi rinay  
tutayallaymanmi.

Sumak' siwar k'enti,  
ama jarkawaychu,  
mamallaysi maskawan  
uñan chinkachik' urpijina.

Cilili, cilili wayta,  
k'awachkankim kay vidayta  
mayu jina wak'ask' aya  
wayra jina k'aparispa.

(Arguedas, 2012e, p. 162)

todavía.

Tarda un poco, Luna,  
es lejos mi destino, tengo miedo a la  
sombra.

Picaflor siwar, oculta tus alas doradas,  
no me atajes, picaflor siwar,  
es largo mi camino.

Como paloma que ha perdido a su polluelo  
está llorando mi madre;  
no me atajes picaflor siwar.

Flor de cilili, hermosa flor,  
ya ves cómo lloro,  
gritando  
como el río, como el viento,  
cilili, hermosa flor.

Como en los otros casos de este libro, es notoria la distribución en estrofas de las dos versiones, lo que lleva a que el canto en quechua se asemeje a los poemas canónicos occidentales. Es clara también que la intención nuevamente de Arguedas es que estos se parezcan a las formas de la poesía occidental para que el canon nuevo prevalezca sobre el otro. Pero otra vez la naturaleza, los animales, y la necesidad del autor de mantener el ritmo y la musicalidad que se tiene en la versión en quechua están presentes. En este *wayno* no se obliga al canto en español al pasar de tres a cuatro estrofas. Las constantes alternancias y la sinonimia se observan en la versión en quechua tal y como Espino (2015) propone que debieran estar en los poemas andinos y Lienhard las describe ya en el (2005).

Arguedas logra, de forma más armoniosa, mantener las estructuras parecidas, pero es evidente que el canto en sí no tiene esa separación por estrofas y versos que Arguedas le da. La palabra que genera una diferencia en el número de versos en la última estrofa es la palabra “gritando”, que finalmente no se observa en el canto en quechua. Se da por

entendido que es un grito a través del viento y el sonido del río, pero no un “grito” en sí.

#### **2.4 Horizonte de sentido**

Arguedas traduce veinte cantos en quechua y en ocasiones, toma de otras traducciones de Lara (1947) y los compone nuevamente. El proceso de pasar la oralidad a la escritura muestra el interés de Arguedas y de otros investigadores por darle el estatus de obra literaria. Allí se ven enfrentados a varios problemas. Uno: El uso de la escritura alfabética occidental y otro la traducción, no siendo este un lingüista sino un quechua hablante natural. El hecho de que hayan sido obligados a parecerse a los poemas occidentales no les resta originalidad ni valor. Lo que se podría observar es que el autor toma el canto como la base para crear un poema en español muy parecido, que trata de mantener los elementos estilísticos del wayno, las formas de la naturaleza y sus sonidos. Contrario a lo que se podría pensar, son valiosos intentos de Arguedas de llevar los cantos quechuas al mundo de la costa, al mundo letrado.

Los cantos de este pequeño libro muestran un sustrato de la estética característica del mundo andino, quizá más atrás de los primeros indígenas que inician su proceso de colonización tras los esfuerzos de los primeros traductores y autores de lexicones como Anchorena (1874) y Poma de Ayala (1980). Arguedas revela aquí las dificultades para traducir al español la lengua quechua, sus significantes y variables lingüísticas. En cada uno se puede vislumbrar su visión particular del canto, como lo haría un traductor al enfrentarse a una obra en otra lengua. Es una nueva creación que trata de respetar la lengua de la cual parte el nuevo poema.

Es interesante pensar en la sensación de Arguedas de sentirse perseguido, como se reflexiona en las páginas anteriores, por parecer una persona de la costa y no de la sierra al traer estos cantos a la forma canónica. Un mundo entre tensiones de carácter, palabras, idiomas y lenguajes.

Otra obra de estudio es *Los ríos profundos*, novela que marca el camino novelístico de Arguedas y su necesidad de encontrar un lenguaje en el cual los indígenas pudieran hablar. Crea desde aquí un mundo mixtura entre el quechua y el castellano que le genera sufrimiento por no saber cómo hacer que estos hablaran en sus obras, como muchas veces lo manifestó. A propósito de esta obra se dice lo siguiente:

Con la aparición de *Los ríos profundos*, José María Arguedas demostró que su importancia era otra, menos obvia: no solo la de haber descubierto un mundo nativo sino también la de revelar una nueva literatura, que le iniciaba con esta novela clausurando el viejo indigenismo de buena voluntad y comenzando la nueva lectura de ese mundo discordante, que resultaba ser el más maestro, el más próximo y el propio. (Ortega, 1982, p. 44)

En esta, las mujeres y los niños entonan muchos *harawis* y *takis*. Llama la atención este *harawi* que define claramente al sujeto de la enunciación en la obra, el niño que sufre canta y se silencia y, se hace visible mediante lo que su madre implora por él. Nuevamente, una forma poética quechua expresada en una de sus primeras novelas. Se transcribe a continuación el canto en español.

¡No te olvides mi pequeño,  
 No te olvides,  
 Cerro blanco,  
 Hazlo volver,  
 Agua de la montaña, manantial de la pampa  
 Que nunca muera de sed.  
 Halcón cárgalo en tus alas,  
 Y hazlo volver.  
 Inmensa nieve,  
 Padre de la nieve,  
 No lo hieras en el camino.  
 Mal viento,  
 No lo toques.  
 Lluvia de tormenta,  
 No lo alcances.  
 ¡No, precipito, atroz, precipicio!  
 no lo sorprendas,  
 ¡Hijo mío, has de volver  
 Has de volver!

(Arguedas, 1983c, p. 42)

Como se pudo apreciar en el capítulo anterior, los *harawis* se encuentran en la obra de González (1952) con definiciones de las siguientes formas poéticas, parecidas o que intentaban describir el actual *harawi*: *harauí*, *haylli*, *waynarikuna*, *yuyaikuna* y *taki*. Entre los *harawis* y sus variaciones, definidos como "cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición" y también como cantares devotos y espirituales. Este poema o canto, como quiera verse, ya que no se le conoce como un canto suelto sino como parte de una obra narrativa, es exactamente un canto de protección del hijo ausente, casi que una oración para que los dioses quechuas acompañen al niño en su recorrido por la montaña de la sierra y bajo las problemáticas de la obra en la cual eran las mujeres las que llevaban la mayor carga.

Son los elementos de la naturaleza los encargados de proteger al niño y devolverlo sano al mundo. Este *harawi* es una invocación hecha para un niño, Ernesto. Es un *harawi* que es

más bien un conjuro, el deseo de la protección de la magia de la naturaleza sobre él, una obra de una calidad emotiva impresionante. El texto, el tema hablan siempre de la cultura, los dioses y las creencias quechuas, una oración de protección (Ortega, 1982).

También es notoria la repetición y las alternancias de palabras, pero a través de adjetivos explica Lienhard (1992) en algunos de sus textos. Estas cualidades características en la versificación se usan entre otras cosas para generar musicalidad, repeticiones como, por ejemplo: “no lo hieras, no lo toques, lluvia de la tormenta no lo alcances”. Herir/ tocar produciendo dolor, alcanzar para lastimar”. Se observa que son muchas las cualidades de estos harawis en la obra que constantemente tienen presentes características similares que les hacen parte de una gran familia musical.

A lo largo del libro se puede ver la manera en la que los viajeros, a través de los *waynos* y los *harawis*, pedían protección. El ritmo y las entonaciones cantan porque llegan incluso a ser de guerra, como el canto de las mujeres al vencer a los soldados, casi un *haylli*, sin embargo, en la obra la connotación de oraciones y necesidad de protección de los personajes es latente en los cantos.

Hay ensayos como “Entre el kechua y el castellano. “La angustia del mestizo”, “El wayno y el problema del indio en el mestizo”, “Canciones y cuentos del pueblo quechua”, “Las canciones de la trilla de Angasmayo” y muchos otros que hacen parte de los estudios de Arguedas sobre los cantos y lo que actualmente ha evolucionado como poesía quechua. Incluso grupos modernos como fusión rock y huayno Uchpa se consideran herederos de Arguedas. Citan su testamento artístico político enunciado de manera sintética en el discurso “No soy un aculturado” que se encuentra en el apéndice a la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Arguedas, 1971) para legitimar su práctica artística y continuar

la misión que fue interrumpida por la muerte del autor. Habría que buscar en las obras y poetas modernos si en sus obras las formas poéticas quechuas y la memoria que en ella se transmite existe aún o si solo las posturas políticas del autor han quedado en ellos.

En “Canciones y cuentos del pueblo quechua”, publicado por la Editorial Huascarán el 4 de agosto de 1949 y que se encuentra reunido en *Las Obras completas* (2012b), propone Arguedas: “Todas estas canciones son letra de huaynos que pertenecen al folklore de los departamentos de Cusco, Apurímac y Ayacucho. Estos departamentos constituyeron en la antigüedad el centro de difusión de la cultura quechua” (p. 183). Aquí habla del *wayno* como canto generalizado de las regiones nombradas. Cuenta que en el mestizaje de su letra y música puede encontrarse el reflejo de todos los grados y procesos de mestizaje cultural que sufrió el Perú. Prosigue al proponer que aún hay huaynos “indios” cuya letra y música pueden ser prehispánicos, y propone entre ellos “El fuego que he prendido” y “Ischu está llorando”. Veamos uno de ellos:

#### ISCHU KAÑASK´AY

Ork´opi ischu kañask´ay  
K´asapi ischu kañask´ay  
¡jhnallarak´chus rupachkan  
Jhinallarak´chus raurachkan!

Jinalla rupariptink´a  
Jinalla raurariptin´a  
¡warma wek echaykiwan  
Challaykuy!  
¡warma wek´ echaykiwan  
Tasnuykuy

#### EL FUEGO QUE HE PRENDIDO

El fuego que he prendido en la montaña  
El ischu que encendí en la cumbre  
Estará llameando  
Estará ardiendo.

¡Oh mira si aún llamea la montaña!  
Y si hay fuego ¡anda niña!  
Con tus lagrimas puras  
Apaga el fuego;  
Llora sobre el incendio  
Y tómallo en ceniza con tus lágrimas puras.

(Arguedas, 2012a, p. 163)

En este canto la palabra *ischu* en vez de *ichu* que propone Arguedas en el texto en quechua hace parte más del quechua cuzqueño que del ayacuchano. El doble uso de la “kk” en rupariptinkk que es también escrito como rupariptink’a, en donde la doble k se traslada a “k’” por ejemplo, no es del quechua moderno, es más de los primeros intentos de escrituralización de la lengua. Las repeticiones notorias y características del quechua con adjetivos que denotan lo mismo para mantener la musicalidad son claras: “prendido / encendí, montaña / cumbre, llameando / ardiendo”, igual el término “apagar / llorar”, que en este caso va en la línea de diseminar el fuego. Estas repeticiones se encuentran en muchos de los cantos que Arguedas recoge del pueblo, pero que no son tan notorios en los poemas escritos directamente por él y que nos traduce de lo oralizado por otros.

Lienhard (2005), las describe bien:

Las palabras substituidas o variables atraen, desde luego, la atención de quienes “siguen” el texto cantado. Partiendo de los materiales ofrecidos por Guamán Poma, Husson (1993) se sirve, para definir la relación semántica entre las palabras substituidas, de los conceptos de sinonimia, parasinonimia y pertenencia al mismo campo semántico. (p. 491)

Esto hace del *wayno* un canto emocional, triste a veces, un espacio para liberarse o para recrearse. En este sentido el canto, señala la culpa de haber prendido el *ischu*, y ruega al alma de corazón limpio que lllore sobre él para apagarlo. Un tema típico en los *waynos*, más allá del amor, es la añoranza del pasado, los recuerdos de situaciones tristes hacen parte de su esquema. Narra Arguedas que canciones como estas no podían ser entonadas ni por mujeres ni por niños, solo los mayores tenían la voz para entonar, una poetología del perdón a la tierra y la escucha atenta de lo que se hace con ella.

La “letra” —o el texto verbal— no es sino uno de los elementos que entran a formar parte de la performance de un canto como el *huayno*. Por un lado, un texto musical (melodía, ritmo), acompañándolo o haciendo las veces de contrapunto, le sirve de soporte. Ambos se realizan por

medio de una o varias voces que pertenecen a personas condicionadas por su experiencia personal y colectiva en un contexto sociocultural e histórico determinado. El canto surge en el marco de una puesta en escena que implica, además de la actuación de los personajes (cantantes / oyentes), la ocupación de un espacio y la inserción en el tiempo (astronómico, social, histórico). (Lienhard, 1992. p 488)

Varias voces, masculinas en este caso en este *huayno*. La puesta en escena ya está configurada, el hombre que ha quemado el ischu y el niño que es invitado a llorar para calmar la catástrofe. Como propone Lienhard el canto surge como una puesta en escena, la actuación de los personajes. Una musicología tras la obra escrita.

Se nota entonces que, a lo largo de muchas novelas y poemas de Arguedas, las formas poéticas quechuas hacen parte de su repertorio narrativo y poético. No se olvida el autor de traer a la memoria del lector esas formas antiguas y respetadas de los antiguos incas, y las trata de mantener y darles forma en sus narraciones. De la misma forma como sucede en *Los ríos profundos* pasa en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La música hace parte vital de la obra y en los cantos las formas poéticas quechuas se expresan de manera constante y clara. Veamos este canto que entonó una prostituta al mirar el mar y sentir el olor de la barriada y las sardinas:

Culebra Tinoco  
 culebra Chimbote  
 culebra asfalto  
 culebra Zabala  
 culebra Brashi  
 cerro arena culebra  
 fuabrica harina culebra  
 challwa pejerrey, anchovita, culebra  
 carriera culebra  
 camino de bolichera en el mar, culebra.  
 fila alcatraz, fila huanay culeb  
 (Arguedas, 2012a, p. 163)

A pesar de estar en español recoge varios elementos de la tradición quechua para hablar de la ciudad, del puerto, de la vida moderna. Es movimiento serpenteante todo lo que rodea a Chimbote, es la entrada del mundo occidental con sus fábricas, su necesidad de producir, de abusar del serrano, de volver el mundo natural un mundo para la comercialización.

La mujer que danza y canta esta forma poética quechua sigue subiendo, culebreando por el cerro y prosigue el autor: “cantaba bailando en redondo, removiendo la arena, agitando el sombrero mientras la otra, la preñada se perdía caminando indiferente a la sombra de las primeras casas de la barriada” (p. 47). Esa comparación reiterativa que hace del ambiente, de Chimbote, de la calle, de los peces, de fábrica de harina, de los hombres como Zabala, Tinoco y Brashi, es común en los *waynos* quechuas. Las reiteraciones, las repeticiones son tradicionales en las canciones como ya hemos visto. Se presenta el tema de la acción creadora de todos en culebras, no en Amarus sino en yacumas tras su canto. El yo poético se dirige a la gente y les expresa que todos son zigzagueantes, cambiantes, seres en los que no se puede confiar pues la culebra es traicionera y voluble. Todos son la yacuma que habita en el agua, en el ancho mar de Chimbote en el que el prostíbulo, y los hombres navegan. Una comparación que nos lleva a pensar a Chimbote, el prostíbulo y los hombres aparentemente poderosos como culebras que se desplazan por el espacio siempre para causar daño. Es un *wayno* mestizo, pero de cierta manera es un *wifala*, un canto de guerra en el cual enumera a sus enemigos. Otro canto que encontramos en el libro se puede observar cuando Don Ángel se encuentra con un visitante que de pronto “se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero” (Arguedas, 1983c).

Más grande del mundo  
 Más grande del mundo  
 Chimbote, Casa Grande,  
 Siga don Diego, siga don Diego.  
 La chimenea de casa grande  
 Lleva su humo hasta los ríos  
 Hasta los ríos del Amazonas  
 Porque Casa Grande...  
 Casa Grande con el Pacífico  
 Traga la costa, traga los andes  
 Tiene un puerto propio ¡ay, Chicama!  
 Tiene presidente ¡el gerente! ¡lagarto!  
 Llega a la selva, friga los chunchos.  
 Como yo Brashi, como yo Brashi  
 Ya fregué a Maxe  
 El secretario de los pescadores.

(Arguedas, volumen 5, 1983. p 94)

Esa conversación entre Don Ángel y su invitado dan como resultado esta canción que va tejiendo el mundo de Chimbote, el mundo de los personajes, sus formas de ser y moverse entre los hombres. La diferencia entre ellos y los serranos, entre ellos y los pescadores y las mujeres que solo son vistas como prostitutas haciendo fila en el antro en el que se organizan una a una para recibirlos. Don Ángel recitaba después los versos dice Arguedas, “era todo ritmo, alegría, melodía”. Nuevamente los elementos de la naturaleza presentes son los que le dan vida a esta forma poética quechua expresada quizá como un *wayno* improvisado en una oficina al calor de la ciudad pesquera. El visitante fue bajando el tono dice Arguedas y el baile de uno y el ritmo del otro fueron desapareciendo hasta verse otra vez en la realidad de la obra.

Se puede ver entonces que, a lo largo de muchas novelas y poemas de Arguedas, las formas poéticas quechuas hacen parte de su repertorio narrativo y poético, de igual forma

que las formas poéticas quechuas son una forma de Arguedas de traer a la memoria los canastos de la vida para la supervivencia de sus personajes, de las obras y de nombrar lo innombrable a través de cantos y hayllis que ruegan y piden por el levantamiento del inca para que una vez más, la cultura quechua renazca y sobreviva a la ciudad letrada y la escritura. ¿Era consciente Arguedas de la recuperación de las formas poéticas quechuas? Hay una evidencia escrita clara y explícita de ello, una fuerte tendencia de nombrar con ellas los cantos y poemas que elaboraba o traducía, un intento por mantener la cultura a pesar de todo. Una forma de mantener en la memoria del lector y del pueblo peruano no solo las formas poéticas, si no la memoria cultural, polifónica del Perú, Chimbote, Lima la horrible, el maltrato del indígena serrano por el europeo y ahora el maltrato del indígena por el mestizo, hijo, primo, amo, desconocido, pero nuevo colonizador.

Finalmente vemos como Arguedas logra dar cuenta de la memoria ancestral a través de temas, motivos, ritmos, géneros, hechos históricos. Retoma la discusión sobre la memoria y los canastos de conocimiento, el canasto de la vida y el canasto de las tinieblas, que, aunque no son nombrados de forma literal, están en los cantos, sus formas, temas, poetología. Una forma que difiere de la memoria occidental y el modo en el que recordamos y queremos mantener el pasado y no la memoria indígena basada en el perdón, en la proyección, en la tierra, en el seguir para un Buen vivir. La memoria a través de los cantos, la memoria a través de mantener vivas las formas poéticas quechuas en la poesía y logra inspirar a muchos poetas contemporáneos a trabajar en pro de la recuperación del conocimiento ancestral. En la obra poética, narrativa y antropológica se demuestra que las formas poéticas quechuas hacen parte viva de su obra, pensada y decididamente puesta en cada línea para que no se olvide, para que Túpac Amará pueda revivir a través de la obra de

los que vienen, para que la lucha colonizadora se detenga y se dé mayor importancia al fogón que al recordar, guardar y contar.

## Capítulo 3

### Memoria y musicalidad de las poéticas quechuas en *Los ríos profundos*

Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “Yawar mayu”, río de sangre, “Yawar unu”, agua sangrienta; puk'tik'yaaark'ocha, lago de sangre que hierve; Yawar wek'e, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “Yawar rumi”, piedra de sangre, o “puktik'yawar rumi, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante como la de los ríos en verano. (Arguedas, 1983c, p 14)

#### 3.1 Introducción

Constantemente las canciones quechuas, especialmente *huaynos* y *harawis* –como él mismo Arguedas los llama en la narración– se presentan con fines diferentes, según la problemática que la novela exhibe. En la obra se refleja una de las afirmaciones constantes de Arguedas: el indio sabe demostrar sus sentimientos en lenguaje poético; demostrar su capacidad artística y hacer ver lo que el pueblo crea” (Arguedas, 2012g, p. 156). Es decir, cómo lograr mostrar al mundo que el trabajo del pueblo ancestral es tan valioso como las otras culturas y de una riqueza igual o superior a estas. Así lo expresa con claridad en una entrevista: solo cuando hablo en quechua digo exactamente lo que brota de mi corazón y de mi boca (Arguedas, 2012g). De modo que, a través de la narración, las canciones quechuas se convierten en la posibilidad de respuesta a las preguntas anteriores. Es a través de ellas que logra hacer hablar a sus personajes de forma honesta y clara. Es por medio de ellas que le comunica al lector la sinceridad y el pensamiento del pueblo serrano.

Adicional a ello, se propone que el aprendizaje, uso del idioma, las costumbres, los ritos y las prácticas musicales y culturales tradicionales, así como la generación de estructuras asociativas propias, han caracterizado la lucha de diferentes culturas indígenas por

mantener su identidad. Una alteridad cultural, causada por la negación constante de la cultura a la hora de enfrentarse a la costa y en otras naciones como la Mapuche a los grandes centros urbanos como Santiago, Valparaíso y el sur de Chile. Cada día los espacios musicales realmente relacionados con los grupos indígenas han ido disminuyendo, mezclándose cada vez más con las nuevas tendencias y olvidando las propias, ya sea por pena, por negligencia, por una tendencia globalizadora, entre otras. Actualmente se puede observar en la selva y sierra peruana y colombiana como las mujeres se ponen los trajes tradicionales solo para las festividades o bazares en los que pueden vender sus artesanías y mostrar sus bailes. Tras terminar el día, vuelven a usar la ropa común que los mestizos llevamos. Cada día se pierde un poco más la cultura, el lenguaje, el colorido de los tejidos, la palabra.

Desde el momento en que la música o aquel conjunto de prácticas culturales que aquí se define como "lo musical", cumplen una función en la reproducción de la cultura, ya sea en sus aspectos simbólicos, como en aquellos típicos de una pragmatis social, es evidente que existen fuertes motivaciones para la presencia de ciertas conformaciones de "lo musical" en lugar de otras. Ciertas manifestaciones musicales hechas en una forma dada en vez de otras. Un estudio de las relaciones entre el contexto, considerado como un sistema signficante, lugar de las competencias generales del "hacer música" y el texto, considerado como el modelo abstracto coyuntural de esas mismas competencias y que se verifica en un proceso comunicativo, permite situar el papel de la innovación y la tradición en música, la creación individual y la práctica colectiva, la continuidad y el cambio (Martínez, 2008, p. 23). La música del pueblo quechua es parte activa de la lengua del pueblo y a su vez de la cosmovisión y modo de entender el mundo.

Las formas poéticas quechuas no escapan de este contexto, cada vez más olvidadas y en las que solo el *huayno* termina haciendo parte activa del mundo musical del Perú moderno y en la actualidad una mezcla de huayno y cumbia van dando forma a otras creaciones musicales. Esas prácticas comunicativas como describe el autor son usadas con frecuencia y apoyo a la narrativa, son reconocidos como herencia cultural, pero el olvido de las otras formas poéticas quechuas que se han mencionado en capítulos anteriores, se han perdido a punto de llamar en la actualidad a todo *huayno*. Aún más la forma de hacer música ha cambiado de manera sustancial, teniendo incluso ahora canciones modernas en quechua, que no obedecen a ninguna forma ancestral.

Las formas poéticas como poetología ya explicada, están basadas en la naturaleza y su forma de expresión o de entendimiento humano, un lenguaje rico en onomatopeyas y sonidos de la tierra. La necesidad de reproducir el sonido del agua, del tábano zumbador, de responderle al viento. Los hombres del Perú ya lo dijeron, Arguedas lo repite: hablan con la naturaleza y le responden lo que les sucede. Los textos de la musicalidad quechua, no se limitan a los sonidos antes descritos, tienen amplias formas de expresar sentimientos, sensaciones y situaciones, que no existen en el español. Por ejemplo: adiós no es una palabra que exista en quechua, usualmente se dice *Kawsaytahamuyrikurisun*" Nos vemos en la próxima vida, "Rikunakusun", que significa nos volveremos a ver o quizá "Tupananchiskama" que traduce volvernos a encontrar. Así pues, los cantos quechuas y en general los andinos, tienen una musicalidad muy diferente a la que nosotros en la época moderna usamos. En las siguientes páginas, viajaremos por cada una de las partes por las que pasa el libro y analizaremos a través de su musicalidad y riqueza simbólica, la memoria quechua, la memoria de un pueblo que se resiste a un proceso colonizador que aún hoy se

mantiene fuertemente. Ya se vio el contexto de memoria occidental frente al de memoria indígena. Aquí se observará el caso específico de la novela.

En las formas poéticas quechuas más usadas en la novela, se encuentran los *waynos* y los *harahuis*, puestos al lector como apoyo, como musicalidad, como ambientación al mundo, que solo a través de lo escrito es inenarrable. Estos cantos confieren oralidad a la narración, ya que el mundo andino está plagado de formas naturales, música que se engendra a través de las caídas del agua, del movimiento del *zumbayllu*, de las canciones de guerra de las mujeres, del viento y la calandria. Importante también comprender que, los cantos entregan al lector el pensamiento andino y el comportamiento de las comunidades; es la reivindicación de un pueblo a través de la narración y en ella, a través de los cantos (Rama, 1984).

Si el punto de partida de Arguedas fue reivindicativo, o sea reclamar para los sectores indios oprimidos sus legítimos derechos, y si esto transita por un enfoque cultural, no puede menos que instalarse en la problemática de la transculturación desde el momento que opera a partir de dos culturas, una dominante y otra dominada, ya que ambas corresponden a muy distintas especificidades y situaciones. (Rama, 1984, p. 240)

A lo largo de toda la obra, ese proceso de contrapunteo entre la cultura dominante se expresa de diversas formas. La religión, el robo, el maltrato, el generar sentimientos de inferioridad en el otro. Nuevamente, la tensión entre la sierra y la costa se ven plasmadas, aunque la costa no aparezca aquí de forma directa. La novela es en sí, es una obra de ficción, pero una obra que narra la violencia y el trato hacía el serrano. Una obra que guarda dentro de sí, la memoria de Arguedas y transmite la memoria colectiva, para que los occidentales se sienten a discutir sobre el quehacer del indígena en el Perú. Un intento de Arguedas por invertir la situación y que la cultura dominante fuese la que tuviera que hacer

el esfuerzo de entender a la subyugada:

La situación inversa, de préstamos del estrato inferior al superior, es más compleja, sobre todo respecto a las invenciones artísticas. La cultura oficial puede aceptar y aun fomentar (de hecho, lo hace constantemente) la incorporación de rasgos folklórico[s] (cerámicas, tejidos, danzas, canciones) que tienen su equivalencia dentro de la literatura en las leyendas, cuentos populares, poemas, himnos religiosos, etc. Ellos no se integran realmente a una cultura dominante. Como partes dinámicas, componentes que se trasfunden a una semántica nueva, sino que quedan relegados a un estrato inferior y congelado de ella, sobre todo, porque como sospechó el propio Arguedas en sus exámenes de literaturas folklóricas, en ese material se combinan de variadas maneras la capacidad inventiva popular con imposición de la interesada educación que despliega la cultura dominante para cumplir su proyecto de imposición. (Rama 1984, p. 244)

Esa semántica nueva, era uno de los grandes problemas de Arguedas, es por eso por lo que una forma de solucionar esa diferencia de estrato dominante y estrato dominado era a través del canto, tal y como los pueblos los mantuvieron durante años. No solo el canto, “un discurso sobre la sociedad desde el específico punto de vista de la música. Si se considera “lo musical” de una sociedad como compuesto por signos, entonces será posible determinar, por ejemplo, cómo otros sistemas de signos. En principio extra musicales, puedan ejercer una influencia sobre los sistemas de signos propiamente musicales; esta capacidad de los sistemas de signos de actuar por analogía, en dimensiones significantes diferentes, es una de las formas como se crean —mediante la exportación—, nuevas organizaciones de los sistemas simbólicos” (Martínez, 2008, p. 25). También en la obra, esos nuevos sistemas simbólicos, acompañan siempre a la narración y en ocasiones incluso plantean nuevas situaciones no narradas desde el texto en prosa, solo lo plantean desde el texto plasmado a través de la música y la forma como esta es interpretada, gritada y a veces pisoteada, como dice Arguedas en la obra: “Moler la palabra danzando huaynos (1983c, p. 94).

Esa molienda de las palabras danzando *waynos*, la logra Arguedas a través de formas

poéticas que se fueron transmutando, pero a través de la transformación, también se pudieron mantener y guardar así la memoria del pueblo quechua en el Tawantinsuyu, en especial en la zona del Perú.

Arguedas plasma el entorno quechua en la novela en una situación con un héroe niño, Ernesto, quien observa el devenir de los hechos y marca la pauta del maltrato. Las canciones cumplen diversas funciones, entre ellas, ser testimonio de los hechos, provocar a los dominantes a través de los himnos de batallas de las mujeres, calmar al dominado, enviar mensajes que viajan con el viento y unir a un grupo de niños en un colegio de occidentales que trataban de mantener su estrato quechua a toda costa.

Los *waynos* y los *hayllis* son un contacto entre las culturas que se debaten en la obra. Es a través de ellos que se genera cohesión, unión entre el pueblo quechua y una palabra que se oculta para luchar contra el que oprime. También el *wayno* divide, pues marca los polos entre los dominantes y los dominados. Es claro que no todos los *waynos* y los *hayllis* hacen parte del repertorio quechua que Arguedas escuchaba de niño, muchos de ellos se crearon al ritmo de la narración, esto no les resta valor memorial, en cambio sí lo apoyan en su función de guardar en los canastos de la vida los hechos que las comunidades deben recordar y, por los cuales, hay que luchar.

El repertorio que presenta Arguedas no puede solo estar circunscrito al problema de habla de los personajes. Como plantea Rama (1984), este arte combinatorio fue una lengua española pobre, a veces un poco incomprensible a la primera lectura, pero eficaz cuando el canto se integra. Esa combinación de sintaxis quechua-español, es un intento por mostrar la memoria indígena quechua, que se salva a través de la música en la obra.

Arguedas recibió muchas críticas tras escribir esta obra y no tener claridad sobre cómo

lograr que los personajes se expresaran. En un texto muy poco mencionado, perteneciente a sus ensayos y dispuestos en la obra antropológica, Arguedas trata el problema de las traducciones del quechua al español y cuenta lo siguiente sobre sus sufrimientos en esta tarea:

Debo advertir que soy un narrador cuya lengua materna fue y es aún el quechua. En las pocas novelas y cuentos que he escrito se encontrará, con claridad sin duda, un estilo diferente al muy original de las narraciones quechuas folklóricas que he traducido. Esto puede demostrar que he permanecido fiel al contenido y a la forma de los cuentos que traduje. He intentado una traducción fiel no literaria. (Rama, 1984, p. 250)

Está claro que esta novela, una de las primeras que escribió, tiene una narrativa a veces compleja por la forma en la que los personajes se expresan, pero este problema lo resuelven los cantos, *hayllis*, *waynos*, *wifalas* que expresan con alegría, grito y llanto, la rabia, el dolor y la alegría del pueblo que describe. Necesaria y literalmente el pueblo Andino, no. Es una novela de ficción, pero claramente relata y ubica al lector en muchas de las problemáticas de este pueblo.

### **3.2 Memoria ancestral y formas poéticas quechuas**

La obra está habitada por la poesía quechua, por esos cantos que llamábamos penas desde esta visión occidental, pero no son más que la forma de vida y habitar el mundo indígena serrano. Más que una obra narrativa, *Los ríos profundos* es una obra poética, una de sus novelas en las que la narración está plagada de lirismo y armonía. Una obra hecha para que el lector discurra por el Cuzco, por el Apurímac, por el Yawar mayu y sienta cada caída de agua, cada piedra del Cuzco, la sonoridad de la memoria. Una obra que, a través de la musicalidad, nos imbuje en la memoria latinoamericana de una forma ligera y clara. Independientemente de la problemática que propone Arguedas al principio sobre ¿cómo

hacer hablar al pueblo indígena?, es una novela que logra de lejos que el lector viaje y conozca a través de su narración y poetología, la sierra peruana en la que los hombres del Perú han crecido con el sonido del río, de la calandria, de la montaña y la wayra:

Además de los artículos descriptivos de fiestas, danzas, instrumentos (aunque nunca se queda solamente en la descripción), Arguedas nos permite comprender la música andina a través de su obra literaria y nos conduce a observarla como una partitura –o una banda sonora de una película– que transcurre en toda la narración. Diríamos que la nueva poética trabajada por Arguedas contiene una matriz o elemento medular que es la música o mejor dicho un mundo sonoro que en su plenitud abarca todo tiempo y todo espacio, no es de ninguna manera s[o]lo una “música de fondo”. (Vásquez, 1991, p. 2)

Los más de dieciocho *huaynos* y *hayllis* presentes en la obra, se podrían entender a manera de una banda sonora, más los escritos en prosa llenos de lirismo. Algunos incluso, se podrían apreciar como poemas en prosa que alimentan ese universo musical de la obra. Una de las claves de la novela, es la comprensión de los mensajes ocultos en los cantos y ruegos enviados a través de objetos mágicos y que, por medio de la wayra, llegan a su destino. Según Vásquez (1991), el lector andino entenderá la obra de forma diferente que un lector desprevenido, pues tiene un conocimiento de la naturaleza y las terminaciones quechuas que le dan ritmo y sentido a lo expresado. Las referencias de luz y sombra, sonido y silencio, le dan al lector una clave para la interpretación del texto. Arguedas sabía esto claramente y, a pesar de tratar de que el lector de la ciudad letrada se logrará acercar a los sueños del mundo ancestral, en parte fracasaba, de no ser por los cantos que logran un acercamiento fugaz sin ser analizados y sentidos, incluso leídos en la lengua original, así no se comprendan.

Arguedas inicia para América Latina una nueva perspectiva en la musicología, pues para comprender la cultura musical andina hay que comprender el mundo sonoro significativo, que

desborda el concepto de música al estilo occidental; mundo que está formado por los múltiples e infinitos mensajes que a través del sonido/movimiento están emitiendo todos los seres que conviven en el universo: piedras, ríos, montañas, aire, astros, insectos, aves, humanos... Una nueva musicología, producto de una visión integral, holística, que permite aproximarnos a las normas socioculturales de la estética andina en dimensiones insospechadas. (Vásquez, 1991, p. 3)

Esa perspectiva musicológica se siente, no solo en *Los ríos profundos*, también en *Katatay/Temblar*, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, cuando el canto es sobre Chimbote y sus problemáticas, en *Agua*, en *Yawar fiesta*; en fin, a lo largo de toda su obra. La imagen que el lector puede hacer de los instrumentos, las voces, los objetos sagrados, los pies marchando, el río que se atraviesa genera un balance sonoro instrumental que pocos autores logran. Una relación con la tierra que solo las culturas ancestrales tienen. Como propone Tisoy (2020): “Los cantos en una toma de ayahuasca guían a la persona por el mundo ancestral, le dan un camino por el cual irse”. Esta obra permite una reconstrucción de la memoria individual y colectiva a través, no solo de la narración, sino de esa “banda sonora”, cantos que crean un ambiente totalmente diferente al de otras y dan camino y luz. Así pues, la autora Vásquez (1991) propone en su trabajo titulado “Un universo sonoro en los ríos profundos”:

Además de los artículos descriptivos de fiestas, danzas e instrumentos (Aunque nunca sé que queda solamente en su descripción), Arguedas nos propone la música andina a través de su obra literaria y nos conduce a observar como una partitura o la banda sonora de una película, que transcurre en toda la narración. Diríamos que la nueva poética trabajada por Arguedas contiene una matriz o elemento medular que es la música, o, mejor dicho, un mundo sonoro que en su plenitud abarca todo tiempo y espacio, no es de ninguna manera solo una música de fondo. (Vásquez, 1991, p. 2)

Un universo sonoro que se ve reflejado en cada una de las obras narrativas del autor, en *Yawar fiesta*, *Agua*, *Los escolares*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, *Todas las sangres*. En todas sus creaciones poéticas y de tipo narrativo, la música y la poetología

creada a través de las formas poéticas quechuas escogidas y, esa voz de fondo, que no es la del narrador sino la del pueblo, se encuentra y hace parte vital de todas las obras escritas. Por eso quizá, la autora lo propone como una banda sonora, aquí lo vemos también como las capas de un libro álbum que van llenando la historia de otras ideas no planteadas desde lo escrito. Incluso en la obra antropológica, numerosos ejemplos de esta necesidad de traer la música del mundo andino al mundo occidental, bien sea presentándola o intentando traducirla, o, haciendo creaciones nuevas.

Arguedas traslada las formas poéticas quechuas a esta novela, aunque no haya un texto específico en su obra antropológica que hable directamente de ellas, más bien *waynos*, *harawis*, *wifalas* y *takis* se encuentran dispersos, de igual manera sus definiciones. Hay una clara intención de Arguedas de mantenerlas en su obra narrativa, a pesar de que las formas poéticas quechuas que aquí se encuentran como cantos, son en su mayoría inventados y no hacen parte en su totalidad del tejido oral escrituralizado, como sí sucede en “Canto kechua”. Además, la conciencia y el conocimiento de los procesos orales andinos quedan claros al mantener una línea temática que tanto se ajusta a los hechos de la novela, como mantiene el tema de las formas poéticas adoptadas.

### **3.3 Musicalidad: un motín para volver a perder**

Las formas poéticas quechuas aquí encontradas, contribuyen de forma contundente a la comprensión de lo narrado por el autor. Están escritos en quechua cuzqueño y a dos columnas, uno en quechua y su traducción al español hecha por Arguedas. Al interiorizarlos, se observa que no se limita a responder a los textos escritos como un libro ilustrado o una banda sonora, el canto no se limita y alcanza otros significantes, más

profundos, una capa que no está en la narrativa.

Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “Yawar mayu”, río de sangre, “Yawar unu”, agua sangrienta; puk'tik'yawar k'ocha, lago de sangre que hierve; Yawar wek'e, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “Yawar rumi”, piedra de sangre, o “puktik” yawar rumi, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante como la de los ríos en verano. (Arguedas, 1983c, p. 14)

Río de sangre, lago de sangre que hierve, el muro estático y su silencio atronador. Para Ernesto como lo subraya Lienhard (2005), las composiciones andinas se estructuran en un performance ritual y musical y, lo explica a partir de tres conceptos: la sinonimia, la parasinonimia y la pertenencia al mismo campo semántico:

Ha habido varios intentos para definir los principios básicos de la “poesía quechua” (generalmente, los principios poéticos que rigen los textos verbales de los cantos quechuas). En sus importantes trabajos sobre los textos poéticos que figuran en la Primer nueva corónica. de Guamán Poma de Ayala, Philippe Husson (1985, 1993) subraya, por un lado, el empleo de un lenguaje poético —gramática y léxico— distinto del lenguaje coloquial o cotidiano, y por otro, la presencia constante de lo que él califica de paralelismo semántico: “correspondencias, al nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas”. (Lienhard, 2005, p. 491)

Esta prosa poética nos sitúa en el imaginario quechua del pueblo incaico. Las piedras de los grandes incas que pueden moverse y crear atmósferas nuevas como le sucede al personaje. “Era estático el muro, pero hervía por todas partes” (p. 14). Hervía memoria, hervía lucha, Túpac Amarú en cada roca. La memoria de los años en un verso. Nuevamente también la sinonimia: mayu/ unu (río / agua), y el paralelismo semántico al usar las mismas palabras, pero con la palabra hervía que hace alusión a una condición de la sangre de cualquier ser vivo. El calor de la sangre en este caso con (Piedra de sangre/piedra de sangre hirviente). En quechua y en español, se dan las características antes mencionadas por Lienhard (2005), Husson (2002) y Espino (2015).

Finaliza con la repetición de la frase “puktik” yawar rumi / piedra de sangre que hierve” (p. 14), donde el personaje le da vida y mantiene la memoria allí, en esa pared de piedras incaicas en el Cuzco. Las piedras hablan, las piedras cantan, se expresan a través de una voz de matriz terrestre, del fondo de la tierra. ¿Acaso las piedras pueden hablar de la memoria y la injusta violencia sufrida por el pueblo del Cuzco?, ¿Acaso aquí inicia el autor esa recuperación de la memoria, el dolor, el maltrato sufrido por el pueblo que necesita ser reconocido aún ahora, valorado y recuperado? Se cierra el párrafo con el regreso del padre tras haber conseguido que “el viejo les pidiera perdón”. Viejo en minúscula, ya que ha vuelto a ser un igual, en esa restitución del ego y el honor, como la que tanto anhela Arguedas para su pueblo. La restitución del tío es la restitución del mundo occidental que busca el autor y Ernesto que pregunta a su padre:

—¿Cantan de noche las piedras?

—Es posible.

—Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con “encanto” y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y estas con que levantaron la catedral?

—Los españoles las cincelaron. Mira el filo de la torre.

Aun en la penumbra se veía el filo; la cal que unía cada piedra labrada lo hacía resaltar.

—Golpeándolas con cinceles les quitarían el “encanto”.

Pero las cúpulas de las torres deben guardar, quizás, el resplandor que dicen que hay en la gloria. ¡Mira, papá! Están brillando. (Arguedas, 1983c, p. 17)

La memoria de la intrusión española es traída en estas frases, la transformación del Cuzco, el centro del mundo del Tawantinsuyu, al que le quitaron el encanto, pero no la voz. Ahí, en esa pregunta, está la otra capa, la banda sonora por así decirlo o la capa de la ilustración en la memoria de quién lee y entiende el significado de las piedras del Cuzco para el hombre andino. Cincelar, remodelar, volver otra cosa, pero no pudieron terminar. Ernesto categórico dice: “están brillando”. Están hablando y cantando en el silencioso Cuzco.

En la segunda parte de la novela, encontramos un *haylli*. Lo llama el narrador un “canto guerrero” una forma poética que cantaban los indígenas en el mes de mayo (Arguedas, 1983e, p. 31). Pero antes del canto el sujeto de la enunciación, ya nos sitúa en el lugar como forasteros, a pesar de que el foráneo es el colonizador al decir “todas las casas tienen techo de paja y solamente los forasteros: el juez, el telegrafista, el subprefecto, los maestros de las escuelas, y el cura no son indios” (p. 31). Claramente todos pertenecen a la *ciudad letrada*, todos son vasallos de la escritura alfabética y el pueblo solo sabe oralizar, cantar y bailar, actos que para los otros pertenecen a sus costumbres “indias”, dejadas al “folklor”. Paradójicamente, el forastero es en realidad el dueño de la tierra, el que la ha habitado siempre y la mayoría de los habitantes de la comunidad.

La forma poética quechua que se presenta aquí, primero nos explica la relación de lucha entre el cóndor, el cernícalo y los gavilanes. El cóndor, uno de los dioses intermedios, se muestra indefenso ante el cernícalo. Los cerros sirven para esconderse, para la guerra entre los animales/dioses.

Killinchu yau,  
Killinchu yau,  
Urpiykitam kéchosk´ayki,  
Yanaykitam kéchosk´ayki.  
kéchosk´aykim,  
kéchosk´aykim,  
apasak´mi apasak´mi  
¡killincha!  
¡wamancha!

Oye, cernícalo,  
Oye, cernícalo,  
Oye, gavilán,  
Voy a quitarte a tu paloma,  
A tu amada voy a quitarte.  
He de arrebátartela,  
Me la he de llevar,  
¡Oh cernícalo!  
¡Oh, Gavilán!

(Arguedas, 1983c, p.31)

Dice el sujeto de la enunciación que es una canción que desafía, pero un desafío que es para todos los personajes. Espacialmente explica que es una canción para las regiones frías, de

las quebradas altas, y de los pueblos de la estepa en el sur. Temporalmente el canto sucede en minutos, un hombre entonando al aire un canto guerrero, que no permitirá que el cóndor sea perseguido o amenazado.

Gramaticalmente, vemos la repetición de palabras que definen el ritmo, las reiteraciones y los versos que le dan la cadencia y el énfasis en lo trágico, así pues, kéchosk' / quitarte, pero también es arreatártela / me la he de llevar. Una palabra para transportar el canto a la complementariedad, muchos significantes para una misma palabra. El mismo término con cuatro adjetivos, que cambian el sentido de la canción, pero mantienen el mismo aire de pérdida y tristeza, además del desafío al decirle a todos los animales que han de perder lo que quieren en esa lucha. De igual manera, sucede con Urpiy kitam / Yanay kitam Paloma / amada. Urpi siempre con la connotación de lo más querido, lo que necesita de cuidado y protección, como la amada que ha de ser arrebatada. No es un wayno, es un haylli.

A pesar del desafío, es una forma poética que llevará irremediabilmente al triunfo, que, sin ser nombrada, se tiene en la obra narrativa. Se observa en esa postura del hombre andino, en la que hay que respetar al kuntur, a través de un canto de triunfo. A pesar de estar siempre en una condición adversa frente al cernícalo y al gavián, al indígena le protege con esta invocación. Al continuar la lectura, encontramos este *wayno*.

¡Ay warmallay warma  
yuyaykunlim, yuyaykunkim!  
Jhatunyurak'ork'o  
kutykachimunki;  
abrapi puquio, pampapi puquio  
  
yank'atak'yakuyanman.  
Alkunchallay, kutykamunchu  
Rampraykipi apaykamunki.

¡No te olvides, mi pequeño,  
no te olvides!  
Cerro blanco,  
hazlo volver;  
agua de la montaña,  
manantial de la  
[pampa  
que nunca muera de sed.  
Halcón, cárgalo en tus alas

Riti ork'o, jhatun riti ork'o  
 yank'tak' ñannimpi ritiwak';  
 yank'atak' wayra  
 ñannimpi k'ochpaykunkiman.  
 Amas pára amas para  
 aypankichu;  
 amas k'ak'a, amas k'ak'a  
 ñannimpi tuñinkichu.  
 ¡Ay warmallay warma  
 Kutiykamunki  
 kutiykamunkipuni!

y hazlo volver  
 Inmensa nieve, padre de la nieve,  
 no lo hieras en el camino.  
 Mal viento,  
 no lo toques.  
 Lluvia de tormenta,  
 no lo alcances  
 ¡No, precipicio, atroz precipicio,  
 no lo sorprendas!  
 ¡Hijo mío,  
 haz de volver  
 haz de volver!

(Arguedas, 1983c, p.42)

Esta forma poética, nos invita a detenernos en la observación cuidadosa de los detalles andinos que se le escapan a la prosa, de esa forma se crea una relación recíproca entre el canto y el texto, nuevamente casi una visión de banda sonora, que puede mutar y cambiar según la situación que el escritor desea mostrar. Se observan claras diferencias en las traducciones como “Ay Warmamallay warma” que Arguedas traduce hijo mío, pero que en realidad es: Ay, hijo qué te haces joven. Así vamos viendo crecer a Ernesto en la novela, sin que la narrativa lo plasme, lo diga, lo haga explícito. Esta es una exaltación a la naturaleza, una súplica para que el hijo sea cuidado por los dioses quechuas. En realidad, es un *harawi* de despedida, que entonan las mujeres tras la marcha de Ernesto con su padre. Es como si pudiéramos ver en la narración la partida, pero en la voz ligera y aguda de las mujeres el dolor de la partida y el pedido a los dioses que lo cuide y lo traiga de regreso, con bien. Como una banda sonora o un libro álbum que le entrega al lector una capa con información adicional.

Arguedas entiende que los cantos son vitales en la obra y hacen parte de la memoria del Perú. Por un lado, los cantos seducen, por el otro, la narrativa guía en el devenir de la

novela. Los cantos le dan a la obra una posibilidad muy rica de proyectar estéticas en cuanto a la mixtura del quechua, el español, las diferentes musicologías, y las historias narradas en cada capa. Sorprende que Arguedas en los primeros textos llame a casi todas las formas poéticas quechuas aquí expresadas *waynos*. Sin embargo, vemos que hay en ellos otras diferentes que van dando vida y forma a lo cantado en la narración. Una forma poética en la que Arguedas juega con nosotros entre lo cantado y lo narrado:

¡Ay siwar k'enti!  
 amaña wayta tok'okachaychu,  
 siwark'enti.  
 Ama jhina kaychu  
 Mayupataman urayamuspa,  
 k'ori raphra,  
 kay puka mayu piwak'ask'ayta  
 k'awaykamuway.  
 K'awaykamuway  
 Siwar k'enti, k'ori raphra,  
 llakisk' ayta,  
 purun wayta kirisk'aykita,  
 mayupata wayta  
 sak'esk'aykita.

(Arguedas, 1983c, p.46)

¡Ay picaflor,  
 ya no horades tanto la flor,  
 alas de esmeralda  
 No seas cruel  
 baja a la orilla del río,  
 alas de esmeralda,  
 y mírame llorando junto al  
 [agua roja],  
 Mírame llorando.  
 Baja y mírame,  
 picaflor dorado,  
 toda mi tristeza  
 flor del campo herida,  
 flor de los ríos  
 que abandonaste.

En su versión en las *Obras completas* (Arguedas, 1983c), trae una nota al pie que nos dice que el picaflor es un insecto voraz, extraña condición para lo que actualmente consideraríamos de tal especie. Es un canto especial en cuanto nos lleva a una laguna roja. Roja, roja por el tipo de flor que hay en ella que es la flor del Pisonay. No lo dice explícitamente en el canto, pero se infiere cuando se indaga en el lugar en el que está. Una flor de lago, de pétalos rojos como la sangre, grandes pistilos, que se extienden invitando al picaflor a saciarse de su néctar. La tristeza del canto se equilibra con el color vibrante del Pisonay. Al entender los cientos de formas que hay, en la canción podría verse a una mujer

observando la laguna llena de flores, un lago sangriento y un hambriento picaflor horadando las flores que por demás podrían matarlo, si este no es cauteloso pues son espinosas también.

El siguiente *huayno* nos lleva al capítulo importantísimo en la obra que es el zumbayllu, “un huayno antiguo escuchado hacía ya mucho tiempo (p. 80).

Apank' orallay, apank' orallay,  
 apakullawayña,  
 tutay tutay wasillaykipi  
 uywakullawayña.  
 Pelochaykiwan  
 Yana wañuy pelochaykiwan kuyay  
 kullawayña.

*Apankora, apankora*  
 llévame ya de una vez;  
 en tu hogar de tinieblas  
 críame, críame por piedad.  
 Con tus cabellos,  
 con tus cabellos que son la muerte  
 acaríciame, acaríciame.

(Arguedas, 1983c, p.80)

La *apankora* es una especie de tarántula, con la patas café, bellos marrones en el centro, y una gran cabeza que se alza entre sus patas. *Apankora*, una tarántula que aparece en el sueño de Ernesto. Este le pide que lo lleve, que le enseñe a sobrevivir entre ella, aprender sus movimientos, a moverse en el mundo oscuro en el que él vive en el colegio tal y como esa lucha entre las salineras y su condición de estudiante misti. Ernesto sueña con viajar al inframundo a través de ella y espera que le enseñe a sobrevivir en un mundo que no es el suyo. Nuevamente, los cantos van retratando de manera muy sutil lo que pasa en la obra, pero otras veces se salen de todo hilo conductor y si lo seguimos nos lleva a otros espacios, más oscuros, más luminosos, desde la musicalidad y la poetología quechua. Es particular este canto en este capítulo. Ya dice la obra: “la terminación *yllu* representa en una de sus formas, la música, el sonido de las alas en vuelo” (p. 80). Se le llama *Tankayllu* al Tábano zumbador y entonces, el sonido del trompo que gira y envía mensajes a su padre para que

vuelva, para que lo rescate, o a la Apankora para que el enseñe a vivir en es un mundo, aparece aquí en esa forma de trompo de madera ahuecado. Un elemento de misticismo y creatividad ritual.

En el siguiente capítulo titulado “El motín” el problema con la salinera se agrava y gritan a viva voz “solo hasta hoy nos robaron la sal, hoy vamos a expulsar de Abancay a todos los ladrones ¡Gritad!, mujeres, gritad fuerte, ¡que oiga el mundo entero, morirán los ladrones!” (p. 80). En este capítulo, como una gran banda sonora, este grito de guerra más que un *huayno* como lo denomina Arguedas, tenemos un *haylli* o canto guerrero, el momento en el que el pueblo decide levantarse, más que el pueblo, las mujeres con sus voces agudas como rompiendo el silencio con cuchillos sonoros. Pues los hombres apenas si las alientan desde las tabernas o desde el parque y son los niños, los perros y los cerdos los que las siguen en su motín hacía la recuperación de la sal. La narración va más allá del texto escrito y el canto lo aviva y le da fuerza. Nunca son las vacas antes que la gente, sigue el grito en su marcha, esa voz que vocifera al mundo que los indígenas están ahí para quedarse, para ser, para mantenerse por encima de cualquiera. La lucha de Túpac Amaru en sus poemas hecha canto de mujeres enfurecidas e indignadas.

Un capítulo lleno de fuerza en el que quizá es en el que se marca con mayor vigor la desigualdad de clases, ese abismo que se empeña Arguedas en mostrar a los “doctores” entre el mestizo u occidental y el serrano. “Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrera las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Insurgencia. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y vivo (p. 80)”. Las mujeres, como en el poema

“Katatay”, las encargadas de sembrar y cuidar la chagra, las que traen a la luz y son el vientre de la tierra cuando se suman, las mujeres que revolucionan la ciudad por perder la sal usurpada para dársela a los bovinos. Veamos en la siguiente forma poética otro ejemplo de lucha por la memoria y la recuperación del equilibrio.

Patibamballay	¡Oh árbol de pati
Patisachachay	de Patibamba!
sonk'oruruykik'a	nadie sabía
k'orimantas kask'a	que tu corazón era de oro,
sonk' ruruykik'a	nadie sabía
k'ollk'emantas kask'a.	que tu pecho era de plata.
K'ochamayullay	¡Oh mi remanso,
k'ocharemanso	remanso mi hermano del río!
challwachallaykik'a	nadie sabía
k'orimantas kask'a	que tus peces eran de oro,
patuchallaykik'a	nadie sabía
k'ollk'emantas kask'a.	que tus patitos eran de plata.

(Arguedas, 1983c, p.89)

¿Cómo las mulas pueden tomar el ritmo de la danza, cómo las mulas pueden moverse al ritmo del ataque, de la defensa? Más bien de sus derechos, esa necesidad de Arguedas de mostrar que, hasta los animales, toda la naturaleza se ha unido en pro de la revancha y la necesidad de reconocimiento. La forma poética quechua aquí encontrada se convierte en la respuesta a los señores, es la respuesta a la propuesta narrativa de este capítulo, el sonido y el movimiento de los pies que levanta el polvo en busca de la sal.

Narra Arguedas (1983c) que las señoras de los mistis las insultaban desde los balcones, esa altura marcada entre la calle y los balcones, lugares seguros en los que se refugian quienes no son de allí. ¿Por qué es al árbol de Patibamba? Pues porque este es el árbol protector, apenas si es un arbusto, pero para ellos, los indígenas, es el que favorece y cuida. Todas son

mujeres árbol, arbustos que se mueven, cantan y danzan al ritmo de la lucha por la sal, la mujer oxígeno, fuego posible, la mujer aire que reclama.

Mientras marchan, grita una de ellas, narra la voz de la novela:” ¡os traemos la sal! ¡Mamachajuna!, Mamachacuna” (p. 90). Entonces, las mujeres árboles de Patibamba, protectoras de su caserío devolvían la sal a las abuelas, las mujeres de Abancay. Ernesto, el niño que observa siempre y nos narra desde su tercera persona como se siente conmovido, débil, con ganas de llorar y se queda en el piso, lleno de polvo, viendo pasar los caballos y la algarabía.

Arguedas se esfuerza en este capítulo por mostrarnos nuevamente las injusticias del Perú, pareciera que tuviera muy claro que a través de las formas poéticas quechuas expresadas en cantos, acompañaría la narración, aunque a veces no lo pareciera. He dicho que en ocasiones es como una banda sonora tras los hechos, hay que buscar los matices, las metáforas en aquello que no es tan obvio, la situación en consonancia con lo narrativo, pero siempre el canto, la danza y el polvo hacen juegos que ayudan al narrador a describir mejor los hechos.

Finalmente dice Arguedas que las mujeres, que las mujeres parecía que molían las palabras al andar. Moler las palabras, pisarlas una y otra vez, como a la yuca dulce, como la chicha, como las hierbas medicinales que curan y refrescan. Moler con las pisadas, con las uñas, es el canto en el que muele la ciudad letrada de Rama (2006) aquí descrita y en propiedad de los mistis.

En el séptimo canto, en el mismo capítulo, “El motín”, es cuando caen las mujeres. Este tiene una configuración parecida al poema “Katatay/temblar”. Hay en él una conversación entre dos sujetos de la enunciación, le entrega al rifle la característica de planta y disminuye

al soldado y le quita su poder al llamarlo “soldadito”. Dos veces lo repite, como cuando se necesita reafirmar algo. Pero el sujeto de la enunciación aclara que no es el rifle, es el alma, lo que va más allá del objeto, “alma de leña inservible la llama” (1983c, p. 93). Un alma húmeda la de los soldados y los mistis, un alma que no quema.

Al referirse al “revolver”, la salinera lo reduce a “excremento de llama y pedo de mula”, algo repulsivo pero que no mata. Cierta jocosidad hay en esta forma poética en la que se burlan del poder y las armas con las que luchan los occidentales.

Soldaducha pariflink'a  
tok'romantas kask'a  
chaysichaysi,  
yank'ayank'atok'yan,  
chaysichaysi  
yank'a yank'a tok'yan  
Manas manas wayk'ey,  
Riflinchu tok'ro  
alma rurullansi  
tok'ro tok'ro kask'a.  
Salineropa revolverchank'a  
llama akawansi  
armask'akask'a,  
polvorañantak'  
mula salinerok'  
asnay asnay supin.

El rifle del soldadito  
había sido de huesos de cactus,  
por eso, por eso  
trueno inútilmente,  
por eso, por eso,  
trueno inútilmente.  
No, no, hermano,  
no es el rifle,  
es el alma del soldadito  
de leña inservible.  
El revólver del salinero  
estaba cargado  
con excremento de llama,  
y en vez de pólvora  
y en vez de pólvora  
pedo de mula salinera.

(Arguedas, 1983c, p. 94)

La forma poética, ha sido el elemento aparentemente improvisado para dar vida a la narración en *Los ríos profundos*, pero las voces narran a la vez, otra novela dentro de la novela, ya se dijo cuando se habla de las capas del libro álbum o de una banda sonora paralela a la obra. Estas llevan la narrativa más allá de la historia y le dan vida, sabor, color, olor, sonoridad. Además, a través de él responde y da voz a las mujeres del motín, de la lucha por la sal, ese elemento tan necesario para la vida. Termina este capítulo con Ernesto

nuevamente a las puertas del colegio, el regreso a la accidentalidad tras haberse imbuido en la sierra y su lucha. Sin embargo, lleva el zumbayllu el del amigo brujo y corre a preguntarle al viento ¿qué será de todo esto? ¿perdieron o ganaron, cantando? “Ellas no robaron; no quisieron recibir nada. Les entregábamos la sal y corrían” (Arguedas, 1983c, p. 98).

En el capítulo VIII, titulado “Quebrada honda”, se yergue todo el poder eclesiástico y occidental sobre las mujeres que se revelaron. Un gran discurso del padre en quechua en el que los hace sentir culpables y Ernesto allí escuchando, obligado y ofendido, no se inclina, ni se arrodilla. Dice, para que aprenda que él padre observe que no está dispuesto a creer en sus posturas, más bien su pose es la de quien apoya al pueblo que llora pues está siendo manipulado por la palabra.

Una sola unidad forma el ser, el universo y la lengua”, sostenía Arguedas, Pero la realidad de su país desmentía crudamente esa convicción, por lo que se vio obligado a convertir su obra en el espacio de esa unidad, en el ámbito donde lo que la codicia y la intolerancia habían roto era restaurado mediante la escritura. (Martínez, 2008. p. 43.)

En este capítulo esa codicia e intolerancia, son desplazados por los actos de las mujeres al robar la sal y distribuirla al pueblo, las formas poéticas expresadas a lo largo del texto, nos muestras como a través de ellas retan y provocan a los occidentales, a una lucha desde lo mágico, desde la vuelta a la tierra que traen con su voz, una situación que como propone Martínez (2008), es restaurada mediante la escritura, una escritura en dos lenguas lo que da un valor simbólico más amplio y grande. Esa sola uniformidad que propone Arguedas es la búsqueda que lleva por años tratando de que el mundo peruano se integre, y el mundo occidental y el andino, sean uno solo. Hechos como los descritos en esta novela, debieron ser casi que costumbre para las comunidades, el verse vulnerados por los mistis para la

manutención del ganado, de las haciendas del café, del mundo cauchero, la codicia que se ha visto a través de los últimos ochenta años, debido a las crisis económicas mundiales, que han afectado grandemente a América Latina y más a estos pueblos que siendo analfabetas en la lengua castellana, fueron engañados, maltratados y asesinados de forma continuada. Estas formas poéticas a través del ejemplo de la recuperación de la sal, no son más que el ejemplo de que la memoria y la política, juegan un papel doblemente importante; pues varía con quién lo cuenta y el modo de hacerlo. Arguedas observa desde el mundo indígena, se burla del occidental a través de las letras, un fusil que no dispara y si lo hace solo logra florecer.

En el plano simbólico, el Chimbote es el equivalente del patio del colegio en *Los ríos profundos*: el ámbito de la degradación, donde la dignidad humana es tan sólo un combustible más, otra forma de materia prima para la codicia productiva. (Martínez, 2008, p. 45)

Chimbote, es ese centro en el que Arguedas mezcla sus diarios y las problemáticas de una zona marítima, en la cual es despreciado el serrano y la mujer indígena no es más que prostitución y soledad, una confluencia de dos centros peruanos uno al lado del río, y el otro al lado del mar que para el mundo quechua no es más que el “Río grande” pues no hay una palabra quechua para “mar”. La vida en ambos espacios es un horno de desprecio hacia el indígena, una memoria de la que el misti u occidental considera de los serranos y las personas de la selva. El desconocimiento total del poder ancestral.

Este capítulo no tiene una forma poética explícita como los otros, pero la musicalidad y la lírica expresada a lo largo de sus páginas es inigualable. Por ejemplo, cuando Ernesto y Antero hablan sobre el *zumbayllu* que este ha elaborado, la forma como canta: “está volando sobre el río” o cuando dice que su voz parecía la de un “moscardón lento”, o como

cuando dice: “su voz sube al cielo, con el sol se va a mezclar!, ¡canta el Pisonay!, ¡canta el Pisonay!” (p. 106). La poetología del mundo quechua expresada en el canto de un *zumbayllu*, de los sonidos de la naturaleza, que puede hacer este tipo de trompo que lleva de forma mágica los mensajes hasta los seres queridos, que se aprovecha del viento, del agua, de los cielos y los rayos del sol para llevar lo deseado a quién lo necesita. La memoria del *zumbayllu*, de la naturaleza en estas páginas que reflejan las bases del quechua y el mundo del Tawantinsuyu. Una memoria del fogón, de lo natural que habla y se comunica con los seres que saben escuchar.

Nuevamente Martínez (2008) da una pista sobre cómo Arguedas a través de las formas poéticas quechuas o de su propia narrativa decide, se empeña y trabaja en hacer que todo el mundo letrado comprenda al mundo indígena en una forma de unión que pueda lograr un Perú diferente, de aceptación y equilibrio:

Lo que Arguedas pretendía era dar un alcance universal a una experiencia restringida, propia de una comunidad marginada y acallada y para ello necesitaba trascender la condición socialmente inaudible del quechua, así como las limitaciones de un castellano volcado a la expresión de una mentalidad fundamentalmente racional y utilitaria, ajeno por lo tanto a la perspectiva mítica del indio y a la afectividad propia de su lengua. Ninguna reproducción coloquial podía permitirle alcanzar ese objetivo. (p. 47)

El lector no andino solo encontrará en la narración elementos de la naturaleza y el entorno que le conmoverá, la memoria auditiva marca aquí el contexto de la memoria histórica, otra es la construcción de un habitante de los Andes al escuchar estas melodías y en ellas las letras desarrolladas, un mundo lleno de sonidos de la naturaleza tras la narración. Tener las poéticas quechuas en forma escrita le da otra oportunidad más a Arguedas de hacer trascender la diferencia, de mostrar a esa sociedad marginada al punto de no poder tener sal para ellos, pero sí para los animales comida, pero sí, café para exportar o caucho para la

guerra. Por eso los hace hablar, como puede, ensayo tras ensayo y error tras error como él mismo lo dice y se disculpa por ello, pero una forma de mantener viva la memoria y las costumbres y saberes del mundo indígena.

### **3.4 ¡Mueran las Chicheras!**

En el capítulo IX “Cal y canto” del libro, inicia narrando como todo el pueblo se une para esconder y ocultar a Doña Felipa, nadie sabe nada, engañan y dan información falsa a los guardias, el silencio también es música, siempre el silencio ha sido memoria y posición política. Ernesto critica la posición de las “señoritas al llorar por la marcha de los guardias y sus uniformes, no entendía el por qué esa postura frente al extraño, en cambio recuerda al

Danzak:

El danzak' de tijeras venía del infierno, según las beatas y los propios indios; llegaba a deslumbrarnos, con sus saltos y su disfraz lleno de espejos. Tocando sus tijeras de acero caminaba sobre una soga tendida entre la torre y los árboles de las plazas. Venía como mensajero de otro infierno, distinto de aquel que describían los Padres enardecidos y coléricos. Pero los ukukus, trajeados con pieles completas de osos peruanos, sus pequeñas orejas erguidas, los cortes de sus máscaras, que dejaban salir el brillo de los ojos del bailarín; los ukukus pretendían llevarnos a la “montaña”, a la región próxima a la gran selva, hacia las faldas temibles de los Andes donde los bosques y las enredaderas feroces empiezan. (Arguedas, 1983c, p. 169)

Nuevamente aquí la poetología de todo el libro, el Andes hablando, el Andes en el lenguaje, el Andes en las costumbres. El danzak es ese pequeño diablillo que te lleva al infierno andino lleno de plantas, de abejorros gigantes que cantan y danzan, al jaguar que se mueve despacio y es como un canto lento y agudo, como el de las mujeres. Al Pisonay y la protección al silencio del pueblo, que guarda la memoria de la cultura para evitar el castigo occidental por atreverse a llevarse la sal.

Esa conjugación de magia, creencias ancestrales, poderes sobre el mundo natural están aquí plasmados en esta prosa llena de lirismo, canto, ejecución y baile, que, aunque no es ejecutado va en el viento, en la poética arguediana del mundo indígena, en la poética del mundo quechua. Finaliza el párrafo con una voz potente y poderosa: “para pelear está la música”. Siempre en el mundo quechua las poéticas han estado para eso, para mantener la memoria, la lucha, la palabra de Túpac Amarú y su regreso a través del pueblo que se levanta.

Se encuentra también el otro lado de la tragedia lleno de gracia y ruego, contradictorio quizá, pero así plasmado:

“Huayruro”, ama baleaychu;  
Chakapatapi chakaykuy;  
“huayruro”, ama sipiychu  
Chakapatapi suyaykuy,  
tiayaykuy; ama manchaychu.  
(Arguedas, 1983c, p. 128)

No dispaes; *huayruro*;  
sobre el puente sé puente;  
no mates, *huayruro*;  
sobre el puente espera,  
siéntate; no te asustes.

Y así las chicheras engañan al regimiento que las persigue, degollando a uno de los caballos e impidiéndoles el paso, cantando desde lejos para enfurecerlos y su regocijo. Desde el mundo hostil, ellas se sentían renovadas y apoyadas por los dioses andinos a través del campo, escapando a toda carrera entre los cerros, los árboles del Pisonay y el agua. Ellas eran naturaleza y su canto el viento que las guiaba protector. Más que un *haylli*, esta forma poética se parece más a una súplica, a una forma aclaratoria de los actos, a una explicación. No es una forma poética para danzar, lo es para contar y narrar los hechos, para darse a entender, pero no comprenden pues ven desde otro mundo los hechos y solo piensan en el consumo, en lo robado, en las armas que poseen que finalmente no hieren.

Esta intensa vivencia de lo cósmico como tejido de relaciones vitales y anímicas entre todos sus componentes, es la fuente del lirismo que caracteriza a esta novela, así como también de la peculiar modulación que, en la obra de Arguedas, adquiere el tan mentado realismo-maravilloso. Mientras que el de García Márquez, el de Carpentier y, en gran medida, el de Rulfo, se distingue por la presencia de lo maravilloso en la trama misma de las novelas y en la realidad ficcional que ellas crean (Remedios la bella efectivamente asciende al cielo y Comala, sin lugar a dudas, está poblada de almas en pena) por lo que podemos decir, que en ellas asistimos a lo maravilloso manifiesto, el de Arguedas se encuentra, no en el acontecer, sino introyectado en la perspectiva misma del protagonista, por lo que, en este caso, es posible designarlo como lo maravilloso infuso (Martínez, 2011. p. 50).

Lo maravilloso, incluso propone Martínez (2011), en el sentido de infundido por dios, pero no por el dios cristiano, si no por los dioses quechuas. La vivencia de lo cósmico, se observa en la importancia del *zumbayllu* como eje de la novela al ser el puente entre lo real y lo cósmico junto con el Pachacca, lo cósmico a través del canto que atraviesa montañas y viaja con el viento hasta el oído del destinatario, lo cósmico al percibir un personaje misti tras las chicheras, amándolas, apoyándolas, sufriendo por el desorden y la forma monstruosa de la iglesia y el mundo occidental tan letal con sus caballos y sus armas tras mujeres que quisieron dar sal, sabor, baile a su pueblo. Lo maravilloso, cuando la forma poética vuelve a la realidad al perseguidor y lo devuelve diciéndolo: “sobre el puente, sé puente”. Un regreso a tierra y una invitación de Arguedas a través de su novela a que los doctores se integren y formen un solo Perú, una memoria colectiva y no fragmentada como ha sido.

Un final poco esperado en esta experiencia cósmica es que las mujeres cantaban el *jarahui*, incluso después de pasados los hechos:

Fusil warkusk'atas tarinku  
mana piyta sipisk'anta  
Mula yawarllas chakapatapi

Sutuspa sutusiak'a  
Sutuspa sutusiak'a,  
(Arguedas, 1983c, p. 129)

Encontraron colgados los fusiles  
que a nadie mataron.  
Sólo la sangre de las mulas desde  
[el puente],  
goteando goteaba  
goteando goteaba

Una asombrosa lucha ganada al hacer que los fusiles no mataran a nadie más que a una mula que goteaba sangre por el puente para mantener el engaño. Volvemos aquí a esa postura de banda sonora que vincula lo cósmico y lo real. Las mujeres cantando en medio de la narración, la capa de los otros hechos, de los que traspasan la obra narrativa y le dan un doble aspecto, poético-narrativo. Cósmico-narrativo. El canto como eje argumentativo de la novela escrita. A veces coincidiendo, otras dando más información al lector de lo que sucede, otras devolviéndole en el tiempo para que no olvide. En esta forma poética, el énfasis observado en la palabra gotear le da fuerza al poema, una palabra del mismo campo semántico que quizá tenga dos connotaciones diferentes, la dejar caer la gota de sangre al piso y la de dar o recibir una afrenta. Una forma audaz de decir no lo mismo, pero sí dar un nuevo significado al final del poema.

### **3.5 Los límites entre el hielo y la gran tristeza**

El capítulo X del libro titulado “Yawar Mayu”, entendido como río de sangre, va dando cierre a la novela. El colegio es un espacio que siempre ha sido hostil para Ernesto y cada vez es más imperiosa su necesidad de volver con el padre. Paralelo a esto, se va cerrando el problema con las chicheras y el robo de la sal, junto con la persecución a doña Felipa.

Ernesto en una chichería escucha como el maestro Oblitas empieza un wayno y aclara que no es de la región, que ha sufrido cambios y está muy al estilo del Apurímac:

Utari pampapi  
 Muru pillpintucha  
 Amarak wak'aychu  
 k'ausak' rak'mi kani  
 kutipamusk'aykin  
 vueltamusk'aykin  
 Nok'a wañuptiyña  
 nok'a ripuptiyña  
 lutuyta apaspa  
 wak'ayta yachanki  
 Kausarak'mi kani  
 Alconchas nisunki  
 kutimusk'arak'mi  
 vueltamusak'arak' mi.  
 Amarak'wak'aychu  
 Muru pillpintucha,  
 Saywa chachurusk'ay  
 manaras tuninchi  
 tapurikamullay.  
 (Arguedas, 1983c, p. 150)

En la pampa de Utari,  
 mariposa manchada,  
 no llores todavía,  
 aún estoy vivo,  
 he de volver a ti,  
 he de volver.  
 Cuando yo me muera,  
 cuando yo desaparezca  
 te vestirás de luto  
 aprenderás a llorar.  
 Aún estoy vivo,  
 el halcón te hablará de mí,  
 la estrella de los cielos te hablará de mí,  
 he de regresar todavía,  
 todavía he de volver.  
 No es tiempo de llorar,  
 mariposa manchada,  
 la *saywa* que elevé en la cumbre  
 no se ha derrumbado,  
 pregúntale por mí.

Con una música de estas puede el hombre llorar y hasta desaparecer, dice la voz enunciativa. Este capítulo va acallando los hechos ocurridos con las chicheras y llena de nostalgia y un rumor amoroso y de desesperanza la obra. Un amor perdido, una flor que no reabrirá nunca, una estrella de los cielos que no hablará de nadie y menos de él, la enunciación de la muerte en el canto y la súplica a la mariposa manchada de no llorar por él. Los dioses andinos son mencionados para que ella entienda que la vida aún no se ha marchitado, que no es tiempo, que hay lucha y vida por vivir.

Más adelante, un nuevo cantor entra en la narración, un hombre bajo que canta una danza con su voz melodiosa y triste y así continua Ernesto en la Chichería escuchando el canto, casi llanto:

Paraisancos mayu  
 río caudaloso,  
 aman pallk'ankichu  
 kutimunaykama  
 vueltamunaykama  
 Pall'ark'optikik'a  
 ramark'optikik'a  
 challwacha sak'esk'aypin  
 pipas challwayk'ospa  
 usuchipuanman.

Kutimuk', kaptiyña  
 Pallkanki ramanki  
 Kikiy, challwaykuspay  
 uywakunallaypak'.  
 Yaku faltapinpas  
 ak'o faltapinpas  
 ñokacha uywakusak'i  
 warma wek'eywanpas,  
 ñawi ruruywanpas  
 (Arguedas, 1983c, p. 151)

Río Paraisancos,  
 caudaloso río,  
 no has de bifurcarte  
 hasta que yo regrese,  
 hasta que yo vuelva.  
 Porque si te bifurcas,  
 si te extiendes en ramas,  
 en los pececillos que yo he criado  
 alguien se cebaría  
 Y desperdiciados, morirían en las  
 [playas.  
 Cuando sea el viajero que vuelve a ti  
 te bifurcarás, te extenderás en ramas.  
 Entonces yo mismo, a los pececillos,  
 los criaré, los cuidaré.  
 Y si les faltara el agua que tú les das,  
 si les faltara arena  
 yo los criaré  
 con mis lágrimas puras,  
 con las niñas de mis ojos.

Una forma poética que invita al recuerdo, a mantener el pasado vivo y no dejar escapar el presente, un espérame que yo regresaré y un por favor no permitas que cambiase todo en mi ausencia. Eso significa, no permitas que se bifurque el río y todo mi trabajo se lo lleve otro, nostalgia y silencio, nostalgia y esperanza. Al concluir esa melodía, recomienza otra, un tema muy parecido a la Navidad. El semejante al contrapunto final de un *haylli*. Todos se sorprendieron, dice la voz enunciativa. Una mestiza empezó a cantar”:

“Huayruros”, “huayruros”  
 mana atinchu  
 mana atinchu  
 maytak'atinchu  
 Imanallautas atinman  
 ¡way! atinman ¡huay!  
 manchak' wayruro  
 Doña Felipa makinwan  
 Doña Felipa kallpanwan  
 “Huayruroy”, “huayruro  
 Maytas atiwak'  
 Maytas chinkanki

Dicen que el *huayruro*, *huayruro*,  
 no puede  
 no puede,  
 ¡cómo ha de poder!  
 Por qué ha de poder  
 Qué ha de poder  
 el espantado *huayruro*  
 con la mano de doña Felipa,  
 con la fuerza de doña Felipa.  
 “Huayruroy”, “huayruro  
 qué has de poder,  
 adónde has de huir

Doña Felipa mulallan  
 Chunchul mulallan  
 Chinkachiyta chinkachin  
 “huayruoy” huayruoy.  
 (Arguedas, 1983c, p. 155)

De doña Felipa la mula  
 las tripas de la mula  
 de perder, te perdieron  
*huayruo, huayruo.*

Una provocación directa a los presentes, en especial a los hombres y a las fuerzas armadas que nunca lograron capturarla. Como la música va narrando los hechos futuros, se adelanta y nos cuenta el final que la novela no revela. “La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido”.

“Huayruruy” huayruruy  
 Imallamantas kaswanki  
 ¡Way!, titillamantas  
 Kask’anki  
 ¡Way!, karkallamantas  
 ¡Huay!, kask’anki  
 (Arguedas, 1983c, p. 157)

*Huayruo, huayruo,*  
 y de qué, de qué habías sido hecho;  
 ¡Huay de plomo, sólo de plomo  
 habías sido hecho;  
 de excremento de vaca  
 habías sido hecho.

Así, una mestiza cualquiera, en una chichería cualquiera, retoma la memoria de los hechos pasados, le reclama a los hombres y a los soldados presentes los hechos con su voz melodiosa y tranquila. “Me intrigaba la ausencia del marido de doña Felipa. —huayno abanquino, hermoso; el corazón entibia viendo bailar, oyendo —dijo don Jesús, siempre en quechua. El maestro Oblitas cantaba” (Arguedas, 1983c, p. 156).

Finalmente, al observar esta forma poética, vemos no un paralelismo semántico en el sentido de Lienhard (2005), sino una parasinonimia en las frases solo de plomo / excremento de vaca. Mientras una causa la muerte, la otra solo mancilla, avergüenza y marca esa venganza muy femenina al disminuir al otro a un elemento de la naturaleza con una connotación tan desventajosa.

Jilgueroy, jilgueroy,  
 mañoso;  
 abaschallaytassuwanki  
 jilgueroy;  
 sarachallaytas suwanki  
 jilgueroy,  
 Abaschallayta suwaspas  
 jilgueroy, jilguero,  
 sarachallayta suwaspas  
 jilgueroy,  
 sonk'ochallayta suwanki  
 jilgueroy,

¡Oh! mi jilguero, jilguero,  
 mañoso.  
 Tú robas en mis campos de habas,  
 jilguero.  
 Tú robas en mis campos de maíz,  
 Simulando robar en mi campo de  
 [habas,  
 Simulando robar en mi campo de  
 [maíz,  
 jilguero,  
 mi pequeño corazón robaste,  
 jilguero.

(Arguedas, 1983c, p. 154)

Y es así como a través de las formas poéticas quechuas, de esa capa escondida, pero a la vez tan visible en la obra los personajes secundarios hablan, se quejan, dan rumbo a la historia, dan continuidad a los hechos al enunciarlos de forma indirecta, lo que quizá pase con doña Felipa. Una novela en la que las mujeres están tras bambalinas, pero son a la vez personajes principales, fundantes más que fundamentales, en esa banda sonora dan un sentido más profundo a lo leído en la narración. Dan vida y traen el mundo andino a través de su sabiduría ancestral entregada con voces agudas y a veces susurrantes, otra viva voz en contra de su enemigo, el occidental que coloniza y perturba sin respetar las costumbres, memoria y necesidades del mundo quechua. Finaliza la novela con el capítulo “Los colonos”, en el cual llega la primera forma quechua presentada en este como un *huayno* mestizo:

“Vaquillachallaykita tiyay watakusky  
 Torillochallaymi suelto kacharis'a  
 (Arguedas, 1983c, p. 176)

Amarra tía a tu vaquita  
 Mi torillo está suelto.

Narra Ernesto conversando con su compañero que observa como este se mete el “rodín”, en la boca, y empieza a fluir el sonido con todos sus bajos, como un gran pecho lo describe,

como si fuera el corazón que canta (Arguedas, 1983c). Sin embargo, al cantar y charlar sobre el hilo de la historia este le dice: “sigue tocando, el padre Palacios llega mañana” (Arguedas, 1983c). Aprovechar la ausencia del misti, de la iglesia y sus conductas, de la persecución del quechua y el canto y tocar con el corazón, con los bajos del corazón, con el pecho.

La memoria imprescindible para el funcionamiento humano es conocimiento intelectual a la vez que subjetividad, es pensamiento y emoción, es caudal o una fuente desde la cual se asumen conductas y se generan y regeneran pensamientos, emociones y sensaciones, de acuerdo con la circunstancia vivida, los recuerdos pueden revitalizar a las personas.

La memoria, no entendida desde lo occidental, sino desde la visión de canasto de la vida y canasto de las tinieblas se encuentra escindida en el canto, aquello que no se nombra se canta, aquello que se mantiene vivo se enuncia a viva voz. Dos canastos como propone Echeverry (2012). Sin embargo, no sucede aquí como en los estudios presentados por el académico, sucede que lo que va en el canasto de las tinieblas es encriptado en las formas poéticas quechuas y, cantado para que no sea en un lenguaje textual pronunciado. Solo desde lo simbólico es traída la desgracia, solo desde lo simbólico es traída la memoria andina en la obra.

El *wayno* que tenemos arriba habla de la crueldad de los chicos en el colegio, al ser conscientes que todas las mujeres recordaban a otro compañero: Gerardo, y, ninguna, se fijaba en ellos. Por eso, la necesidad de amarrar a la vaquilla al torillo, Gerardo, que está suelto. Así se comunicaban sus más íntimos secretos, a través de metáforas de la naturaleza y no de una forma directa y suscita como la occidental, sentimientos que afloran y no se les es permitido enunciar más que a través de la música. Además, el canto trae consigo, no solo

jocosidad, sino también respeto. Nos habla desde la subjetividad, no desde la objetividad, desde el conocimiento del mundo a través de la emoción y las sensaciones y no a través de la literalidad. Un canasto de las tinieblas que se abre al ser bailado o cantado, no narrado como sucede en otras culturas. Se revitalizan los personajes a través el canto, de esta forma poética amestizada ya para la época.

En el capítulo, Ernesto en la obra narrativa, hace referencia continuamente a enviar a través de la música del Añuco y su rodín y del *zumbayllu*, un mensaje nuevamente a su padre que apenas se encuentra a cien leguas de allí, según el sacerdote. Explica en parte de la narración, que las montañas son de hierro, pero que elevará el canto más allá del Pachacahaca, usualmente este apu es un puente sobre el mundo, pero para el personaje es un puente entre mundos, entre el mundo de Ernesto y el cosmos. Por eso el canto y el mensaje que envía a través del *zumbayllu*, pueden atravesar cualquier cosa y llegar a su padre, contarle la tragedia, la persecución a doña Felipa y las chicheras, la traición y el robo del pueblo occidental al quitarles la sal. Necesita que su padre comprenda y por eso el mensaje va en quechua y no en español:

Si la voz del winku no te ha llegado, aquí va un carnaval”, dije, pensando en mi padre, mientras Romero tocaba su rondín. “¡Que quiera vencerme el mundo entero! ¡Que quiera vencerme! ¡No podrá!”, y seguí hablando con más entusiasmo: “Ni el sol ni el polvo del valle, que sofocan; ni el Padre ni el regimiento... Iré, iré siempre...”

—Como para pelear es esta música— dijo el “Chipro” desde el extremo del patio, subiendo al terraplén. También él se puso a cantar. (Arguedas, 1983c, p. 125)

En esta parte de la narración ya está el personaje ardiendo en fiebre, una necesidad imperiosa de irse, de volver al lugar del nacimiento, a la vida con el padre y el canto que sigue en la obra: “Lejos ya de la plaza, desde las calles, apostrofaban a la peste, la

amenazaban. Las mujeres empezaron a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros”. (Arguedas, 1983c, p. 158)

Finalmente, y no menos importante, cabe resaltar el paralelismo semántico del que habla Lienhard (2005) en las palabras quemarte / ahorcarte y la repetición de fiebre que le brinda énfasis a la enfermedad. María, Jesús y niño, como ya sabemos, no necesariamente hacen referencia al cristianismo ni a sus elementos, pueden ser estos usados comúnmente en los cantos o traducciones debido al proceso colonizador, pero no con el fin de hacer un llamado a ellos.

Mamay María wañachisunki  
Taytay Jesús kañachisunki  
Niñuchantarik' sek'ochisunki  
¡Ay, way, jiebre  
¡Ay, way, jiebre!

Mi madre María ha de  
[matarte,  
mi padre Jesús ha de quemarte,  
nuestro Niño ha de ahorcarte.  
! ¡Ay, huay, fiebre!  
¡Ay, huay, fiebre!

(Arguedas, 1983c, p. 201)

El problema de las chicheras nunca desaparece, quedará marcado en la historia de la novela a través de los cantos de las mujeres en las chicherías como elemento de recordación y Ernesto el personaje con la necesidad imperiosa de alejarse del encuentro desafortunado del mundo occidental con el mundo indígena por la sal, por la lengua, por las costumbres y la religión. Ese elemento de la naturaleza, la sal, necesaria y básica para sobrevivir es el detonante del drama en la novela, la excusa para la memoria y el canto a través de la recuperación pensada o no de las formas poéticas quechuas.

Echeverry (2012) en sus estudios propone que los canastos de la memoria están allí para curar y no para la venganza, así como en la obra de Arguedas las formas poéticas quechuas, cumplen la misma función. A veces son retadoras, sí, a veces son para el goce, sí, pero

siempre son para curar y brindarle al pueblo la posibilidad de entender, desahogarse, vincularse, proponer. Una memoria propuesta a través de las formas poéticas y que atraviesa toda la obra como sucede, ya lo dijimos en otras novelas. Como propone Tandioy (2020): “Una memoria para curar y seguir”.

Una de las razones para la extrema precaución de estos indígenas de dejar a un lado la memoria de la violencia, es porque “no solo se trató de la violencia de los patrones caucheros contra los indios, sino también de la violencia entre los mismos indígenas a raíz del caucho, que exacerbó condiciones preexistentes de guerras intertribales” (Echeverry, 2012, p. 478).

Aquí la memoria de la violencia ha quedado en el “Canasto de las tinieblas” de las formas poéticas quechuas, de la danza, el canto, la música, un canasto que se abre solo cuando el pueblo se reúne a bailar y cantar, a celebrar o a guerrear, no cuando se cuenta o comunica a través de rituales como en otras comunidades. Una memoria indígena diferente a la occidental que nos está narrando continuamente los hechos, pero nos permite preservar y transformar si es del caso la historia y el devenir de un Perú que hoy sigue siendo desigual, separado entre la costa, la sierra y la selva, un Perú por el que se ha luchado continuamente desde lo poético. Hay guerras intertribales, sí. Hay guerras internas aún, sí. Políticas, luchas minúsculas en apariencia en el proceso de aceptación del otro, Pero es necesario volver a la fundación del mundo del fogón y la yuca dulce.

## Capítulo 4

### Chimbote o Yachaywasi en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la “zorra” de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. (Arguedas, 1983e, p. 29)

#### 4.1 Introducción<sup>12</sup>

Cuando hablamos de renovación de las formas poéticas nos referimos al proceso que están han sufrido con el tiempo, las transformaciones en sus técnicas y definiciones. Desde las primeras definiciones de Guamán Poma (1980) y los primeros lexicones en el periodo colonial, hasta el periodo moderno y terminando en lo que Mamani (2013) llama el *periodo andino* cuando analiza la obra del poeta Churata (2012). Renovar es también un adaptarse, tender puentes con el mundo moderno, un lanzarse al cambio. Sin embargo la esperanza es que a pesar de que haya renovación no se pierda la base de todo el mundo ancestral con sus plantas sagradas y el respeto por la tierra.

En la novela de Arguedas, de forma similar a como sucede en *Los Ríos profundos* (1958) se da una mezcla de géneros al tener presente la narrativa y la poética en el mismo espacio textual. Los cantos le dan una proyección dramática a la obra narrativa en especial en el cuento *Agua* (1935), en la novela *Todas las sangres* (1967), el cuento *Diamantes y*

---

<sup>12</sup> Este capítulo plantea el cambio que en la obra de Jose María Arguedas fueron presentándose en el uso de las formas poéticas quechuas. Aquí, los poemas se encuentran prácticamente en verso libre o expresados simplemente como canciones de los personajes. Sin embargo, en ninguno de ellos hay traducción al quechua de ellos, ni distribución por estrofa o rimas asonantes o consonantes. Este capítulo es la oportunidad de Arguedas de mostrar además cómo han cambiado las ciudades hasta convertirse en grandes urbes al servicio de la globalización y comercialización, aun en contra de la sabiduría ancestral que la gran mayoría de los personajes trae consigo de la sierra o la selva. Hace también una disertación no directa pero sí de forma indirecta de la posición de la mujer en la época y en estas urbes en crecimiento. Finalmente resuelve de forma personal el uso del quechua en la población indígena creando un lenguaje que no fuerza a los personajes a hablar español, ni a los occidentales quechua, un lenguaje mixto y único en el que las palabras se mezclan en una armonía musical y rítmica.

*pedernales* (1954), y la novela *Los ríos profundos* (1958) entre otras obras y estos las acompañan en un espacio sonoro definido. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1983) no es tan claro por la poca vastedad de estos, pero en los pocos cantos que allí están presentes, es posible observar cómo las formas poéticas quechuas se han transformado a lo largo de las diferentes producciones y de toda la vida del propio Arguedas.

Lo particular es que la vida andina y sus formas de expresión irrumpen en el mundo urbano, en el puerto, y su sociedad comercial, degradada de Chimbote.

#### **4.2 Ritualización y discurso andino en la época colonial**

Espino (2006) propone que con Guamán Poma el discurso andino, va tomando una forma articulada más comprensible para la ciudad letrada que se acerca al quechua. Plantea que claramente los textos no son escritos de forma “natural” al ser una comunidad ágrafa. Sin embargo, para poder entregarlos a las comunidades es a través del ritual, las reuniones alrededor de la chagra, de las fincas de hacendados colonizadores que se comparten y transmiten:

Con los escritos de Guamán Poma se reubica el discurso andino quechua. Un texto está siempre precedido del ritual que los acompaña, no son enunciados letrados, sino constituye un tejido discursivo cuya unicidad dialógica incorpora voz y cuerpo, habla y espacio, lengua y tiempo, palabra y cosmovisión, lenguajes que le dan forma. Esto explica el fracaso de la difusión de los textos poéticos quechuas. Las diversas antologías de poesía quechua han cercenado esta pauta de lectura. Han occidentalizado las poéticas indígenas. (Basadre, 1938; Romualdo, 1984; Bendezú, 1980 y 2003; Arguedas, 1986; Montoya, 1987; Montoya, 1998) (Espino, 2006, p. 95)

Continúa además su discurso al explicar que esta necesidad de ritualización y mezcla de espacios textuales, sonoros y lugares, hace difícil la recuperación de estos para la comunidad que pretende llevarlos a la escritura. Incesante un desarrollo de las diferencias semánticas de ambas formas de escribir, la occidental y la que se va generando en el Perú y

todo el territorio del Tawantinsuyu con el proceso de colonización, en el que se trata de llevar a la rima, la posición de estrofas, la asonancia y la consonancia. Las canciones que hacen parte de las formas poéticas quechuas subyacen en años existentes y que han hecho parte de la cultura, como dijimos ágrafa y que ritualizaba y usaba la sonoridad de la naturaleza para construir, no solo su lenguaje, sino sus cantos van mutando continuamente.

Así, entonces, conviene tener en cuenta las dos dimensiones que de *La Nueva corónica y Buen Gobierno* (1615/ [1980]) se derivan: asumir que la textualidad quechua se inserta en un programa narrativo mayor que llamaré evento y que esta textualidad a su vez tiene sus propias estrategias y semántica. La antipoética, en ese sentido, permite advertir que las repeticiones que se aprecian en las lenguas aglutinantes como el quechua o el aymara no tienen que ver con la métrica y la rima sino con la construcción de sentidos, esto porque lo que importa, a nivel textual, es cómo se dice y qué se desea decir, por eso interesa detenerse, en la poesía quechua, en las estructuras paralelas o los dísticos semánticos (Mannbheim, 2000, 1987, 1986; Espino 2001) que arma el fluir del discurso. (Espino, 2006, p. 97)

Las formas poéticas quechuas como propone Espino (2006) nada tienen que ver con la métrica, la rima, ni la disposición por estrofas. Por eso, la poesía quechua es una poetología del mundo andino, una mezcla de mundos, el Ukupacha, el KayPacha y el Akapacha, se mueven todos los seres vivos, y no vivos, un mundo en el que el cóndor, las montañas, el sol, los ríos, la boa la uio, el águila, el sonido del agua al caer, el viento, hacen parte vital de sus cantos, ritos y creencias. El pasó por esta época, como ya se vio en otros capítulos, nos deja el nombre de varias formas poéticas quechuas identificados por Guamán Poma (1980), Garcilaso (1923) y otros autores de lexicones como el de González (1952) de los cuales se habló en el primer capítulo:

Anchorena es fedatario de las propuestas del Inca Garcilaso. Discute el asunto de la escritura, recuerda que «se desconocía en el país el empleo de las letras» y «que los quipus no eran suficiente al efecto sin la tradición oral, [por lo que] se hizo cada vez más necesaria la poesía». Luego establece las formas que se divulgan en los Andes. A partir de aquí establece su aproximación a la poesía quechua que él registra; por lo que pasa ahora de las formas autorizadas a formas que busca difundir –y autorizar– en la ciudad letrada. (Espino, 2006, p. 99)

Se mencionan entonces, formas poéticas como: *harawis* o *yarahuis*, *el huaynu* o *huayñu* como una poesía ligera, el *haylli* que se caracteriza porque está después de uno o dos versos que se repite en el coro la palabra *haylli* que traduce triunfo, viva o vitor. El *huacaylli* o *huaylli*, la *huayllia*, los cantares denominados *ayataqui* y *huaccataqui*, el *huancay* y *aranhuay* que son poesías dramáticas y las composiciones denominadas mestizas o amestizados. Esta ya es una de las primeras transformaciones antes de la conquista y la colonia, puesto que el término mestiza, no tenía mucho sentido

### **4.3 Lo dramático y teatral, más allá de las poéticas andinas**

Es en el periodo republicano, cuando aún José María Eguren que termina participando de un periodo posterior pero que se encontraba en los albores de la juventud y quien da inicio a la poesía peruana, según *La historia de la literatura* (en su cuarto volumen titulado: *Poesía peruana, entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (2019), en el que se puede observar ya algunos cambios en la forma y la definición de algunas formas poéticas quechuas; pues cada vez el proceso de mestizaje, hace más fuerte la necesidad de ocultar a los hacendados las tradiciones y rituales que siempre se habían desarrollado, pero que tras la colonia y la república, tratan de ser eliminadas o fracturadas, para que la memoria de los nuevos habitantes del Perú, ya no del territorio del Tawantinsuyu conserven la ritualidad, danza y procesos quechuas. Espino (2006) propone que es en esta etapa en que muchos textos estaban ya desapareciendo y se hacía cada vez más visible y obvio lo que sucedía en el periodo colonizador:

Son los incas los poseedores de esas formas que él desea consignar. Pero en los tiempos actuales, en el siglo XIX, muchos de estos textos estaban desapareciendo este el caso del caso del haylli y huaccaylli. «Estas canciones de uno y otro género, del tiempo de los Incas, han desaparecido casi del todo; pues el conquistador cuidó lo bastante que no se conservaran ni se cantaran los himnos

al sol para evitar la idolatría; ni tampoco los otros para que no hubiera recuerdo de los Incas. (p. 100)

Continúa el autor proponiendo que, en esta época, se les da más importancia a los escritos dramáticos, y es así como el *yaraví* y el *wamca*, toman fuerza y las formas mestizas son asociadas a él, así como los bailes de salón que van ingresando durante esos trescientos años, como la marinera y el vals peruano totalmente desritualizados, pero en donde el ballet clásico occidental, tiene su oportunidad de entretenerse con los bailes andinos. Así comienza a confundirse cualquier forma poética quechua existente con el huayno andino, cada vez más amestizado y ajustado a las necesidades, y, cambiando constantemente de temáticas, ya no tan románticas, concomitante con el baile de parejas en la chagra y en rituales a la prosperidad y la fecundidad, sino al amor y los bailes de salón para parecerse más al vals y la marinera. En cambio, otras como “La danza de tijeras” y el wititi, se mantienen aún en la actualidad. Sin embargo, las letras van cambiando, en algunas incluso desaparecen para dar solo vida a la danza y no al canto, de modo que hay un cambio en el sentido, la ritualidad, la espacialidad y la forma. En *Los ríos profundos* se encuentran variadas formas poéticas quechuas que ya analizamos, mientras que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* hay una transformación importante a este respecto. Al propósito escribe Rodríguez (1979):

Sobre esta base, podemos comprender perfectamente que, entre las obras que se escriben en Hispanoamérica a comienzos del siglo XIX, predominan odas, himnos heroicos, elegías, madrigales, epigramas, fábulas, por un lado. Por otro lado, tragedias, y comedias clasicistas. (Rodríguez, 1979, p. 20)

Las formas poéticas quechuas se mantienen en la sierra y la selva peruana, en aquellas comunidades que siguen conservando en la memoria los antiguos rituales y tejiendo así la

memoria cultural. Los procesos a los que se ve sometida la población son fuertes, impositivos, hasta el punto de que en una de las constituciones políticas del Perú escritas entre los siglos XVII y XIX, se eliminó la palabra indio por la de campesino y la necesidad de imponer las reglas y normas de occidente son las que imperan para los nuevos hijos de América en su necesidad de una búsqueda de identidad que no es la suya.

#### **4.4 Los poetas modernos entre Occidente y la Sierra**

Este periodo que viene del republicano en la necesidad de parecerse cada vez más a la poesía occidental está caracterizado según Mamani (2013) por el cuidado en la forma al momento de construir el verso, y el uso de un lenguaje que depura de forma contundente la riqueza del quechua al ser escrita solamente en español y hace uso de esa economía del lenguaje poético occidental. El uso de las palabras cultas es cada vez más común con la entrada de la escritura en un territorio ágrafo, además con lecturas que vienen del resto del mundo y la influencia de Rubén Darío el uso de nuevos lenguajes, metáforas y formas retóricas complejas y diferentes a las formas poéticas quechuas que para la mayoría de los escritores de la época no son tenidas en cuenta o son desconocidas. Propone el autor que se pasa de los espacios rituales a jardines, palacios, palacetes y la búsqueda de personajes principescos hace parte de este periodo y la nueva forma de escritura.

Los jóvenes en Puno, por esta época, leen los poetas modernistas: es más le dedican poemas como es el caso de su hermano Arturo Peralta, quien escribe poemas que tiene como motivo al autor de *Azul* (1888). Rubén Darío, iniciador del Modernismo hispanoamericano marcó enorme influencia en la literatura española. (Mamani, 2013, p. 24)

Expone más adelante, que incluso el autor Gamaliel Churata o Arturo Peralta, al que luego se le publica su famoso libro *El pez de Oro* y que termina transfigurando su poesía como José María Arguedas, dando nuevamente empuje a las formas poéticas quechuas, que, para

esta época, es influenciado por el modernismo lo que puede verse en algunos de sus poemas.

Cajal —Gamaliel Churata— (2012) es otro poeta de la época que es seguido por otros escritores jóvenes en su proceso y la necesidad de pertenecer a la *ciudad letrada* de la que habla Rama (2008), cada vez son más los escritos que produce Lima en español y no los que se producen en todo el Perú en quechua o con motivos evocadores de la poética quechua. En esta época, según Mamani (2013), el universo léxico cambia radicalmente y son palabras como cisne, luna, luz, armonía, quimera, oriente, princesas, castillos, balcones los que hacen parte de la poesía del Perú que dista mucho de las formas poéticas quechuas a las que nos referimos en este trabajo.

#### **4.5 Transfiguración de las poéticas andinas en poéticas europeas**

Es claro que el vanguardismo surge como respuesta a los movimientos anteriores, y, sobre todo, a las posturas poéticas que venían preponderando. En el caso latinoamericano es Vallejo (1959, 1987) el gran exponente, que, aunque incluye en sus poemas temas y momentos de la cultura ancestral, tampoco son el eje central de su obra. Vich (2019), plantea que existen numerosos autores en su estudio un “Vanguardismo indigenista” que Churata (2012) que ya ha migrado a un nuevo estado poético a través del Boletín Titicaca, revista en la que publican constantemente los poetas latinoamericanos, en especial peruanos y bolivianos. Propone una efervescencia poética en parte promovida por sacerdotes que se unieron a la lucha del indígena por sus derechos y desde la educación y la acción en las comunidades promovieron el rescate de la memoria.

Así como el Boletín Titicaca, la revista Amauta fue una de las principales fuentes bibliográficas que hoy nos acercan a aquellos autores que iniciaron un rescate de la poesía, algunos incluso rescatando no sólo la forma y el tema, también las formas poéticas quechuas. Fue Churata (2012) quien en contraposición en muchas cartas y entregas de las revistas defendía continuamente una poética propia, de vuelta al mundo andino. Mamani (2013) propone que Churata no refiere un movimiento vanguardista imitativo al del occidental, sino una postura vanguardista desde la visión del pueblo del Tawantinsuyu y el rescate de las poéticas quechuas, y, vuelve incluso, a enumerarlas en sus obras dispersas que luego fueron recogidas en *El pez de oro* (Churata, 2012).

Arguedas como Churata, hacen en sus obras la fusión lenguas, quechua - español, aymara - español para el segundo, en la búsqueda de una forma de hacer hablar al indígena y acercarlo al mundo occidental y que este fuera no solo entendido, sino reconocido como importante y vital para la memoria y el devenir cultural del país y el territorio. Esta época dio pie a la creación de nuevas palabras que fusionaran ambos lenguajes, palabras que expresaran lo andino y lo español, una necesidad de renovar el habla y darle nueva vida al quechua, al aymara, al mapuche y todas las lenguas indígenas de América, pues también hubo gran influencia sobre autores mexicanos.

#### **4.6 Momento andino**

Este momento lo nombra Mamani (2013) en su estudio sobre Churata para dar un espacio entre el vanguardismo y la época moderna actual. Ya no se habla completamente de cantos o de formas poéticas quechuas, aquí ya es innegable la entrada de la palabra poema y sus formas como contaminantes de las estructuras quechuas de las que partimos. Por ello los

poemas se comunican con distintos contextos propone el autor, también el comunicarse desde diferentes mundos como lo hace Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La conjunción del mundo ancestral con la de la ciudad de Chimbote y sus cartas con la necesidad de auto aniquilarse. Un momento fuerte y duro para los poetas de la época en la que entran a preguntarse si seguir escribiendo como occidente es lo correcto o es necesario volver a la tierra, a las raíces, a la búsqueda de las formas poéticas quechuas en sus poemas. No importa si el poeta es quechua o descendiente, no importa si pertenece a alguna comunidad indígena o no. El mundo y la globalización han permitido que la poesía se vuelva universal, y así como la occidental nos colonizó, la indígena debe hacer lo suyo. Autores como Lara (1947) tratan de hacer recopilaciones de autores y obras de poesía quechua, Cáceres hace lo mismo cuando escribe *Poesía quechua del Tawantinsuyu* (1976) y muchas obras escritas bien sea cantos o poemas en quechua, español y aymara ven la luz. Algunas escritas solo desde la palabra en quechua, pero siguiendo los cánones occidentales. Otras escritas en español y quechua en verso libre, más avezadas y ligeras y propuestas estéticas diferentes, otros tratando de mantener vivas las poéticas quechuas a través de obras como las de Churata (2012) y Arguedas.

Tras este viaje por la posible transformación y renovación de las formas poéticas quechuas vamos entonces cómo evolucionan y se transforman en su obra póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Arguedas, 1971) ya que es en ella en la que podemos ver a través de la prosa y nuevamente los cantos esa transformación.

#### **4.7 *Los zorros* y el mach'aqway**

*Los zorros* es la sexta y última novela de Arguedas, publicada póstumamente en 1971 y luego en las *Obras completas* (1983e). En ella están intercalados los diarios del autor en los que hace críticas al mundo académico, social y político, pero además de forma desgarradora va mostrando el decaimiento en el que ya el autor va cayendo debido a sus crisis depresivas y constantemente menciona el tema del suicidio dentro de ellas de forma dolorosa y cruda.

La leyenda de los zorros cuenta que hace mucho tiempo dos zorros o atuq, se encontraron en el cerro Latausaco, en Huarochirí (Parte de la sierra peruana), junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca. El mundo se hallaba dividido en tres regiones, la superior y la inferior eran de las que provenían cada zorro: la región de abajo, cerca al mar, caluroso al extremo en verano, donde no llueve nunca y se encuentra ubicada la “ciudad letrada, los académicos, los centros de poder. La otra es la de arriba en la cual están los dioses andinos, las montañas, el cóndor, el águila, el jaguar, los abismos que hay en las alturas y con ellos la poetología del mundo natural.

La novela habla sobre los pescadores de anchoveta y sobre la revolución producida por la industria de la harina de pescado en la costa peruana. El abuso de los dueños de las harineras, de los mistis y las personas de la costa sobre los habitantes de la sierra y la selva. Una novela que narra la decadencia y el horror que tienen que vivir estos hombres del Perú, no solo en Chimbote, sino también en Puerto Supe, lugar en el que originalmente se ambientaría la novela.

Los zorros, a los que hace alusión la novela y de la cual nace su título, son personajes mitológicos tomados por Arguedas de los textos recopilados y luego traducidos por otros

autores, donde el mismo Arguedas expone el título de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966). Arguedas como investigador, es testigo de las transformaciones que ha sufrido la cultura y las formas poéticas quechua desde tiempos antiguos hasta el momento de escribir esta novela.

Por eso decimos que, en esta obra, él hace visible esas transformaciones, pero también resalta la supervivencia de sus expresiones, de su legado. “Los zorros”, como eventualmente llamaremos a la novela, leen la modernidad desde el mundo andino en ambos sentidos, desde la novela de Arguedas y desde *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966). En esta novela está clara la relación existente e hipertextual con la obra traducida en que hizo el mismo Arguedas. En ella, es el zorro de arriba el que da rienda suelta al proceso de aconsejar a los hombres del mundo de abajo, pero en la novela de Arguedas, hay una clara relación entre el zorro de abajo y el sujeto de la enunciación, que además tiene un gran parecido con la vida personal de Arguedas que es narrada en sus diarios. A propósito, propone Valero (2012):

Es aquí donde se constata esa simbiosis entre Arguedas y el zorro de abajo, quien pregunta al de arriba: «¿Entiendes bien lo que digo y cuento?», y continúa con una reflexión metaliteraria que refleja la principal batalla librada por Arguedas a lo largo de su vida: «La palabra pues, tiene que desmenuzar el mundo», escribe (1990, p. 49); y la escritura se concibe así como «terapéutica» (a decir del escritor) o moratoria contra la muerte –el suicidio inminente–, en conexión indisoluble con ese Perú que trata de asir, con intención totalizadora, y que constituye al mismo tiempo el desgarró y la esperanza por la que el escritor muere. (p. 97)

Arguedas o el sujeto de la enunciación, o el zorro de abajo pregunta si entiende ahora lo que le cuenta, la transformación y la potencia colonizadora de la ciudad de Chimote, que no es otra cosa que la misma transformación de Puerto Supe o de Lima, la decadencia de una ciudad en ruinas. La necesidad de una muerte inminente como lo propone el autor y como lo describe de forma continua en sus diarios y continúa: “Ahora hablas desde

Chimbote; cuentas historias de Chimbote”. Así que efectivamente el zorro de abajo habla desde la costa y todos sus significantes y zigzagueantes situaciones.



**Ilustración 5.** Chimbote. Extraído de las *Obras Completas* (2012). Fotografía de 1953.

Un puerto que llegó a ser el más grande del mundo y por ello el más caótico y representativo del Perú. Continúan los zorros: “El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba” (Arguedas 1983 c, p. 50). Arguedas era de arriba, era serrano y el vínculo con la obra de *Dioses y hombres y del Huarochiri* (1966) se hace más evidente y claro. Una dimensión llena de esperanza, la necesidad de mostrar la ciudad o el puerto que toca fondo en los malos hábitos, alejado de lo ancestral, llevado a las necesidades cada vez más acuciantes de producción al costo que sea y a su alrededor las vaginas abiertas de las mujeres serranas que bajaron para quedarse en el prostíbulo y se exhiben como dulces a la entrada de una tienda mientras los personajes como Tinoco, Zabala, Brashi, se pasean por allí mostrando la condición del humano que cae en la necesidad de consumo y búsqueda de aceptación, alejándose y del mundo ancestral, del fogón, de la chagra y viene a caer en la necesidad de acoplarse al mundo de abajo, a la ciudad letrada y consumista creada por occidente.

Cierro con este aparte de la novela: “Más obreros largamos, más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida” (Arguedas, 2012d, p 77). La gran época de trashumancia de los serranos, amazónicos hacia la costa, hacia la pérdida de la identidad que marca Arguedas en cada palabra. Todas las barriadas, la expansión territorial, la migración quedan plasmada en la novela, y con ella, la pérdida de lo ancestral, de las formas poéticas quechuas que son olvidadas por la necesidad de prostituirse o pescar:

En esa oscuridad están cinco barriadas, entre torales, agua salada y viento; luego, nuevamente la oscuridad; después el Trapecio, el Casco Urbano, la Fundición y su barrio, los muelles y más oscuridad hacia los médanos y el mar. Digamos, treinta mil personas en los campos iluminados que vemos desde aquí; el resto, unas... digamos treinta barriadas, doscientos mil, vive en la basura y bajo la luz de las estrellas. (Arguedas, 2012d, p. 98)

Eso es Chimbote, eso es el mundo de abajo, habitado por el *atuq*, no el de *Dioses y hombres y del Huarochiri* (Arguedas, 1966), sino por el *atuq* terrestre. Arguedas que transforma sus diarios, que quiere morir, que cuenta la desigualdad, la enumera, las nombra, muestra los fierros del hombre occidental, las necesidades creadas y la pérdida de identidad, y con ello, su forma trágica pero real de ver el mundo en esta novela. Los zorros se convierten en consejeros de Huatyacuri, quiénes le ayudan a vencer los retos que le impone el yerno del dios Tamtañamca, pero a la vez, son observadores discretos y algo burlones de todo lo que ocurre, el zorro de abajo. Arguedas mostrando la transformación del Perú, no en el Perú igual y feliz que quiere, sino en el Perú profundo, oscuro y desigual en el que se convierte. A continuación, y a pesar de no ser uno de los poemas, veamos un fragmento en el que el zorro de abajo narra la decadencia y la caída:

El zorro de arriba: La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.

El zorro de abajo: Un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la “zorra” de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su “zorra” aparecen el miedo y la confianza también.

El zorro de arriba: La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del imasapra; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.

El zorro de abajo: ¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es imasapra blanco. Pero la serpiente Amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo.

El zorro de arriba: Así es. Seguimos viendo y conociendo. (Arguedas, 1983e, p. 29)

Esta conversación de los zorros da cuenta de las diferentes situaciones que se viven en cada mundo. En la costa, la prostitución a la que hace alusión el zorro de abajo y a la que refiere como “Flor de fango, les dicen. En su “zorra” aparecen el miedo y la confianza también”.

Su “zorrra “es el mar, del que sacan toda la producción, la fuente capitalista y productiva, la zorrra es como muchas veces los personajes nombran al mar, la vagina del mundo, la gran mujer que todo se lo traga y todo lo pare. Una doble metáfora, la de tragarse al pene del hombre en un acto de prostitución y desinterés en la búsqueda de dinero, y, la de ser tragado por el mar en la búsqueda de dinero y fortuna debido a la pesca.

Cuando habla del forasterismo, propone que el mestizaje nace de la mezcla de lo católico y occidental con la ritualidad indígena. De la virgen y el imasapra (como la textura de un hilo, algodón, tela o manta suave, pero también en su traducción básica que es barba. Para el que tiene la barba larga y está acompañado de la virgen en este caso: Jesús. Por eso el forasterismo, la virgen y Jesús son los que trae el que no es de aquí), ¿cómo más una prostituta llamaría de forma despectiva o desprevenida a Jesús?, ese personaje que les ha sido impuesto: “el de la barba larga”. La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del imasapra; adicional al catolicismo y sus formas de colonizar del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.”. No solo la virgen y Jesús hacen presencia como representantes de la opresión católica, también el hombre occidental metaforizado lo torcido, la culebra que se retuerce en su caminar, en constante movimiento. El hombre que trae la tecnología a toda costa y según su necesidad productiva.

Por eso el zorro dice que la confianza y el miedo, nacen del forasterismo, del proceso cultural que trae el foráneo colonizador. El sufrimiento de la población a causa del aplastamiento sufrido por los cambios que trae consigo la costa. Una contradicción entre lo suave y lo duro. La flor de la caña, el algodón, la serpiente son elementos del mundo natural, y el mundo del forastero, el mundo nuevo del fabricante y usurpador, en este caso

los dueños de las harineras y mistis que manejan Chimbote. Y finaliza la conversación con un “Así es y seguimos viendo y conociendo”. Pero también y en una especie de conversación esperanzadora, en una parte posterior de la narración, la esperanza de que será el mundo andino el que renacerá. Dos seres que observan el mundo desde sus posturas, la de arriba y la de abajo y desde allí juzgan, se entremezclan y juegan y transmiten mensajes de un lado al otro. Como el Atuq, el zorro cuidador, pero a la vez el que escucha y puede traicionar de quererlo. Por todo lo planteado, Chimbote es la “Casa grande”, la *yachay Huasi*, la Casa del conocimiento donde se juntan los forasteros y los de aquí para convivir y aprender los unos de los otros.

No hay canastos de palabras, el tejido está roto por la necesidad de consumo, pero sigue siendo la casa del conocimiento, la casa donde todos deben aprender del otro, tolerarse y reírse de sus miserias. Ahora bien, al adentrarnos en los cantos, encontramos el primero ya pasado el primer diario, la conversación entre los zorros y el inicio del relato y las situaciones alrededor del mundo pesquero. En este canto, propone el narrador como una mujer tras salir del prostíbulo de Chimbote donde pasa la mayor parte del tiempo y se queja. Esta se lamenta de que le “duele el corazoncito y está volando”, describe sus sufrimientos y dice que le duele su “zorrita” tras la ardua tarea de la prostitución en aquel antro y, finaliza diciendo, que aparte de todo Tinoco la ha preñado. Describe el sujeto de la enunciación como al llegar a la barriada entona un canto al ritmo de una melodía de un carnaval muy antiguo.

Culebra Tinoco  
 culebra Chimbote  
 culebra asfalto  
 culebra Zavala  
 culebra Brashi  
 cerro arena culebra  
 juábrica harina culebra  
 anchovita, culebra  
 carritera culebra  
 camino de bolichera en la mar, culebra,  
 fila de alcatraz, fila huanay culebra.  
 (Arguedas, 1983e, pág. 46)

El autor narra al ritmo de qué canto, pero si nos dice que tipo de ritmo es, el de un “carnaval antiguo”. Será acaso un *taki*? Que es descrito en principio por Fray Domingo de Santo Tomas en 1560 como baile, cambia a canto y baile en la definición de Anchorena (1874) y finalmente, Cáceres (1976) lo define como: “es un verso cantado, su espontaneidad y amplitud temática hacen que se lo confunda con otros géneros, el *taki*, siempre es sentencioso y seductor, se canta en cualquier circunstancia” (p. 22). Posiblemente al ritmo del *taki* cantaba la mujer.

En este poema, o fórmula poética quechua, si la vemos como un *taki*, se puede interpretar a la palabra culebra, no como “El Amaru”, ni la “yakuna”, sino como la “mach’aqway”, una pequeña culebra que se relaciona con los riachuelos pequeños, y con el camino al inframundo, al Ukupacha de los brujos y curanderos. En apariencia, es una inofensiva culebrita que en la sierra no es temida y es común verla en los campos, por eso ella la trae a su canto. Pero la comparación es potente.

Culebra dice a Tinoco, a Brashi y a Zavala, quienes la han maltratado continuamente y desde su posición de mistis y trabajadores pesqueros y de la harinera, se hacen desde una posición poco clara, que pagan mal, abusiva en los prostíbulos y con sus compañeros de

faena, serpenteantes, hombres culebra del mundo de abajo, pero desde una perspectiva negativa. También nombra culebra a Chimbote, que zigzaguea y cambia rápidamente de ser una aldea pequeña de poca relevancia a un pueblo pesquero de gran tamaño y fábricas de harina y aceite de pescado. Durante muchos años llegó a ser uno de los mayores puertos del mundo y de los mayores fabricantes de harina de su especie. Con ese auge económico llegan las personas de la sierra y la selva en búsqueda de trabajo y encuentran decadencia, barriadas mal construidas y el gran prostíbulo: culebra “la bolichera”, las barcas que serpentean en la mar en la búsqueda de anchovetas.

Culebra el “gallinero” o prostíbulo, en donde se puede pasar por un pasillo y ver a las mujeres indígenas peruanas con las piernas abiertas exhibiendo sus “zorras”, sus vaginas, como si fueran el objeto para llamar a pescadores borrachos a usarlas. Una imagen impresionante la que nos muestra Arguedas aquí, esa fila de cuartos pequeños y vaginas abiertas, incluso de mujeres embarazadas y de una que otra mujer que fue misti y cayó en la miseria. A Chimbote solo le importa la producción y la explotación y, por eso, la decadencia y la miseria, es una culebra que va al inframundo. Es llamativo también que, a los peces, esos elementos de la naturaleza que no debían ser relacionados con ese ondear negativo, los transforman en los elementos que causan las peleas, las disputas y las problemáticas, es eso lo que pescan, son esos peces los que son vueltos harina y las fábricas hacen que los pescadores discutan y creen una atmósfera alrededor de la pesca no amigable, más bien de majaderías y engaños, de burla por los que no son de la costa y buscan empleo, y desconocen todo. Culebra es la calle, el cerro en su camino a sus casas pobres de totora, culebra es el mundo. La unión de su canto con el mundo de abajo.

¿Qué ha sucedido entonces con las formas poéticas andinas cuando se conservan solo en la lengua del colonizador como en este caso? Siguen siendo formas poéticas quechuas, manteniendo el ritmo, el tema, las bases ancestrales, solo que el autor quiere acercar al colonizador a esa lengua “foránea” para él, que en realidad debería ser la lengua dominante. Cientos de autores modernos escriben en español en la actualidad, pero muchos no se dan cuenta o lo hacen con la intención de mantener estas formas andinas vivas. Arguedas les sirve para leer la modernidad, desde una postura crítica, impulsa, anticipa, la poesía peruana posterior, la poesía latinoamericana escrita por autores indígenas o que se conectan con los mundos indígenas. Arguedas con todas las transformaciones que va mostrando a lo largo de su obra impulsa a las posteriores generaciones a mantenerse en el mundo del fogón.

Volviendo al poema vemos pues que, sigue cantando la mujer un poco ebria hacía su casa, se mueve, danza y los vecinos salen a observar. Un hombre se acerca y baila con ella.

Gentil gaviota  
 islas volando culebra,  
 culebra, cerro arriba,  
 culebra, cerro abajo,  
 culebra,  
 Bandera peruana culebra.  
 (Arguedas, 1983e, p. 47)

Gentil Gaviota hace referencia a esa paciencia de las aves en vuelo, la observación sobre los elementos de la naturaleza y la pesca por la necesidad de alimentarse, no de vender y generar dinero y maximizar el poder. Nuevamente culebra es caminar cerro arriba en una zona como Lima: desértica, polvorienta, poco afirmada y consolidada. Pero la sorpresa es cuando canta “bandera peruana culebra”, y es clara la contraposición política que se marca

en este verso, la bandera desde su asta ondea, está arriba y representa el poder político y social que define los movimientos del Perú y ellos abajo mirando cómo se mueve como una mach'aqway, la bandera que tiene dos colores y se mueve al capricho de la wayra, que tiene dos zonas, la de arriba y la de abajo, la de la sierra y la selva de un lado y la de la costa de otro, los colores equiparados con los mundos de arriba y de abajo. La bandera que al viento culebrea, serpentea y hace obvia la metáfora del conflicto político del Perú en esta frase. Arguedas lee la historia peruana contemporánea. Esa es la función de la poesía en su novela. Transformación de las poéticas quechuas aquí quiere decir que la poesía quechua antigua sufrió influjos de otras poéticas. Como en la Elegía “Apu Inka Atawallpaman”, uno de los primeros documentos de la resistencia inca, escrita en quechua, adopta símbolos y temas de la poesía castellana. Aquí los cantos en español adoptan temas y símbolos de las poesías quechua antiguas y contemporáneas. Esa es la función de la poesía en sus novelas, en especial en esta en la que todos los cantos o poemas están escritos en español.

Bandera peruana  
 rojo blanco  
 culebra culebra culebra.  
 (Arguedas, 1983e, p. 47)

El hombre con el que danza se enoja al escuchar esto y la empuja y ofende, la trata de ebria, de prostituta y una connotación moral dentro de los habitantes del mismo mundo aparece, solo porque él siente que sirvió al mundo de arriba, aunque ahora esté en el mundo de abajo. Y refuerza ella: “culebra, culebra, culebra”, tres veces, lo marca para que no se olvide que ellos han sido olvidados en Chimbote, dejados a la suerte de personas poco éticas, mistis que solo ven y necesitan una rápida explotación de los recursos naturales, un país que no los protege, que los siente suyos y que los paraliza y separa como los colores de

bandera. El hombre con el que danzaba, un serrano, se siente orgulloso de haber sido licenciado del ejército. Pero este lo ha rechazado y ahora vive en una casa de totora en Chimbote y toda la lucha, la fe en la patria fueron en vano, la necesidad de ser aceptado por los políticos, ejércitos de poder costeño, símbolo de la valentía aparente traída por el colonizador.

Es en el Capítulo III en el que Don Diego y Don Ángel hablan de Chimbote como el mayor puerto pesquero y el mayor desarrollo del Perú. El visitante, Don Ángel mientras habla empieza a canturrear una canción que proponemos es también al ritmo del *taki*, afianza su teoría que ahora la *Casa Grande* es la del zorro de abajo, la de la costa, Chimbote, “el puerto pesquero más grande del universo (p. 94). Y ahora es la Casa grande. Un espacio donde el zorro de arriba ya no tiene cabida, el sujeto de la enunciación es sacado de golpe del mundo andino y lanzado al mundo de los fierros, de Zabala, Tinoco, Brashi, hombres duros y rígidos que solo piensan en producir y explotar a la población indígena, El mundo de abajo en el que enfatiza “todos son mierda”, todos, menos los foráneos, los extranjeros y los colonizadores.

más grande del mundo  
 más grande del mundo  
 Chimbote, Casa Grande,  
 siga, don Diego, siga, don Diego.  
 La chimenea de Casa Grande  
 lleva su humo hasta los ríos  
 hasta los ríos del Amazonas  
 porque Casa Grande...  
 Casa Grande comienza en el Pacífico  
 traga la costa, traga los Andes  
 tiene puerto propio ¡ay, Chicama!  
 ¡tiene presidente! ¡el gerente! ¡lagarto!  
 llega a la selva, friega a los chunchos,  
 como yo Brashi, como yo Brashi  
 ya fregué a Maxe, ya fregué a Maxe  
 el secretario de los pescadores  
 y anexos de nada, anexos de nada  
 pescadores de Chimbote  
 puerto pesquero grande en el mundo;  
 aquí no hay nadies, aquí no hay nadies,  
 señor, los cholos son mierda,  
 los negros zambos—chinos son mierda,  
 yo también soy mierda;  
 el yugoslavo no es mierda  
 el español no es mierda  
 Brashi está en todas partes  
 en todas partes está caballero  
 freno, estribo, baticola.  
 (Arguedas, 1983e, p. 94)

En este canto ahora el mundo andino lee la historia universal. ¿Qué es *Casa grande?*, *Casa grande* es en quechua también, “Yachaywasi”, la casa del conocimiento. Este término hace parte de varias tradiciones ancestrales andinas. El arribo de la modernidad a la casa grande transformó la vida espiritual, desvirtuó la sabiduría de la vida andina. Ahora el mundo andino lee la historia universal. Este término hace parte de varias tradiciones ancestrales andinas. El arribo de la modernidad a la casa grande transformó la vida de todos.

La casa grande para el occidental es la representación de las bolicheras, las fábricas, los fierros y la accidentalidad, también las grandes casas coloniales en las que no viven los serranos, pero *Casa grande* desde el mundo ancestral es ese espacio donde cabe todo el

conocimiento. Así que el mundo occidental y colonizador, decidió como plantea Vivas (2015):

La prohibición de enseñar las lenguas nativas a la población en general era consecuencia del sistema capitalista que necesitaba con urgencia los territorios ancestrales y los indígenas para fortalecer el sistema productivo. Las tierras sagradas se convirtieron en haciendas, latifundios, plantaciones, minas, ciudades, y los indígenas perdieron su calidad humana para así justificar el ser esclavizados y explotados hasta su desaparición. (p. 84)

La casa grande se fue moviendo poco a poco como los muros del Cuzco y la “Yachaywasi” perdiéndose entre los árboles y las chagras de la selva, pues la casa del conocimiento se transformó en la casa de la producción, Chimbote. La vida espiritual se redujo a los lugares más apartados de la selva en los cuales el hombre colonizador no pudiera eliminar la lengua, el tejido, el canasto del conocimiento. Así que la *casa grande* del poema se transformó en el centro del poder del Perú y dejó de ser “Yachaywasi”, el centro del conocimiento ancestral indígena. Así pues, la “Yachaywasi” como plantea Vivas (2015), fue desapareciendo con la desaparición del tejido, de la música, de la lengua, del baile, desapareció en la medida en la que los territorios ancestrales fueron tomados para la producción de café, de caucho, de minerales, de ciudades en las que otras lenguas, lenguas occidentales eran más importantes que las de América.

Aquí no hay nadies, aquí no hay nadies,  
Señor, los cholos son mierda,  
los negros zambos–chinos son mierda,  
yo también soy mierda;  
el yugoslavo no es mierda  
el español no es mierda. (Arguedas, 1983e, p. 94)

Todos son mierda por pertenecer al mundo serrano, al mundo amazónico, menos el extranjero, “aquí no hay nadies”, la negación del otro como ser humano, solo herramienta

del trabajo y la producción, solo mujeres de vaginas abiertas en el gallinero, solo el mundo ancestral corrompido por la “Casa Grande” que ya no es la “Casa del Conocimiento”. Lo que siempre ha planeado Brashi y ha sido llevado a la práctica por la mafia y los nuevos altos ejecutivos como don Ángel, que vienen de la costa, funciona a la perfección. Innumerables cantidades de serranos, zambos, injertos y cholos arriban a Chimbote y se someten a las condiciones terribles de la ciudad con tal de permanecer en ella, desde la prostitución, hasta el maltrato psicológico y físico al que son sometidos en los barcos pesqueros, en la fábrica de harina, en el trato diario, en el cual son degradados contantemente.

Continúa Don Ángel recitando, como una plegaria, quizá no al ritmo del *taki*, sino de un *haylli*, un himno de alabanza hacia la ciudad cosmopolita, a la perdición de lo andino.

Maxe secretario no sé si es mierda  
 no sé si es mierda, no sé si es mierda.  
 Zavala, Haro, Tinoco, Characato, amigos,  
 zurrarnos unos, zurrarnos otros,  
 en el totoral zancudal nos cagamos  
 sin remedio, sin remedio, sin remedio.  
 El obispo yanki ése no es mierda, ése no es mierda,  
 Teódulo Yauri no era mierda, no era mierda,  
 yo lo hice basura, cacanutita,  
 caballero, yo lo hice mierda de perro.  
 El Perú costa, cómo me jode, cómo me jode  
 el Perú sierra, cómo me aburre, cómo me aprieta  
 el Perú selva chas, chas chas  
 cómo me pudre, mucho me aprieta  
 la chimenea de Casa Grande...  
 “Los hombrecitos de Casa Grande  
 ya están formados para marchar  
 todos los días desde las cuatro  
 van al campo a trabajar”.  
 “¡Pobres hombres!”.  
 Así lo mismo, así lo mismo  
 como en los cochos, bolsa triste arriba,  
 como en las putas, piernas arriba,

desde la costa al Amazonas se cagan en mí  
 en Chaucato no, en Caullama no  
 en Caullama no, en Chaucato sí  
 ay sí, ay no “¡Pobres hombres!” .(Arguedas, 1983e, p. 95)

Este canto *–haylli* posiblemente– que danzan en una oficina oscura, al sonido de la pesquería, de los fierros y los barcos que van y vienen con las anchovetas, ratifica el anterior. La pérdida de la ancestralidad por la modernidad. La pérdida de los valores de los serranos y las culturas amazónicas por las occidentales, el cambio del “Yachaywasi” por La *Casa Grande* que es Lima, que es Chimbote, que es Puerto Supe y cualquier urbe que esclavicé “Como las putas de piernas arriba” (p. 41) dice Arguedas, en el “corral “donde estaban las mujeres más baratas, las que menos cobraban, las que exhibían úteros vacíos a hombres que solo necesitaban descargarse en algún lugar sin la necesidad de fecundar la tierra. Él entiende hasta qué punto se trata de un cambio epistémico. Esta novela es un verdadero ejercicio del diálogo de saberes. La poesía de esta novela es una poesía moderna, no solo por la temática, por el ingreso de la modernidad y el hombre fabrica a la obra. Es europea en muchos sentidos, pero su lectura lacónica, desgarrada, de la modernidad se alimenta del mundo andino.

Finalmente coincidimos con Vivas (2015) en que:

Lo andino, no es ni ha sido solo lo precolombino, ni lo ya superado por la ciencia o la iglesia. Ha pervivido en la especie y es alternativa al progreso devastador, a la esquizofrenia escandalosa y a la depresión sedada. Es medicina y sana sin seguro médico, pues somos hijos del mismo vientre; hermanos de la piedra, del pájaro y del mar. Nadie es mejor ni por su color, su especie o su lengua, por sus alas, sus escamas o su corteza. Hemos venido para aprender a respirar juntos el aire, a beber de la misma agua, a sobrellevar los momentos del mundo amargo. No estamos solos. Recibimos consejos de los ancianos, y su *jággüyi* o aliento de vida nos enseña que la vida es un *Dasein* plural y no un síntoma. La ancestralidad contemporánea es el contrapeso del fiero mundo administrado; fiestas de reconciliación entre los hijos extraviados y la madre violentada. (p. 20)

Arguedas pasó mucho tiempo intentando dar voz a los indígenas, hacerlos hablar de algún

modo comprensible para el mundo occidental que en su época a pesar del indigenismo naciente aún se rechazaba. Los diarios intercalados en la novela nos muestran el sufrimiento, la depresión y el silencio del autor, pero también resalta las cualidades y la fuerza del mundo andino. Esa fuerza que como propone Vivas (2015), está en los ancianos, en el aliento de vida de los que aún se mantienen fuertes, como árboles que caminan en el desierto que es el Perú en la zona costera, esa culebra, esa serpiente uio que se arrastra y los condena, pero también, como contrapeso, al mundo administrado por el colonizador, el tejido, el canto y la danza, que aunque ya no se presente en quechua como en otras novelas, se presenta en forma de takis y hayllis en la obra, al ritmo de canciones antiguas dice el sujeto de la enunciación. Arguedas en esta novela, brinda esperanza, la de que efectivamente el mundo andino se levantará, los hijos de la madre extraviados volverán a sembrar la chagra, al rafue, a los cantos y danzas en cualquier parte en la que se encuentren. Los diarios se articulan con los hechos de Chimbote y con la vida del propio escritor para dar al autor la noción de que es posible a partir de la ancestralidad y la recuperación, transformación de las voces ancestrales, escribir, narrar, contar, danzar, poetizar una nueva América basada en la madre, en el fogón, en la posibilidad de volver a las raíces.

## Capítulo 5

### Espacio poético arguediano

Tus ojos de serpiente dios que brillaban como el cristalino de todas las águilas, pudieron ver el porvenir, pudieron ver lejos. Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía.  
(Arguedas, 1983e, p. 225 )

#### 5.1 Introducción

¿Puede haber una memoria poética, puede la poesía ser testimonio, grito? ¿Puede la poesía ser la voz de la infancia, de la adultez de un pueblo? Hay autores que niegan la poesía como posibilidad de testimonio, sin embargo es imprescindible cambiar la forma de entender esta y darse cuenta de las posibilidades de memoria y de su capacidad testimonial (Foffani, 2015), solo parece que la vieran allí, agachada como un elemento de la literatura destinado a lo lírico, al yo, a lo personal y no a lo plural y colectivo, no a la descripción de los sucesos de las comunidades, eso se lo dejan a la narrativa, a la poesía la mantienen en la subjetividad lírica, igual a los cantos. “lo absoluto del sujeto se diluye, se disuelve como toda solución, pero no desaparece pese a los sismos que la lírica moderna sufrirá en la era posromántica” (Foffani, 2015, p. 3).

Así que la primera persona del poema se mantiene y esto hace que se le mire siempre desde lo subjetivo y no desde lo colectivo, siendo representativo de un pueblo. Apenas el testimonio toma una forma de poema o canto al lector que le viene la idea promovida por la lectura de inmediato le llega la sospecha de labor íntima, biográfica y meramente lírica. Foffani (2015), debido a esto manifiesta estar en contra de juzgar la poesía como un espacio no testimonial, sin la capacidad de dar cuenta de los hechos y sucesos que marcan a un

pueblo o un país, cuando esta es quizá una de las motivaciones más grandes del poeta. Su labor como denunciante también existe, aunque no sea esa su primera intención.

Se pregunta Foffani (2015), “¿qué es lo que testimonian los poetas cuando deciden testificar?” ( p. 4) y responde:

Poesía, testimonio y lo político, entendido este último como teoría de los efectos, y diferenciado de la política en cuanto esta es un conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden que organiza la coexistencia humana en el contexto del núcleo. Conflictivo. (p. 4)

Al leer los cantos y los poemas de José María Arguedas y otros poetas modernos que desde sus naciones han seguido escribiendo sin perder el foco de lo ancestral se observa que el testimonio y lo político están ahí. En el poema “El llamado a los doctores”, Arguedas (1983c ) ofrece su conocimiento del mundo andino, el color de las flores, los sonidos de la naturaleza, la danza de los árboles tras el soplo del viento, pero también hace un llamamiento político no solo a los académicos que podrían leer o escuchar la obra, también a todo el sector político y que ordena el poder para que reconozca la labor que tienen los cantos y los propios poemas como prácticas a través de las cuales, como plantea Foffani (2015), organiza la existencia humana e invita al mundo a ello.

Los efectos y las prácticas del estado se muestran claramente en el desarrollo que hace al hablante poético de su propuesta mancomunada. Está claro que como poemas están cargados de lírica y subjetividades, pero también son una manifestación de la realidad y de las diferentes formas de entender y concebir el mundo. Mostrando y denunciando lo sucedido y, con el afán de generar cambio en la vida que los pueblos llevan.

Lo que hace la poesía es quizá llevar al lector a preguntarse por aspectos políticos, a generar reflexión e interrogación por los hechos mostrados. Lo político de la poesía no está

en el contenido, sino en los procesos que se generan al interior de los lectores. Ese choque entre lo que ve, siente, lee y canta. Entender que el poder y la utopía de estos textos están juntas y pueden lograr una combinación muy positiva a la hora de mostrar los cambios de generaciones enteras debido a los cambios políticos de los países.

Los poemas que encontraremos en este capítulo y los poetas mencionados dan fe de que la poesía, los cantos, las formas poéticas quechuas han tenido y tiene un carácter testimonial y un poder de denuncia apabullante. Entender que no solo la narrativa tiene ese poder es fundamental para dar un nuevo carácter a lo poético. Adicional a la propuesta de Foffani, se invita la de Vivas (2015) quien propone que, la capacidad para almacenar el conocimiento ancestral va de la mano, no solo de la letra como se ha creído en América desde la época de la colonización, sino también de las elaboraciones verbales y de ahí la importancia de estudiar los cantos de diferentes naciones latinoamericanas. El saber está guardado de muchas maneras, en canastos como la lengua, como las historias entretajadas en los rituales, como la elaboración del ambil y el mambe, en los chumbes y vestuarios, en los cantos y ahora en los poemas que antes fueron formas poéticas de cada cultura y ahora son poemas mestizos, con cambios por la cultura y la globalización, pero que mantienen sus raíces y quieren seguir denunciando.

## **5.2 *Katatay* y otros poemas**

Los poemas que este capítulo analiza están compuestos por los encontrados en el libro *Katatay* compilado por Arredondo (2012) en las *Obras Completas* de Arguedas. El corpus propuesto por Espino (2012) y otros poemas y canciones encontradas en artículos de revistas, periódicos y cartas que vienen a sumar a un nuevo corpus propuesto. No se

analizarán en su totalidad todos los poemas desde la perspectiva de la politización de las formas poéticas quechuas, pero sí se presentarán como aporte a un nuevo espacio poético arguediano.

Los poemas de Arguedas han ido surgiendo transformaciones desde el entendimiento del corpus. Primero en la obra publicada en 1972 que fue compilada por Arredondo, *Katatay* solo contaba con seis poemas, tras la revisión que se hace para la edición de las *Obras completas* de narrativa en 1983e entran otros poemas a enriquecer el corpus y este ya posee siete pues se suma la “Oda a Vietnam”, Espino (2012) amplía el Corpus a más de catorce y en este trabajo se incluyen cantos, formas poéticas quechuas encontrados en la narrativa, en otras revistas y en la obra antropológica. Mostrando así que en realidad el corpus poético de Arguedas es más grande y rico de lo que se pensaba.

El corpus consultado es el siguiente: primero los poemas publicados en el volumen *Katatay* (1972/1983): “Túpac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki” (“A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción”) (1962) “Ima Guayasamin” (“Qué Guayasamín”) (1964); “Jetman, haylli” (“Oda al Jet”) (1965); “Katatay” (“Temblar”) (1966); “Llamado a los doctores” (“Huk doctorkunaman qaqay”) (1966); “Cubapaq” (“A Cuba”); y “Qollana Vietnam llaqtaman” (“Ofrenda al pueblo de Vietnam”) (1969). En segundo lugar, el poema que hace hacia 1950 titulado: “La noche”. En tercer lugar, los poemas publicados en 1964 en diferentes medios<sup>13</sup>: “Canción”; “Harau [yaugertrudis]”; y “Ama k’onk’aychu, churiry” (“No has de olvidarte, hijo mío”). Los poemas que para 1962, se agregaron a su obra: “Yawar qocha piskundur wañuchkan” (“Dicen que en un pozo de sangre”); “Tika, urpi,

---

<sup>13</sup> Cabe aclarar que los corresponden a su primer verso. Esta propuesta de nombres es dada en la investigación por la facilidad para ubicarlos en las obras narrativas y antropológicas.

qaqa” (“Flor, paloma, precipicio”; “¡Ama illaritamanchakuychu...!” (“No temas la luz del amanecer...”); “Día y noche en tu puerta Cerré la reja, tras los hierros levantó su mano y sin despedirnos”.

El corpus presentado por Espino (2012) no incluye los aportes encontrados en la obra en prosa ni aquella de carácter antropológico, por lo cual se proponen otros poemas y canciones quechuas incluidos en la obra literaria y la obra antropológica de Arguedas por lo que proponemos las siguientes formas poéticas quechuas y poemas adicionales: Cantos inmersos en *Yawar fiesta* como “Canto del puna comunero”; “Jarahui de la despedida”; “Huayno lucana”; y “Canto de mujeres de todas las canchas”. Cantos inmersos en *Los ríos profundos*: “Huayno guerrero”; “Jarahui de la despedida”; “Huayno ‘completamente desconocido’”; “Danza de carnaval”; “Huayno cómico”; “Jarahui: no dispares huayruro”; “Huayno de Ayacucho o Huancavelica que cantó el arpista”. Cantos inmersos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: “Canto con la melodía de un carnaval”; “*Los hombrecitos de Casa grande*<sup>1</sup>”. Y finalmente *Gabicha*, poema escrito en 1963 y entregado a Gabriela Heincke de forma manuscrita que luego fue publicado en los Estados Unidos

### **5.3 Política y cosmovisión andina**

José María Arguedas publicó seis novelas, un sinnúmero de cuentos y una nutrida cantidad de textos antropológicos entre los que hizo análisis y estudios sobre la situación política del Perú, su condición social y la de otros países con la que comparaba o pensaba que podría identificarse o no el Perú. Sus novelas como *Los Ríos profundos*, *Yawar fiesta*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que quedó por terminar y su famosa novela *Todas las sangres*. Todo esto le generó reconocimiento internacional, no solo por la calidad de sus obras, sino

por las comparaciones que hacía entre las situaciones políticas y culturales de otros países como Cuba, Vietnam y Estados Unidos. Muchas de estas situaciones quedaron no solo en su narrativa y obras antropológicas, sino también en sus poemas. Por eso, aunque el poeta no tenga la intención de hacer poemas que critican y comparan situaciones políticas estas aparecen indiscutiblemente en sus obras.

El estudiante, de marcada sensibilidad serrana o indígena, entra a El Sexto (una de las cárceles más opresivas del Perú, y en donde Arguedas mismo había sido apresado en su juventud durante unos largos meses) y entabla relaciones con militantes del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), con comunistas y con algunos personajes que, como él, no adhieren o militan directamente en ningún partido. (Lee, 2019, p. 13)

Estas relaciones le valieron críticas sobre sus tendencias políticas que, aunque otros creían leer en sus obras no eran necesariamente sus posturas políticas, que lo que buscaban era mostrar las diferencias sociales y culturales entre los andes y los habitantes de la costa más la de mostrar las diferencias entre los apristas y comunistas. Entender esta apuesta de Arguedas en su obra vale analizar la politización de las formas poéticas quechuas en tres claves, a saber: La poética, la política y el capitalismo, la poética y exilio de las comunidades serranas y finalmente la poética, la reparación y la resiliencia de una comunidad cada vez más aprisionada y llevada a territorios más alejados de los espacios ancestrales. Ya se analizaron los cantos y las formas poéticas quechuas en *Los ríos profundos* y la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desde otras perspectivas, por lo tanto, se tomaron nueve de sus poemas dispersos en otras para examinar esta politización que está marcada en su obra, en especial, la poética.

Poemas como “Cubapaq / A Cuba” y “Huk Doctorkunaman Qayay / Llamado a los doctores” tratan de manera frontal la relación entre la poética, la política y el capitalismo.

La comparación que hace entre Cuba, su situación de espacio de libertad y las condiciones de represión del Perú, así como una crítica frontal a sus coetáneos académicos a los que les pregunta: ¿de qué está hecha la carne de su corazón?, les invita a que lo miren y les pregunta qué esperan para empezar ellos también ese movimiento esa crítica que tanto necesita el Perú. Veamos en este apartado como analiza los poemas a Cuba y el llamado a los doctores.

Este contacto con lo político y social aparece en las Novelas *Todas las sangres* y en *El sexto* como una forma de entender lo serrano, lo costeño y las condiciones políticas que median sus obras narrativas y poéticas. Este contacto literario-político aparece también en las novelas *Los Ríos profundos* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ya que es la política y el bienestar que se le daba cada vez más a los mestizos y criollos y cada menos a los pueblos serranos y amazónicos. En todas las obras reflexiona sobre la sensibilidad y cómo se les permite comprender el mundo, a pesar de los cambios y procesos políticos y constitucionales que se dan fuertemente desde 1880 y que ya en la época del cincuenta se ven manifestados con las problemáticas del globo como las dos guerras mundiales, los procesos cubanos y vietnamitas, el poderío estadounidense y la guerra fría. Veamos en este apartado los poemas “Cubapaq” y “Llamado a algunos doctores”

#### **5.4 Kay (ser), entre lo político y lo poético**

##### **5.4.1 Cubapac**

Un punto importante en este poema se da al conocer la relación de Arguedas con la Casa de las Américas en Cuba a la que es invitado de forma constante, pero a la que no puede llegar

a pesar de los numerosos intentos por viajar a la isla, por ser tachado de comunista y perder bien sea su trabajo. La entrada al país o la posibilidad de trabajos bien remunerados en el estado. En varias ocasiones declina las invitaciones, y sostiene diálogos recurrentes con sus directores (Triana, 2013, p. 23).

En 1962 tras una de las tantas invitaciones escribe: “Los acontecimientos internacionales y, especialmente, la situación interna del Perú, complicaron de manera creciente la posibilidad de mi viaje a Cuba” (p. 14). En 1965 es nuevamente invitado, describe Triana (2013) y la respuesta a la misiva es la misma. En 1962 la Casa de las Américas publica las primeras producciones de Arguedas como colaborador con el ensayo “La soledad cósmica en la poesía quechua”, en la cual resulta incluso su texto en la misma edición que uno de Vargas Llosa (1996).

Escribe Triana (2013) en una de sus negativas a *La Casa de las Américas* que ha tomado un cargo en la Universidad Agraria que no puede renunciar; pues esto le ayuda en sus investigaciones académicas alrededor del Ande y que además “si no acaba su Novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se pega un “tiro” (Triana, 2013, p. 14) o pedirá cupo en un hospital psiquiátrico de la Habana, le hace gracia y rabia a la vez el no poder viajar por la situación geopolítica que lo mantiene encerrado en Perú. En torno a esto, se pueden recordar sus diarios, en especial el primero en que hace referencias sobre Cuba y la contradicción que siente entre sus fuerzas ya menguadas y su cansancio y la necesidad de conocer ese espacio territorial lleno de gracias al sol y vida, y en especial de libertad social que tanto anhela.

El esperado viaje vino a darse en 1965 con su esposa Sybila tras lo cual tuvo que pedir primero que le enviaran los billetes de avión a Chile y luego a Perú por costos. Su viaje fue impresionante para él y escribe:

En Cuba estuve entre hombres que han vencido a la muerte, para quienes morir por liberar al hombre de toda clase de destierro y de despojo, es vivir. Estaríamos tan tristes como el poeta si no fuera por esa juventud cubana en cuyos ojos sentimos el regocijo universal que solo la aurora de la aparición de un hombre nuevo, vallejiiano, es capaz de encender y contagiar. (Triana, 2013, p.189)

Lo que Arguedas encuentra en Cuba es la sombra de lo que quiere para el Perú, pero que aún es confuso para él por su tendencia política que no está clarificada para la época. Sin embargo, tiene claro que son los jóvenes las bases del hombre nuevo que construirá Latinoamérica. Personas con la capacidad de crear, contagiar y mover un nuevo espacio creativo para nosotros.

“Cubapaq/ A cuba” es una oda dulce que escribe Arguedas en agradecimiento a la visión que le produce el pueblo y la situación cubana encontrada cuando al fin logra visitarla, una invitación a la unión de los pueblos y a tomar a Cuba como ejemplo a seguir. El dativo “paq”, es un complemento indirecto relacionado con el que, en quechua este dativo responde a las preguntas: ¿(dar) a quién?, ¿a qué?, ¿para quién? En el caso del nombre del poema se entendería como Poema para Cuba. En este, Arguedas proyecta desde lo poético, los conflictos políticos no solo al interior del Perú, sino también en el ámbito internacional, tal y como lo hace con otro de sus poemas a Vietnam y sus cartas llenas de lirismo y crítica en las que habla de los hechos sucedidos en Europa y Estados Unidos.

Arguedas va generando una homología entre lo que sucede en su pueblo y lo que ve en Latinoamérica, cruzando las variables culturales y políticas, debido a que se sirve de la poesía para hacer denuncia y memoria, no solo para un hablante, lector lírico. En ambos

manifiesta la resistencia cultural como la base de las obras que ha realizado hasta la fecha manifestando las tensiones entre sierra y costa entre pueblos americanos y occidentales y los va evidenciando de forma clara y sucinta.

Ferrari (2002) apoya esta dialéctica arguediana proponiendo la tensión entre lo andino y lo costeño y, separándolos a través de lo lírico y lo épico, en particular sería del *taki* y los *haylli*. Veamos que Ferrari en (2002) propone que:

El lírico (que evoca “los íntimos trances”, las vivencias entrañables de la infancia, presentando los seres y los lugares con los ojos y desde el alma de un niño) y el épico, que consiste en la representación del encuentro y las luchas de pueblos y culturas en un ámbito humano, cultural y físico-geográfico tremendamente contrastado y dividido como es el Perú: sierra y costa, indios y blancos, quechua y castellano, tradición milenaria de la cultura andina y más de cuatro siglos de cultura hispánica. (p. 140)

Ambos frentes, el épico y el lírico son claros en poemas como el *haylli* a Túpac Amaru y “Katatay/Temblar”, en los que a través de los diálogos de los sujetos de la enunciación crea una atmósfera de lucha, pero a la vez de unión entre los pueblos. Una mezcla de homilía guerrera del *haylli*, con la jocosidad y gracia danzante del *taki*. Muchos poetas modernos han sido tocados por la obra poética de Arguedas y ahora puede verse, aunque no en una forma poética quechua específica esa lucha que mantuvo siempre y esa necesidad de legar a los poetas la obligatoriedad de lucha por la ancestralidad y la vuelta al origen. Poemas como los de Chikangana (2008), quien en “Ñanpuy uri cukyakushuk manta / pasajero de un río”, se acercan a lo que hoy sería un huayno antiguo, lleno de imágenes y temas del mundo quechua como el río, su palpitar, el silencio de la noche y un canto hecho de susurros.

El poema inicia así: Yaqallam pachata muyuna kasqa / kanchariq llaqta cubaman chayanapaq / supay qollqe sunquyuq, runa cheqniq/ supay runakunas chayta kamachinku, / Casi había que dar la vuelta al mundo/ para llegar al luminoso pueblo de Cuba/ pues los

malditos corazón de dinero, / los endemoniados odiadores del hombre/ así lo ordenan” (Arguedas, 1963e, p. 61). Claramente se refiere a todas las vicisitudes que tuvo que pasar para lograr llegar a Cuba tras casi cuatro intentos y viajar a Europa y de allí a la Isla. Los “odiadores” de los hombres son un término importante pues detienen y no permiten el fluir del mundo.

En estos versos. se refiere a aquellos políticos que lejos de las situaciones reales que vive la comunidad indígena y peruana en general ponen por encima las situaciones globalizantes y los problemas entre el comunismo y el capitalismo, aquellos que evitaban que este pudiera viajar y atender las situaciones a que era llamado desde la Casa de las Américas. “Odiadores” los llama, pues los considera lejos del mundo indígena, del sonido de la naturaleza, del temblor de la tierra y los hombres al danzar. De los que buscan el capital y el aumento de la productividad a costa de la pérdida de lo ancestral.

Ese afecto que antes vimos puede verse en el poema cuando dice: “*qanchispachakama autakunapa, harawiqkunapa, rimasqantaqaparinqanta, Intí sasaytarimaykamusqankuqamrayku* / estoy llegando a ti, pueblo que ama al hombre, pueblo que ilumina al hombre, pueblo que libera al hombre, amado pueblo mío” (p. 62). La relación con lo que plantea Triana (2013) es clara, ese amor y esa emoción por un pueblo joven, lleno de esperanzas y de la capacidad de cambiar lo que cree no cambiará en su pueblo prontamente. Arguedas, busca un pueblo que libere. Muestra siempre en sus poemas la opresión a la que está sujeto su pueblo quechua, sus abuelos y abuelas, a la problemática creada por seguir sus creencias y cantar, al punto que deben hacerlo en pequeñas casas de Totorá como en “Katatay”.

El final del poema es predecible pues continúa la línea temática de muchos otros en los que el sujeto de la enunciación propone el levantamiento social y la lucha contra las injusticias:

iLlaqtallay Ilaqta / mosoq mundupa Qosqon! / Wañuykunikunata intiq rauraynikiwan sipispa / Runata aqarinki / Tukuy, pachakunata aypanapaq; anisachinanpaq / kanchariq, kuyaq sonqonwan / Amado pueblo mío, / centro vital del mundo nuevo! / Aniquilando a nuestros asesinos con tu implacable fuego como el sol/ levantas al Hombre/ para conquistar el Universo y poseerlo/ con su corazón resplandeciente. (Arguedas, 1983e, p. 62)

En Cuba, dice Arguedas, encontró la “demostración viva de que es posible” (Arguedas en Triana 2013). Pensar en una sociedad donde todos por igual tenga la oportunidad de intercambiar culturalmente sus creencias y saberes, “Tukuy pachakunata aypanapaq, anisachinanpaq / kanchariq, kuyaq sonqonwan/ levantar al hombre para conquistar el universo y poseerlo en su corazón” (p. 62). Levantar al hombre es devolverle el valor y el poder que siempre tuvo desde antes de la colonización, recobrar la identidad de la multitud de quechua hablantes, lo incesante de sus esfuerzos, la fuerza laboral y lo moral, el discurso dominante y estético del quechua. Una comparación con la isla caribeña en la que el sol, la brisa y los otros elementos que no se encuentran en la sierra peruana ni en la costa continental le generan tanta esperanza; “el mozo de hotel es igualmente nuestro compañero” (Arguedas en Gómez 2013, p. 18). Cosa que difícilmente pasa en el Perú de 1960 en el que las mujeres que apoyaban las labores del hogar en la costa debían bañarse en las playas con el uniforme puesto y determinados horarios pues no era honroso compartir el mismo espacio con ellas.

“Cubapac” es pues un poema corto en el que Arguedas llena de esperanza al ver un pueblo joven, luchador y lleno de personas que se tratan como iguales. No hay diferencias pues no hay sierra, selva y costa, no hay diferencias aparentes por el nuevo sistema político que se

está implantando. Es un sueño latinoamericano para quien ha vivido en la dicotomía de no saber de dónde es ni a dónde pertenece su cuerpo, alma y lengua.

#### **5.4.2 *Huk Doctorkunaman Qayay***

El poema plantea la dualidad que siempre enmarca Arguedas en sus problemas, pero en este caso desde la mirada del indígena y el “doctor”, el académico. Fue escrito después de haber estado Arguedas en “La mesa redonda” en la cual se evaluó y analizaron un grupo de académicos en especial limeños, la obra *Todas las sangres* que le causó gran traumatismo a Arguedas y es cuando pronuncia su famosa frase “entonces he vivido en vano” durante la Mesa Redonda a propósito de su novela *Todas las sangres* (Arguedas, 1965). Establece Arguedas a través del poema la dualidad entre el mundo andino y la ciudad letrada a la que se refiere Rama en su obra (Mamani, 2011).

El primer sujeto de la enunciación está basado en la voz del indígena que establece una conversación con “los doctores”. Este indígena crea lazos comunicativos entre ambos y plantea cómo en muchas otras ocasiones la utopía de un diálogo de saberes al mismo nivel. Así como el indígena y el amazónico siempre bajan a la costa y tratan de mimetizarse y transformarse la invitación es a que ellos suban y se transformen también. Una posibilidad que nos mueve a entender la conversación también desde un punto de vista internacional. Un llamado a toda la comunidad a unirse, a caminar juntos, a cooperar y entenderse desde la ancestralidad. Cuando se refiere a Cuba y a Vietnam habla de utopías internacionales que solicita de forma continuada que vuelvan al origen.

El poema inicia de esta forma:

Manas amatabas yachaniñachu, atrasas kaychu; hutu akawansi umaykuta kucijinkaku.  
Manas sonqoykupas; allinchu; ancha machariscas nisiu weqeyuqsi, waqaq tuyapa hina naqasqa

turupa hinas; chaysi mana allinchi.

Huk ducturkunas chayta nin: kikin allpanchikpi miraq, wirayak, qilluyak, ducturkuna  
Nichkachunku ya, hinata, Nichkallachunku

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón no conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella; que por eso es impertinente.

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, 2012b, p.252)

Así pues, no es solo el llamado a los doctores del Perú, es a los doctores de todo el mundo, la invitación a que reconozcan que no son el atraso, que su cabeza es de tal grandeza como la otra, no importa el título, que el corazón es el mismo en todo el mundo, que no hablen a sus espaldas ni en la otra lengua, que se unan a través de las lenguas. El hablante poético expone de forma acusativa como el pueblo no es reconocido por aquellos que se hacen llamar “hombres del conocimiento”, el sujeto no responde “dicen”, más bien les critica por “cotorrear”, por engordar y por ponerse amarillos de mirar la sierra desde sus escritorios, invita de forma clara al acercamiento y al reconocimiento mutuo como iguales, no como seres diferentes. Ese es el pacto y el llamado internacional que plantea.

Pues está cansado de que “trescientos a cuatrocientos años de crueldades no han logrado exterminarle; el “infame se encapricha en vivir” (González, 2003, p. 72). El infame, el infame es el indígena que se aferra a la tierra, aquí González (2003) habla de que el infame es el negro, el chino, el japonés, el indígena, el antillano. Todos aquellos que no pertenecen a lo que ellos llaman progreso. Crítica que las normas y mensajes que desde Lima se dictan en pro de cuidar las culturas indígenas no son más que mentiras y farsas para que a nivel internacional se entienda una cosa que no es cierta: la protección de lo ancestral.

Continúa González (2003) su crítica al expresar que el indígena no tiene derechos, sino obligaciones, y así le pasa a las demás comunidades latinoamericanas u occidentales que se salen del canon europeo y norteamericano. Por eso el “Llamado a los doctores” es un poema de vital importancia, se sale del contexto peruano para pasar a un contexto internacional y criticar a todos los académicos del mundo. Les dice Arguedas en el poema: “No, hermanito mío, no ayudes a afilar esa máquina contra mí, acércate, deja que te conozca, mira detenidamente mi rostro, mis venas” (p. 55). Una clara invitación a la igualdad y a finalizar la opresión que los pueblos llamados civilizados ejercen sobre las comunidades. La crítica es a que un título no les da derecho en ninguna parte del globo a pormenorizar las creencias, lenguas y rituales de nadie.

Le expresa la superioridad de su territorio a los doctores, les dice que quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos andinos, quinua de cien colores diferentes, ríos como Amarus que corren profundos y rápidos a través del planeta, señala las rocas como las del Cuzco que están en su cabeza en su corazón y le dan fuerza y la capacidad de identificarse en otro espacio y en ambos a la vez. El sujeto de la enunciación se identifica como un yo, luego como un nosotros como sucede en otros poemas en los cuales termina siendo todo el pueblo unido, coreando.

Termina como la mayoría de todos sus poemas, este *haylli*, que es un ruego a la vez, les recuerda la igualdad y les invita a unirse al mundo, a subirse a sus “helicópteros” a observar la realidad andina y no a hablar desde el escritorio y las posturas de occidente con el mundo, una invitación a que, a través de sus creencias y lenguas, cualquiera que sea haya diálogo igualitario. “No cortes mi cabeza”, dice, “Manan maquinapa ruwasqanchu kay yachay yachakasky, / kusi y kusi qay, llaki y llaki qay / ninguna máquina difícil hizo lo que

sé, lo que sufro, lo del gozar del mundo, que gozo / reclama el hablante poético y termina: Manan wañuyta manchanikuch; may pachaq watañacha, wañuyta eqepachiniku, yawarniykuwan, munasqay mana munasqay ñanpi. / Mituwansi hukman uyaykuta tiktaykachispanku sipichi wanqaku kikin churiykunawan. / No tememos a la muerte con nuestra sangre, la hemos hecho danzar en caminos conocidos y no conocidos / sabemos desfigurar nuestros rostros con barro, mostrarnos así desfigurados frente a nuestros hijos, para que nos maten/ es su conclusión a un poema, guiado por una fórmula quechua que es más que una plegaria, un canto de triunfo que recrimina y solicita humildad y respeto. Entonces como en todo haylli la multitud, el pueblo en su incansable movimiento que hace nuevamente un llamado al nombre del libro *Katatay/temblar*, a no permitir la imposición, ni la separación, es una invitación a controlar el temblor, el movimiento del pueblo, el poder que reside en el reconocimiento. Ese saber ancestral de saberse hacer otros, de mostrarse a otros para que sus propios hijos en el juego de querer ser de la costa los maten también. Un juego feroz, pero una conjura y reconocimiento del poder del pueblo.

### **5.5 Puna wayta hina (como flor de la puna)**

El quechua, la visión del mundo, los ríos en su canto por el mundo, los colores de las flores, el canto de cientos de pájaros que auguran diferentes situaciones, el canto y en él el mensaje del *zumbayllu*, el reconocimiento de los apus, todos los elementos andinos ayudan al pueblo quechua a salir del exilio y el lugar al que los han ido llevando cada que llegan a la ciudad, a una vieja casa de totora, de ladrillo, de paja, los devuelve al lugar del Tawantinsuyu que antes ocupaban y es entonces cuando el quechua y su cosmovisión sacan

del exilio al pueblo abandonado.

### 5.5.1 “Maytan rinki ñansa urpi”

En 1964, en el número 3 de la revista *Harawi*, aparecen dos textos: “Canción” y “Harawi”, que pertenecen a lo que Cornejo (1973) llamó “Poesía”, (Manani, Huamán, y Julca, 2019).

La intención de Cornejo era diferenciar la poesía que había en las revistas y periódicos publicados de la que aparecía en la obra antropológica.

En el poema “Canción”, que también se encuentra en la novela *Todas las sangres* (Arguedas, 1983d), tras una primera leída parece un poema de amor donde el sujeto de la enunciación le dice a la “paloma ciega” que tome toda su energía de él y a pesar de que él “quedara a oscuras” se ofrece para ella. Un *harawi*, amoroso y tierno en el que ofrece su energía vital. El tema de la “paloma ciega” es común en las canciones andinas, se le considera un animal que representa no sólo la ingenuidad, también el amor y la fuerza, el mantenerse a pesar de estar ahí. Canción triste para enfrentar el despojo, la soledad, y el abandono (Espino 2012).

Sin embargo, Mamani (2020) propone que la versión original presenta alteraciones en la puntuación a fin de encontrar una mayor adecuación en el contexto que de la novela en la que después aparecerá inmerso. Arguedas en este *harawi* usa la puntuación para dar al lector no solo más descansos a la hora de leerlo, también mayor ritmo y mejor entendimiento del poema.

La puntuación le da mayor velocidad y es más cercano a lo que hoy consideraríamos verso libre, pero manteniendo los órdenes y temas andinos. Se desarrolla en el poema un estado patémico que proponen dar fuerza al dolor, la compasión o la cólera, en este caso: la

compasión, al ofrecerle todo a su vida para que ella viva. Versos como “Pon tus fríos pies en mi pecho”, “bebe mis lágrimas”, “Tus ojos ciegos en mi mano quedarán”, “Yo quedaré a oscuras”, incrementan ese estado de compasión y dolor propuesto desde la visión del Pathos para emocionar al lector. A continuación, se presenta la primera parte del canto que está en varias de las obras del autor:

Maytan rinki ñansa urpi,	¿A dónde vas, paloma ciega,
Maytan rinki, tutañatak;	adónde vas si es ya la noche?
chiri chakichayta k' askoypi	Pon tus fríos pies en mi pecho,
taniykachiy,	tus alas descansan sobre el latido del
sonk'oypiñatak' saykusk'a raprachaykita.	corazón.
(Arguedas, 1983, p. 409)	

Todo el manejo de comas y puntos logra generar mayor velocidad, pero también mayor tensión y fluidez en el canto / poema. Este mantiene el dramatismo del pueblo que se ve en las canciones que Arguedas analiza en su obra antropológica, y las estrategias de tensión y poder, de resistencia cuando el tema es otro para mantener vivas las esperanzas. En el universo andino, se niega la individualidad y se vive en la colectividad; incluso en las parejas y en el amor, no hay un yo distintivo, existe un nosotros que abraza al yo y a los otros como en este poema, por eso al dar su energía vital a la “paloma ciega” también se la da a sí mismo, aunque sea en otro espacio de vida.

En el canto / poema hay una primera persona o sujeto de la enunciación que le habla a otra persona, una voz tierna, extremadamente amorosa en la cual la llama: “paloma ciega”, ciega no por qué ha perdido la condición de ver, ciega porque el despojo, el abandono y las condiciones de la vida la han llevado a ver el mundo de forma diferente y triste. En cambio, él, el sujeto poético de la enunciación puede ver y caminar por donde debe y quiere. Por eso puede ser también un canto colectivo, puede entenderse también a esa paloma ciega como a

un pueblo ciego. Descansar los pies sobre su pecho, beber de su sangre y lágrimas, logrará que sus pies se calienten y cambie la condición de ceguera en la que se encuentra ella o el pueblo. La condición del hablante puede o no ser la de una divinidad quechua que va en auxilio del pueblo, pues las características de su sangre y lágrimas no son humanas, al exagerar que con ellas podrá curarse todo le da un carácter ritual y poderoso. Continúa invitándole a beber su sangre, sus lágrimas y que con ello su cansancio se extinguirá. “Kancharik’ñawitañawiykipi apakunki. / Mis ojos llevaras en los tuyos” (p. 409), siguiendo tu vida y nunca más feliz. La felicidad llega con el sacrificio, con la entrega. Un harawi tierno, un harawi del pueblo para las noches claras entonado por las mujeres en alguna parte del pueblo y para el pueblo.

“Canción” es un poema bilingüe, no se encuentra incluido en ninguna de las versiones del poemario *Katatay* en ninguna de sus versiones, ambos publicados en diferentes medios y compilados por Arredondo (1972, 1983). Entendiendo el poema y sintiendo su tensión y movimiento y volviendo a Mamanni (Manani, Huamán, y Julca, 2019) y a su propuesta acerca de la importancia de la puntuación vemos que el verso final está separado por un punto que fue cambiado por una coma en la segunda versión lo que le permite lograr una mayor tensión: “Tutayaypik’an rayku k’epaykusak’, / Maskask’ ayki, tampi, tampi./ maykamarak’ kusisk’a intihina. / Yo quedaré a oscuras, / a tientes, siguiendo tu vida, / nunca más feliz que en la luz”. Sin embargo, la versión en quechua mantiene el punto.

Esa velocidad, esa tensión de los signos de puntuación parecen pensados para la *ciudad letrada* y los occidentales, no para los lectores quechuas que conocen desde el fondo de sí la naturaleza de la forma poética quechua, además no son ellos principalmente lectores, ellos ya hacen las pautas desde el canto, el acompañamiento musical o la danza. cantos que,

a pesar de tener todos los temas andinos en sí, tiene una gran puesta a futuro en una nueva forma poética de escribir que otros autores años más tarde van tomando. Como dijimos ya múltiples poetas en Latinoamérica escriben desde la ancestralidad poemas que, aunque parecen darse entre dos sujetos y entenderse así por el lector, también pueden estar hablando de pueblos enteros en lucha y que son apoyados por los dioses andinos que los protegen a pesar del paso del tiempo. Poetas que tratan la ancestralidad desde sus letras, desde poemas occidentalizados, pero que no olvidan sus raíces.

### 5.5.2 *Yau Gertrudis*

El canto “Yau Gertrudis” es un *harawi* que pertenece a lo que Espino (2012) llama “cantos-poemas que se escuchan en todo el Perú” (p. 122). Una transformación lenta que se va dando en la medida en la que la occidentalización se va enraizando en la cultura quechua.

Las canciones quechuas son poesía del ritmo y del sentido, no del metro ni de la rima. En la estructuración del poema-canción no se registra una medida métrica ni rima; su fuerza y su realización están en el ritmo que se impone en el poema y en que a partir de esta estructuración se elabora una poética del sentido. (Espino, 2012, p. 123)

En este *harawi*, efectivamente la postura de Espino puede observarse claramente pues no hay rima observable, ni métrica, pero sí algo que se ve de manera continua en las canciones quechuas que es la repetición o el uso de palabras parecidas y de lo que habla Lienhard (2005) llama “paralelismo gramatical” en el cual se produce un ritmo usualmente binario donde hay repeticiones de variantes léxicas y también la propiedad de pertenencia en la cual las palabras pertenecen al mismo campo semántico como lo podemos ver en el primer párrafo de este.

Yau Gestrudis,  
 sonk'ochallay sonk'o,  
 ñawi ruruy;  
 Diospa yawarnin,  
 Diospa unanchan,  
 Diospa simin,  
 Diospa heridan  
 manan ñausachu kani.  
 (Arguedas, 1983d, p. 410)

Oye Gertrudis,  
 Corazón, corazón mío,  
 luz de mis ojos;  
 sangre de Dios.  
 bandera de Dios,  
 boca de Dios,  
 herida de Dios:  
 ya no estoy ciego.

Las repeticiones y las palabras pertenecientes al mismo campo semántico le dan fuerza y ritmo al *harawi*. Hay sutileza en los versos ya que cada verso hace que el primero tome más fuerza debido a las comparaciones y la importancia que estas tienen a nivel andino como corazón, luz de los ojos, sangre, cada una va dando más fuerza y dramatismo al texto.

En el siguiente párrafo o segunda parte del canto, encontramos que el sujeto de la enunciación ya está junto al otro y comparten la posición de tragedia. Ahora, ambos son perseguidos y la nube negra que traía ella, la trae él. Sin embargo, hay un giro inesperado en el poema pues son las lágrimas de Gertrudis tras la huida las que hacen que los enemigos se vean vencidos por la inundación que estas generan. Ahogarse en ríos de lágrimas al punto que le pide: “madre mía, ¡ya no llores!”, ya está curado y puede ver. El peligro ha sido conjurado con sus lágrimas, la ceguera ha sido sanada, la enfermedad ha partido. Ahora él puede ver la maldad y los hechos que pusieron en riesgo todo.

Este poema hace parte de los poemas / canciones que se encuentran en la novela *Todas las sangres*. Gertrudis es violada por don Bruno y ella parió luego a un feto muerto. La poca moralidad de las personas de *Todas las sangres* se ve reflejada en este poema en el que ella llora ríos por su desgracia. Es lo que le han hecho lo que trae desgracia al pueblo, llegan las moscas, los perros aullan en la plaza. La han violentado y con ella a todo el pueblo.

Nuevamente se hace colectivo.

### **5.5.3 *Gabicha***

Este poema fue escrito para su amiga chilena Gabriela Heinecke, con fecha del 21 de marzo de 1963, y se lo entrega personalmente en dos hojas escritas a mano, una en quechua y la otra en castellano (Noriega, 2012). Se mantuvo en la oscuridad hasta el año 2000, momento en el cual fue publicado en una revista norteamericana sobre Literaturas Indígenas, en esta presentación estaban los originales y algunas traducciones alternas que se habían hecho desde su descubrimiento. De este poema se hicieron al menos dos traducciones, una conforme a las observaciones y conocimientos del quechua del propio Arguedas y otra bajo la variante actualizada de acuerdo con las normas de la Academia de la Lengua Quechua (Cusco) hecha por Alita Kelley quien sigue de forma justa la traducción del autor.

El poema en español cuenta con tres versiones diferentes, una que realizó Arguedas y otras dos que hicieron los esposos Gloria y Gabriel Escobar por separado. Como usualmente sucede con las traducciones ninguno de estas se acerca al sentido poético original que quiso darle Arguedas,

Por tratarse de una lengua altamente metafórica y metonímica, según el consenso entre sus cultores, en el quechua abundan términos similares al indicado, cuya traducción a veces embellece el sentido de la palabra y otras se lo quita. El escritor Nilo Tomaylla, en una conferencia”. (Noriega, 2012, p. 63)

Cosa que ya el propio Arguedas había dicho en múltiples ocasiones de forma verbal y escrita, que el quechua era el mejor lenguaje para la expresión poética y que su riqueza metafórica y cercanía con lo onomatopéyico del mundo natural le daba más gracia y grandeza. La gran diferencia radica en que el autor no solo era un estudioso de la

antropología, sino narrador y poeta, lo que hace que la construcción del poema traducido sea sino más fácil, una creación nueva, pero muy cercana a lo que él quería decir en la lengua nativa.

El título del poema se basa en el nombre de la amiga a la que se lo dedica, Gabriela, sin embargo, está claro que el nombre se lo pone de manera que sea afectuoso, una forma cariñosa de tratarla debido a la cercanía con su familia y con él. El poema se introduce a través de un individuo y de allí pasa a la condición de colectivo como hemos visto que sucede en otros poemas. También marca esa conversación entre un tú y un yo, que se puede transfigurar en un nosotros como pueblo, manteniendo la concepción andina de lo colectivo. Gabicha es el mismo pueblo, su condición la hace colectiva en el poema, es ella y todas las naciones.

Gabicha”: en este poema Arguedas representa cómo las dimensiones sociales y naturales contribuyen en la configuración de la vitalidad de los humanos, y cómo, a través de ellas, se puede expresar diversas sensaciones, como el aliento colectivo que se vive en la sangre de un sujeto. Es un poema bilingüe quechua español, como varios de los poemas de Arguedas. (Mamani, 2014, p. 143)

El poema inicia igualando a la madre de Gabriela con su propia madre indígena, aquella que lo llenaba de tranquilidad, calor y cantos. A pesar de estar en Santiago con ella, manifiesta el autor se sentía como en la casa de la infancia. Como ya se dijo y propone Mamani la colectividad se hace preponderante a través del poema a un solo ser.

Gabicha: cielo sonk’oyok’, mamay Angelapa  
 Ángel wawan  
 (Noriega, 2012, p. 67)

Gabicha, hija de mi madre Angela,  
 De su corazón que el cielo hizo.

Esa madre de la que habla en tantas ocasiones y que le dio el lenguaje, el quechua como lengua principal de expresión poética y narrativa. Prosigue el poema pasando de un individuo al cual va dirigido a una colectividad que es el pueblo cuando dice: “Tu sangre palpita con el aire de mi pueblo; / Tu sangre fue colmada por la belleza sin sosiego / de los árboles y precipicios de mi pueblo / ” (Noriega, 2012, p. 67) y se aferra a la colectividad al decirle que el fuego renacerá en sus venas, como lo ha hecho en otros poemas, el fuego, la vida, el poder y la reconstrucción de un Perú nuevo volverán a través de la sangre, de la vida, del reconocimiento de lo andino, de la igualdad. Incluso como en el poema a Tupac Amará y en “Katatay” le hace la invitación a dejar arder el fuego de la colectividad, y alejar toda sombra de dolor y miedo de ella.

Cabe aclarar que Gabriela también sufría de trastornos que mentalmente la desequilibraban, entonces hay una doble propuesta, la individual y la colectiva en la cual le habla al receptor poético, pero también al pueblo quechua. La hace pueblo al decirle: “en tus ojos el Perú brilla”. La hace colectividad como es común en los poemas y canciones andinas y vuelve a afianzar la en la idea de que ella tiene el poder necesario y la cura, todos los ríos de su pueblo caben en ella, pueden en ella, pueden ser sangre viva. La palabra sangre está en casi todos los poemas, como sinónimo de fuerza, de unión, de elemento de la colectividad, de la hermandad.

Así pues, Gabicha es otro de los poemas que deberían ser incluidos en el corpus de Arguedas, debido al tema, a la forma, al uso del quechua, a la forma en la que construye a partir de lo individual la colectividad e invita al lector a hacerse muchos, a hacerse pueblo. Puede ser que aquí ya hay un Arguedas mucho más maduro y nos muestre su fase poética de forma más contundente y clara y que a pesar de ser un poema dedicado a una de sus

mejores amigas, mantenga el halito andino y la necesidad de decirle no solo a ella, sino a todo el pueblo que pueden volver a ser un solo pueblo, sin discriminación, ni diferencias.

#### 5.5.4 “Kapis inti rupachkan”

En el ensayo introductorio a “Canto Kechwa”, “Con un ensayo sobre la capacidad artística del pueblo indio y mestizo”, Lima, Ediciones de José María Arguedas, este empieza su discurso de la siguiente manera:

Hace tiempo que tenía el proyecto de traducir las canciones kechwas que había oído 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. (Arguedas, 2012c, p. 156)

Este planteamiento lo repite en diversas ocasiones para reiterar que el quechua es un lenguaje más apropiado para lo poético que el español. Al leer el “Canto al puna comunero” que se encuentra inserto en la obra *Yawar fiesta*, no queda más que ratificar su afirmación debido a la gran capacidad del canto para expresar los sentimientos de los comuneros, observar a capacidad de creación artística del pueblo quechua, la sensibilidad y la capacidad de colectivizar los sentimientos que, para occidente, sólo pueden crearse desde un trabajo muy individual y pensado. Este canto termina nuevamente mostrando que es una construcción colectiva que sale de un sentimiento aparentemente individual. Veamos el inicio de este canto “Sapay rikukuni / mana piynillayok’, / puna wayta hiña / llanta lantunayok’ / Qué solo me veo, / sin nadie ni nadie / como flor de la puna / no tengo sino mi

sombra triste.” (Arguedas, 2012f, p. 81). El sentimiento de orfandad del comunero que canta es el mismo sentimiento de orfandad y soledad de su pueblo.

Nuevamente vemos que el sujeto de enunciación se dirige a otro, sus palabras son un lamento, una queja por la suerte que corre su pueblo, lo herido que se siente y lo triste que está su alma, la orfandad que manifiesta al decirse huérfano, como el pueblo: ¿hijos de quién si la colonización les borró a sus padres y dioses? El miedo que expresan esas primeras frases del canto son una súplica en la que le pide que no llore, que entienda que la miseria en la que viven no va a cambiar, en cambio sí, todo puede ser peor. Ese sentimiento de tristeza y soledad del pueblo andino que tanto se observa en sus cantos. Luego se centra en lo que ocurre en la pampa, en la sequía, en la pérdida del ganado y la cosecha. Para finalizar el canto con un: Imata kausayniy / maytak´ripusaka´/ maytak´tayta mamay / ¡lluisi tukukapun! / ¡qué es pues esta vida! / ¿dónde voy a ir? / sin padre, sin madre / ¡todo se ha acabado! (p. 81). Un diálogo triste en el que incluso la muerte y la aceptación a esta hay que recibirla con dignidad. La muerte del sujeto y la muerte del pueblo aniquilado por el proceso de civilización occidental. Un lugar al que no hay cómo llegar, donde no caben los ancestros, donde no está el padre ni la madre, el espacio donde todo termina y muere.

En el poema hay un reconocimiento a las divinidades andinas, la pampa, la montaña, el sol, las flores de la puna, y esas divinidades a pesar del augurio de la muerte le dan un toque de esperanza pues la naturaleza y la ancestralidad no desaparecerán. Al menos el comunero tiene su sombra y al reconocerla reconoce al sol, a la tierra sobre la que cae, a los dioses que lo observan y protegen. Aunque hay tristeza, hay esperanza incluso en la muerte, pues esta es solo la muerte del cuerpo, no la del mundo andino, ni la del espíritu. Y en la misma

novela un *harawi* que entonan las mujeres donde la lluvia, el viento huyen y no caerán, una confirmación de la tristeza de la obra, del pueblo, del puna comunero.

El quechua, como decía Arguedas, al principio permite la expresión de estos sentimientos a través de la naturaleza y las comparaciones constantes con esta. Adicional a esta los elementos de las canciones de las que hemos hablado que propone Lienhard también están presentes en este canto. La sinonimia, la parasinonimia y la pertenencia al mismo campo semántico como en ardiendo /muriendo (refiriéndose a la pampa). Elementos que si se observa con cuidado los cantos inmersos en las novelas y en Canto quechua pueden rastrearse con facilidad.

En el poema se encuentra la función de denuncia, la función política de decirle al pueblo que se están muriendo. Muriendo por el sol, por la occidentalización del supuesto progreso. El discurso poético, aunque aparentemente basado solo en la queja y la tristeza, es subversivo. ¿Quién que pertenezca al pueblo no sentiría ganas de revelarse al sentir la tristeza, el anonimato y la orfandad a la que los están llevado? Arguedas desafía a los doctores, al mundo letrado a entender lo que le hacen al pueblo andino, al pueblo amazónico al llevarlos cada vez más lejos de su tierra y obligarlos a sembrar en tierras no aptas. Quiere decirles que eliminar su lengua y sus costumbres están matándolos pues lloran, lloran de la rabia, la tristeza el no saber cómo mantener la cultura, al punto de llegar a la costa y tratar de mimetizarse entre el pueblo costeño para no sentirse rechazado. El comunero de la puna es él y todo el pueblo quechua que llora y se lamenta por el estado en el que los gobiernos los van abandonando.

## 5.6 Temas filosóficos desde la comprensión andina

### 5.6.1 *Túpac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki*

Este himno, canción, como lo traduce Arguedas es un *haylli* en todo el sentido de la palabra y coincide con todas las acepciones que se le han dado a este término en los últimos quinientos años. Este poema como plantea Mamani (2011) es una reivindicación no solo del “indio” como este lo llama, podríamos decir que de todo el pueblo del Tawantinsuyu.

Durante la conquista, la colonia y la república fue claro como las comunidades ancestrales fueron relegadas lentamente a otros espacios territoriales que no eran los suyos, en los que no habitaban sus abuelos, ni sus cuerpos, claves para la generación de un pueblo. “La soledad cósmica” como la llama Mamani es una expresión intensa en la cual se alude de forma clara que tras los sucesivos viajes a la costa del pueblo serrano y amazónico cada uno de los seres que vivían de la poetología andina iba perdiendo su yo interior y el contacto con la tierra y la madre. Este caso de soledad cósmica se puede ver claramente en obras como *Los ríos profundos* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en especial en las cuales la soledad de los de arriba se manifiesta en la imposibilidad de adaptarse a Chimbote, el mundo de abajo, con sus máquinas y fierros, con el proceso de industrialización del hombre occidental, interesado en la producción y globalización.

Un canto dirigido no a los doctores, sino a Doña Cayetana, su madre, su india quien le enseñó el idioma, la danza y la música que cada ser de la naturaleza trae consigo y de cierta forma muestra Guamán Poma (1980) en sus cantos e ilustraciones desde años atrás. Empieza el poema “Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve del

Salqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña, sin cesar y sin límites”, la sombra de Túpac Amaru viene del cóndor, de la luz que trae del sol y que constantemente está presente en otros poemas como “Katatay/ temblar”.

Un *haylli* triunfal en el que el sujeto de la enunciación dice: “Chay rumi, sacha, unu, mayu kuyusqanmantan / Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía” (p. 16). No ha muerto Túpac Amaru, sigue vivo en cualquier quechua hablante que se resiste a la colonización, al mestizaje y trata de mantener las costumbres ancestrales vivas. Gritando todavía nos lleva a ubicarnos en “el grito” el que mencionaba en la novela *Las cartas que no llegaron* el autor Rosencoff (2010) en el que en una de las cartas recibidas de sus familiares judíos. En una de ella habla del grito, el grito como posibilidad de lucha, de levantarse, el grito como acto de existir, de decir no más, estoy cansado de sufrir y quedarme aquí permitiendo el dolor, pero el grito en ambas obras es liberador y creador.

El sujeto de la enunciación o “hablante lírico “como lo llama Mamani (2011) parece que asumiera la posición de un chamán, un abuelo que está en la capacidad de invocar al Amaru, un harauicus de la comunidad, entra en diálogo con los dioses sagrados del mundo andino al invocarlos y a través de esa invocación muestra a un Perú que se levanta, en el cual el hombre de arriba y el de abajo hacen parte de una sola zona territorial y una sola lucha por el mundo sagrado.

El *haylli/taki* recuerda las luchas sociales de todos los tiempos e invoca al Amaru para que sepa que sigue vivo en cada uno de los que se levantan en el ahora: “estamos vivos, todavía somos” (p. 17). Arguedas anuncia como muchos otros ejemplos en el mundo el levantamiento y la crisis social, también anuncia que las formas poéticas quechuas cambiarán en el tiempo se convertirán en “la Chicha” y la “teco cumbia”, pero es ese

trascender y modificarse lo que hace que otros poetas se sientan en la necesidad de retomar los elementos de la poetología arguediana y quechua para sus nuevas obras, en español o quechua, no importa, pero mantienen el ritmo, el tema, la cadencia, y algunos autores las formas poéticas quechuas.

En un *haylli* en todo el sentido de la palabra como canto de triunfo y guerra y un taki cuando el hablante cambia a tonos más líricos y en dimensiones más poéticas quizá sea la palabra. La queja del abuelo es clara, del hablante, del sujeto enunciativo:

Manañan allpaykuna, chakraykuna kanñachu. Uijachaykupas, qopallatañan mikun, wayrapa mana munasqan qopata; allpayatañan, as kachichayoq, mana kachiyoq, mana kachiyoq, allpallatañan, wakachayku wañu wañuyta llaqwan. Amaru, qan pacha tipuykipu cumun allpayku karkaraqmi. Kunanqa, wañuymanta alqo ayqueq, hina, llaqtakunamanta yunkakunaman ayquesianiku; mastarayasianuku runapa llaqtankunapi, mancharisqa chalchaku hina.

Nos arrebataron nuestras tierras. Nuestras ovejitas se alimentan con las hojas secas que el viento arrastra, que ni el viento quiere; nuestra única vaca lame agonizando la poca sal de la tierra. Serpiente Dios, padre nuestro: en tu tiempo éramos aún dueños, comuneros. Ahora, como perro que huye de la muerte, corremos hacia los valles calientes. (Arguedas, 1983e, p. 228)

La referencia que hace sobre la sal es una clara alusión a *Los ríos profundos* en la lucha de las salineras, una vaca que lame la sal, mientras ellas la pierden y tienen que robarla. El tiempo de los comuneros ya es el tiempo del Perú que ha crecido y se quiere unir, pero también es la referencia de cómo desde lo político ha obligado a las comunidades ancestrales a perder sus territorios por el café, el caucho y, la pesquería como en Chimbote, ese exceso de industrialización en el que va cayendo la sociedad por el consumo y el contacto con otros mundos. “Manañan allpaykuna, chakraykuna kanñachu / Nos arrebataron nuestras tierras”, una clara reerencia al proceso colonizador en el que las comunidades americanas pierden todo, desde la tierra hasta la dignidad y que prosigue en la república y aún ahora en la que las tierras a pesar de las leyes son del estado y se prestan o

se “regresan” a sus dueños originales, pero que siguen siendo explotadas por la minería, el petróleo o el narcotráfico. Un poema con más de 60 años que es tan actual como si hubiera sido escrito ayer.

El final de *haylli/taki* es impresionante al proponer que la revuelta vendrá, que los hombres bajan de los cerros como las serpientes, culebreando entre caminos rocosos y polvorientos, pero bajando y los hombres de abajo ascenderán a conocer ese nuevo mundo para ellos vedado por la ciudad letrada de Lima:

Pachan runa kanqa, runañataq pacha, / qan sayay. Uraykamuy Amaruy samayniyquita urpuchiway; sonqoypa llikanpi makikita churaykuy kallpachaway. / El mundo será el hombre, el hombre el mundo, todo a tu medida. Baja a la tierra, Serpiente Dios, infúndeme tu aliento; pon tus manos sobre la tela imperceptible que cubre el corazón. Dame tu fuerza, padre amado. (Arguedas, 1983e, pp. 231-232)

Una invocación del *tayta*, del *harauicu* que cierra de forma categórica el poema en español y quechua. El tiempo de los hombres nuevos vendrá, de la poesía que cambia y se alimenta del mundo ancestral que volverá a salir de la oscuridad, de los hombres sin la separación de si es selva, sierra o costa vendrá, solo los hombres del Perú se levantarán contra el proceso opresor y colonizador y cesará porque ellos así lo quieren, porque Túpac Amaru está vivo en cada uno de ellos y por eso, solo por eso es posible un comienzo nuevo y diferente, un volver a la tierra, un canto de triunfo en el que el Perú reconozca a los veinte millones de quechua hablantes y las universidades sigan estimulando su aprendizaje, en el que los abuelos y las abuelas compartan otra vez su conocimiento ancestral y el territorio del Tawantinsuyu no sea historia ni memoria, sea otra vez una nueva realidad.

Ahora Arguedas con todas sus preguntas sobre el origen y la transformación escribe y sabe que las respuestas están ocultas en el pasado tras la sombra de la colonización, una luz del presente llega para iluminar la sombra, es lo que dice el abuelo, ustedes saben lo que es,

viene el poder del Amaru, de Túpac Amaru.

### **5.6.2 *Jetman haylli***

Otro de los poemas que hemos elegido para este capítulo y que pertenece al libro *Katatay/temblar (1983)* es la “Jetman, haylli /Oda al jet”. Una oda de gran valor literario y cosmogónico. En ella Arguedas compara a los dioses quechuas con aquello que el hombre puede hacer como es el “jet”. Un momento en el que se eleva por primera vez por los aires y los grandes apus no son más que pequeñas colinas, los grandes ríos, apenas meandros o líneas dibujadas en la tierra y las personas, puntos si es que acaso en el que se pueden ver. Veamos el poema.

Este poema inicia con el llamado del sujeto de la enunciación al abuelo al que le dice que está en el mundo de arriba, el Hatun pacha quizás dentro de un avión, ejemplo del modernismo y la evolución cultural e industrial del Perú, le dice que está sobre los dioses mayores y menores, y sobre los no conocidos, los primeros dioses andinos como los Apu, el Amaru y el toro y los no conocidos como María y Jesús, dioses occidentales y prosigue en su asombro:

“¡Maytaq kay! Runan Dios, Diosmi runa. / ¿Qué es esto? Dios es hombre, el hombre es dios” (p. 240). Aquí, la pregunta no sobra ni sorprende, es el resultado del análisis y el asombro, de poder estar sobre los dioses que siempre han sido venerados, pero sobre una máquina pequeña, ruidosa hecha por el hombre. El intertexto del poeta Vallejo (1959) en su poema “Los dados eternos” es claro: “Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / ¡Y el

hombre sí te sufre: ¡el Dios es él!” (p. 92). el dios es él, el hombre es dios. No solo el que sufre, también el creador. Pero el hombre es los dos sujetos, el de Arguedas y el de Vallejo (1959): el que sufre y el que crea y se eleva sobre los dioses. Así pues, vemos que otra de las funciones de la poesía de Arguedas es servir de puente para que las diversas tradiciones poéticas del Perú establezcan un diálogo en quechua.

Continúa con la relación sobre los ríos adorados, esos ríos grandes, caudalosos, el Amaru que se transforma y ahora no es más que un pequeño hilo desde arriba, los caminos, las montañas, los cerros, los dioses nevados como el Salqantay no son más que pequeñas figuras tras las que el sujeto se pregunta sobre el poder que desde allí podrían tener sobre él y sobre la máquina.

Así mismo, la pregunta a todos los dioses occidentales y andinos: “Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, manañan kankichikñachu; Hanaq Pachapin kachkani, nina wasanpi, qasilla, imay mana tiyaspa; / Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois; he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el mundo de arriba” (p. 240). Los dioses han perdido su poderío y entonces frente al Jet, las aves grandes insectos, son invisibles, se han perdido en el aire o entre las cosas ignoradas, dice, en un mundo nuevo que no es el Hatun pacha, ni el kay pacha, ni el uku pacha. ¿Qué es entonces ese mundo en el que viaja, dónde se ubica y con quiénes?

Prosigue: “Ama qoyllurwan sipichikuychu, wiña Wiñay makikimanta cielo challwa, mayukunapa apun challwa ruwasqaykiwan / Bajo el pecho del "Jet" mis ojos se han convertido en los ojos del águila pequeña a quien le es mostrado por primera vez el mundo” (p. 242).

Él se reconoce como dios, pero no como un dios como los apu, pero sí como el águila, un dios menor, pero no un dios mayor como el Salqantay o los grandes ríos. “Ancha ninan, ancha apun, ancha mana aypanañan kay riti yuraq uripi challwayki / Mis pecados, mis manchas, se evaporan, mi cuerpo vuelve a la dulce infancia” (p. 242), entonces como dios sus pecados desaparecen, sin embargo, luego se interroga y se responde el ser humano se había inventado a dios para alcanzarlo, para ser como él, por eso en el poema dice que los dioses han desaparecido y son los hombres, bajo sus reglas los nuevos dioses. Le dice al sujeto al que le habla “no bajes a la tierra”. Le es cómodo, es una posición encontrada en la que se pregunta por el mundo andino, por el mundo occidental, por el futuro del Perú y Latinoamérica, pues luego escribe el Poema a Cuba, las críticas a Estados Unidos, a otros países con otras formas de proceder y enfrentarse al capitalismo. Cartas a sus amigos donde examina y propone sus posturas frente a los hechos de la época en la cual las guerras, las formas de transformar el mundo a partir de los nuevos gobiernos son confrontadas desde lo literarios por diferentes frentes académicos.

El final es sorprendente, no sabe qué va a pasar, un gran poder está terminando con varias formas de opresión, el dios que te mataba los ha matado a todos en forma figurativa, el dios que estaba en la cruz sigue muerto desde lo físico y lo espiritual, sin embargo, nadie sabe lo que va a pasar. “Kayqaya yet muyuchkan; tukuy apukunapa apukunan, maykamaraq apukunapa kallpanwan kallpachasqa / He aquí que el "jet" da vueltas, movido por la respiración de los dioses, de dioses que existieron, desde el comienzo hasta el fin que nadie sabe ni conoce” (p. 242). Es la respiración de los dioses la que le da el halito de vida al jet, de los dioses andinos y no andinos, del dios hombre que maneja la máquina. Aquellos dioses que existieron y no existieron, pero que están ahí.

Un poema que muestra la sorpresa, el asombro de un hombre andino en una máquina hecha por el hombre, pero que sobrepasa el nivel de los dioses andinos, la sorpresa y la pregunta de quién es dios, cómo es, cuáles son sus normas y leyes y que quiere del hombre el mismo hombre.

### **5.6.3 *Katatay***

“Katatay/temblar” es uno de los poemas del libro que lleva su nombre y fue compilado por primera vez en 1972 por el Instituto Nacional de Cultura del Perú, luego en 1983e en las *Obras completas*. Este último incluye otros ocho poemas que aumentan el acervo poético de Arguedas de la época.

El poema, un himno, “Katatay/Temblar”, es el que le da el nombre a la obra. Se publica por primera vez en el número 2 de la “Revista Kachkaniraqmi”, en Lima en el año de 1966 y en el número 39-40 de Alcor, en Asunción en el mismo año. La visión de las danzas del pueblo de San Diego de Ishua motiva a José María Arguedas a escribir este himno complejo y aparentemente oscuro:

Escribí este himno luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ushua residentes en Lima. Bailaron en una pequeña habitación de adobes y techo de totora, en el canchón de la Avenida Sucre 1188, Pueblo Libre, el 3 de septiembre de 1965 (Arguedas, 1983e, p. 249).

El himno es como una imploración con dos sujetos de la enunciación que, tras ver a su pueblo en una casa en el mundo de abajo, bailando y retomando las danzas ancestrales logran que Arguedas se conmueva al punto de escribirlo. Fue escrito en quechua

originalmente y luego traducido por el mismo Arguedas al español. Aquí, la versión de 1983.

Se puede leer toda la energía vital, el movimiento y la importancia de éste para la cultura quechua. En este himno hay elementos importantes como el acto de temblar y el contexto bajo el cual se desarrolla el poema, seguidamente la importancia de las sombras de las cosas cuando dice: “Llaqtay puyus katatachkan warmikunapa llaki puyu sonqonwan tupaykuspa. ¡Ama katataychu, llaki, kunkturpa sombranmi hamuykuchkan! / Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo; está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón de las mujeres. ¡No tiembles, dolor, dolor!; La sombra de los cóndores se acerca! (p. 247), Es importante también el orden jerárquico de los dioses allí mencionados y los elementos divinos que corresponden a lo andino y a lo occidental.

Los sujetos participes conversan alrededor del temor que trae consigo el resplandor del sol:

-Imapaqmi hamun chay sombra- aukikunapa sutinpichu icha Jesus yawarninpa kamachisqanchu Manchakunin, taytallay -Ama katataychu; manan yawarchu manan auki wamanichu Inti kakanchariyninmi kunktur; Rapranpi hamuchkan. (Arguedas, 1972. pp. 246-247)	¿A qué viene la sombra? Viene en nombre de las montañas sagradas o a nombre de la sangre de Jesús? -No tiembles; no estés temblando no es sangre, no son montañas es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los Cóndores.
---	--

El temor a la sombra de los cóndores se debe a que en el poema es el cóndor el que trae el resplandor del sol en “su plumaje, “es el resplandor del sol que llega en las plumas de los cóndores” (p. 242). Es uno de los dioses intermedios el que ha transmutado el poder destructor que puede tener el sol al quemar las cementeras, secar los ríos, traer con la sequía el hambre que el hablante poético manifiesta. Pero el Tayta le explica que no, que el cóndor

en su función de cuidador y protector ha menguado el poder del sol para que los hombres se alegren, dancen y celebren:

—manan Intichu, sonqonpa kusiy  
 Qapaq kanchariynillanmi  
 kunturpa sombra ñawinpi hamuchkan  
 Manan Intichu       ;kanchariynüllanmi.  
 .       recibe ese ojo sin límites  
 ¡Say, sayariy! Chay mana;  
 chanin kunturpa ñawinta  
 chaskiy; katatay paywan  
 Hatun yunka sachakuna  
 hina, kuyuy  
 qapariyta kachaykuy.  
 (Arguedas, 1983e, p. 246)

No es el sol, es el corazón del sol  
 su resplandor, su poderoso, su alegre resplandor  
 que viene en la sombra de los ojos de los cóndores  
 No es el sol, es una luz ¡Levántate, ponte de pie,  
 Tiembla con su luz;  
 sacúdete como los árboles de la gran selva,  
 empieza a gritar.  
 Formen una sola sombra,  
 hombres, hombres de mi pueblo;  
 todos juntos tiemblen con la luz que llega.

Y aquí vuelve el grito, el que está en el poema a Túpac Amará que se revela en el poema “Katatay”, el poder creador y desgarrador del grito, el poder del canto y la danza, el movimiento como si fueran árboles de la gran selva y la necesidad de unirse como familia, otra vez como pueblo ancestral en danzar juntos, en poetizar juntos para que la vida pueda crecer de nuevo. Es el hablante poético tayta, el abuelo, el que guía al hombre temeroso del poema que tiembla con el poder del cóndor, pero no reconoce que lo que trae es esperanza y no desgracia. Son los dioses andinos, desde los mayores hasta los menores los que son nombrados y son los dioses occidentales los que entran en confrontación y son negados en el poema para dar pie al poder de la tierra sobre la máquina.

El final no es el menos esperado, es la orden de marchar como pueblo, uno solo, sin importar si es sierra, selva o costa: “beban de la sangre aurea”, “La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores”, y finaliza con la invitación a crear, así como el poema a Túpac Amaru, a volver a través de la muerte por medio de la unión del pueblo. Arguedas en el

poema, invita a los doctores y los indígenas a formar una gran sombra como pueblo, a crear y danzar recordando las raíces, a poetizar juntos, a crear desde la ancestralidad un nuevo estereotipo que no es el propuesto por occidente. Nuevamente un puente entre todos los lados del Tawantinsuyu para que las tradiciones poéticas se mantengan.

## Conclusiones

El trabajo de investigación desarrollado en esta tesis doctoral ha consistido en lograr la recuperación y el reconocimiento de las formas poéticas quechuas como la base de cantos y posteriores poemas que no solo están presentes en la obra de José María Arguedas, sino de otros poetas latinoamericanos que escriben y piensan en quechua. En el primer capítulo es posible evidenciar que en la poesía de Arguedas se logra que el indígena aparezca en el ámbito cultural y académico como un ser social y culturalmente hablante rico e importante. Un ser sin maquillajes, exhibiendo títulos, sencillo y honesto en su relación con el mundo, vinculado al magma de la tierra y desde allí crea una construcción del mundo andino diferente. Desde su canto logra plantear la igualdad de todas las razas, a través de los poemas a diferentes ciudades y sus críticas en la obra antropológica al quehacer de países como Estados Unidos y Rusia y a la posición dominante y colonizadora que se sigue manteniendo desde Europa.

El trabajo de investigación ha consistido, principalmente, en un estudio sistemático de la presencia de las formas poéticas quechuas en la obra de José María Arguedas desde diversas perspectivas y abordado no solo el libro *katatay* y el corpus propuesto por Espino (2012), sino ampliándose a los cantos incluidos en *Los ríos profundos*, *Yawar fiesta*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y la obra antropológica. Dicho estudio, como se había expuesto en los objetivos y esbozos iniciales en relación con el esquema de trabajo, se ha apoyado en los postulados teóricos de Mamani (2011), Espino (2012), Vivas (2015), Lara (1947), López (2005), Lienhard (1998, 1992, 2012), Rama (1984, 2006), entre muchos otros estudiosos de la cultura y el devenir quechua. Este trabajo sistemático es presentado

en los capítulos tres, cuatro y cinco en los cuales se abordan la narrativa y la obra en quechua y español del corpus ampliado que se presenta como suma al propuesto por Espino. En primer lugar, coincidimos con Espino (2012) quien propone que la poesía de José María Arguedas se puede identificar y reconocer como una poesía del desagravio, de carácter bicultural al unir el quechua y el español en una obra literaria vasta, en relación con lo indígena ancestral e indígena moderno, una obra siempre en conflicto, desde las transformaciones biculturales hasta las necesidades de entender y crear un quechua nuevo para su obra.

En segundo lugar como proponen Espino (2012) y Mamanni (2011) migra de un intento de traer los cantos y las formas poéticas quechuas a la actualidad en la que autores incluso como el mismo Arguedas migran a una poesía en verso libre sin olvidar los temas de carácter ancestral y de base andina, que se diferencia de otras por la capacidad testimonial que esta tiene como propone Foffani (2015) y que se identifica claramente en poemas como “Katatay/Temblar”, “Jetman Hailli/Oda al Jet”, “Huk doctor kunaman qallay/Llamado a algunas doctores”, entre otros, en los cuales pone de manifiesto la necesidad de salir del exilio, de pedir, solicitar el reconocimiento de una cultura que se va ahogando en la *ciudad letrada*. Este proceso migratorio y de desarraigo puede verse en el capítulo 4 en el cual se hace una lectura de los poemas en quechua y españoles presentes en *Katatay* y otras fuentes para dar certeza y validez a que esta es una poesía no solo del desarraigo, sino una capaz de ser testimonio, memoria y fuente de materia prima para seguir los procesos de Latinoamérica tras su proceso colonizador.

Se ha comprobado y demostrado en el capítulo cuatro que el encuentro cultural y violento que reproducen indígenas, mestizos y criollos provienen de sus diferencias y perceptivas y

de la no superación del proceso colonizador que ha ido trasladando al indígena cada vez más lejos de su espacio territorial sagrado y lo ha ido despojando de sus costumbres para acercarse más a lo que quiere Lima, la principal ciudad letrada de ellos. La Novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es el claro ejemplo tomado para demostrar esta tesis y en ella se puede ver como la “Yachaywasi” o casa del conocimiento migra bajo el poder colonizador a la gran “Casa grande” que es Chimbote y los nuevos centros de poder del Perú.

Se ha visto suficientemente que la poesía latinoamericana tiene voces que la representan desde bases ancestrales como propone Vivas (2015), en el cual manifiesta que una de las funciones de la poética ancestral es la capacidad de réplica, de diálogo desde el fogón, una poesía que transmite su extenso patrimonio cultural por medio de la oralidad, en especial de los cantos, en el caso del Tawantinsuyu con las formas poéticas quechuas, pero como expone en su libro cada comunidad tiene sus propias poéticas y se expresa a través de ellas. De ningún modo, se puede sostener el argumento de que el pueblo quechua esté anclado en el primitivismo como muchos autores quieren verlo. Esto lo rebate ampliamente Lienhard (1998), Mamanni (2011, 2019), Vivas (2015), Espino (2006, 2012, 2015), Arguedas (1957, 1938, 1968), Lara (1947), Mejía (2011). Arguedas lo muestra de manera clara en sus poemas y narrativa. Igualmente se ha podido evidenciar que la posición del indígena andino y amazónico en cuanto a sus valores, costumbres, creencias y ritos, pese a la influencia, el maltrato, el yugo de una cultura invasora que en múltiples oportunidades ha generado una difícil cohabitación en el mismo territorio al punto del exterminio o la supresión de tierras, no ha modificado de forma rotunda ni radical su posicionamiento en los territorios andinos. Si se han observado, claro están los cambios debido a la globalización y la entrada de otras

poéticas, pero también se observó la mixtura de lenguas como puede verse en el tránsito del mundo rural al urbano con el que luchó Arguedas, como se observó en obras como *Yawar Fiesta* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y apartes de sus cuentos.

Se encontraron elementos de la poesía ancestral dentro de los procesos creativos desde perspectivas de memoria ancestral, renovación y politización de la cultura quechua en la obra de José María Arguedas. Esto se evidencia en poemas como “Jetman haylli/Oda al jet, Katatay/Temblar, A Cubapaq/ A Cuba, canción, Gabicha”, y muchas formas poéticas quechuas que están dispersas en la novela *Los ríos profundos*. Todo esto además indica que las músicas ancestrales también tienen la misma dignidad estética de las músicas occidentales (Vivas, 2015). Que en ellas hay resistencia cultural y gran capacidad de ser testigo, testimonio y memoria de los procesos andinos del territorio del Tawantinsuyu.

Se lograron identificar las formas poéticas de la tradición quechua desde el siglo XVI hasta la actualidad y observar su transformación y cambio de significante cultural en el tiempo y cómo estas han sido presentadas desde un contexto histórico y de memoria hasta hoy. Se analizaron la presencia de las formas poéticas quechuas en los poemas inmersos en *Los ríos profundos*, *Katatay El zorro de arriba y el zorro de abajo*, adicionalmente en sus ensayos y en sus poemas bilingües. Desde diversas perspectivas como la memoria, la politización y la evolución de estas.

Se constató que Arguedas como investigador, es testigo de las transformaciones que ha sufrido la cultura y las formas poéticas quechuas desde tiempos antiguos hasta el momento de escribir la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por eso se dice que en esta novela él hace visible esas transformaciones, pero también resalta la supervivencia de sus expresiones, su legado. La novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* lee la modernidad

desde el mundo andino, la señala, crítica, expone y propone nuevas formas de enfrentarse a ella. El ejercicio de Arguedas consiste en tomar una historia andina antigua para leer la realidad comercial de Chimbote, del Perú degradado por el capitalismo. Las formas poéticas quechuas sirven de marco epistémico, de horizonte hermenéutico, para leer la historia contemporánea.

Desde una episteme andina Arguedas lee la historia peruana contemporánea. Esa es la función de la poesía en su novela. Recordar el marco epistemológico andino para hacer interpretación del mundo. Pone en diálogo la poética ancestral con poetas quechuas contemporáneos rastreando los elementos testimoniales y de renovación que dan cuenta de la memoria indígena latinoamericana. Se demuestra así que su intento de recopilarlos y traducirlos sirve de puente vinculante para que los autores modernos continúen dando fuerza a una nueva poesía quechua que, en la actualidad, a veces se lee desde una mirada descuidada y descontextualizada. Este objetivo de Arguedas de plasmar esta cruda realidad en sus novelas, donde también refería de manera dolorosa su forma de ver el mundo y la convivencia con el mundo occidental, nos dejó para siempre esa lucha que permanentemente debemos hacer: conservar en nuestra mente y corazón: ese gusto por la música andina, los colores de la naturaleza, sus costumbres y tradiciones, sus danzas, sus platos típicos, sus creencias pero sobre todo la existencia armoniosa entre el mundo andino y el mundo moderno, conservando sus creencias y costumbres pero sobre todo su esencia natural.

Al tratar la poética, la politización y evolución de las poéticas quechuas vemos que Arguedas sabe diferenciar las voces culturales, las transmuta, las cambia y adopta para ellas diferentes momentos poniendo entre ellas todos los contextos ancestrales, canto, música,

baile, que aparecen como una palabra muda en el texto. Muestra que su obra tiene gran poder político y simbólico. Arguedas describe cómo estos objetos mágicos que exhibe en sus novelas, el canto y sus diferentes características, la música tanto de la tierra como la ejecutada por las runas y el baile están dotados de una multiplicidad de significados, según sean vistos o escuchados por los occidentales, los doctores o los propios indígenas y sus descendientes. Propone un nuevo equilibrio, una nueva mezcla de ver el mundo y de interpretarlo y la necesidad de retornar y no dividir, en vez de eso de mirar atrás, sin la necesidad de olvidar la modernidad.

Con todo, hemos de señalar que la presencia del indígena andino, representada en todos sus ámbitos sociales exhibida nítidamente en la investigación, a través de los numerosos ejemplos que señalamos en los capítulos I al VI, nos ha permitido mostrar una proyección de las formas poéticas quechuas, los cantos, y la evolución de estos hasta poemas en quechua en la caracterización de su identidad, exhibiendo su perfil humano, su modo de actuación y su proyección en una sociedad multiétnica y pluricultural, lo que a futuro habilita este estudio a uno nuevo que ponga en diálogo la poética ancestral de José María Arguedas con poetas quechuas contemporáneos rastreando los elementos testimoniales y de renovación que dan cuenta de la memoria indígena latinoamericana. Su poesía ha servido de punto de partida para muchos autores latinoamericanos para seguir escribiendo, aunque nos sea presentada en quechua, en su propia lengua, bajo sus preceptos culturales, pero siempre desde la ancestralidad. Poetas como el colombiano Chikangana (2008), Vivas (2015), Ortiz (2021), y muchos otros en Perú como López (2005), Irma Álvarez, Ccoscco (2019), Watanabe (2002), Belaúnde (2020), entre otros,. escriben y estudian en su poesía los temas andinos de modo que la poesía en quechua y español con la esperanza de

mantener ese hilo conductor que creó Arguedas y sigue vivo en muchos otros escritores en la actualidad. estos autores mantienen un diálogo hondo con los territorios del continente americano” (Favaron, 2020). Como plantea el autor estamos necesitados de autores que entren en diálogo con la tierra desde un nivel no de superioridad, sino desde la igualdad y la necesidad de proteger lo propio. el lenguaje, los conocimientos de las plantas tradicionales, la dulzura y ternura de cada parte del territorio que habitan. Autores que mantengan una interrogación constante frente a su cultura puede verse en las numerosas y modernas antologías que hoy se presentan en Colombia, Perú y Bolivia en aymara, quechua y otras lenguas, restituyendo cada poética. El mismo Gamaliel Churata, boliviano, contemporáneo de Arguedas iba en la vía de la lucha por el respeto indígena y la búsqueda y el rescate de las formas poéticas quechuas.

A pesar de que en los poemas de los escritores modernos estas no puedan rastrearse tan fácilmente y no querer forzar el poema a parecerse a ninguna de ellas es lo más honesto, no quiere decir que Arguedas no haya sido un trampolín para que muchos otros autores continuarán en esa línea de escritura. La poesía contemporánea en lengua ancestral y español continúa con la discrepancia entre el respeto político, la necesidad de reconocimiento y verdad, la restitución de tierras, la lucha por la lengua, y el avance de la poesía moderna. Puede ser que ya no estén escritas bajo los cánones de las formas poéticas quechuas, pero la reflexión inicial continúa. Siguen en sus obras dos hablantes líricos que se responden y cuestionan el uno al otro, como una conversación entre zorros desde mundos distintos. Continúan hablándonos del colibrí, de los cerros y cóndor, del canto del tábano zumbador y el Amaru, lo hacen desde sus perspectivas e historias de origen, pero lo hacen. No importa que ya hayan migrado a una poesía en un estilo más occidentalizado en

el sentido de la forma del poema, pero el sentido subjetivo, simbólico y a nivel de significante sigue en pie. La lucha de América Latina por sus raíces y el regreso al fogón, a la chagra, al abuelo tabaco, a la coca y a la yuca dulce.

¿Qué aporta esta investigación que difiera a otros estudios previos realizados? A nuestro juicio, el planteamiento de análisis que hacemos desde las formas poéticas quechuas a la evolución de los cantos incaicos, hasta la poesía moderna en quechua latinoamericana, sirviéndose de las teorías de Mamani (2011), Espino (2012) y Lienhard (2007), para aplicar a la obra de Arguedas e interpretar, así, la representación del indígena y el choque cultural que se da en Perú constantemente y aún hoy continúa fuertemente.

Es evidente que sí presenta una propuesta de enfoque distinta a otras en el sentido de que, no se centra exclusivamente en el conflicto, vida y final de la vida del autor, tampoco en una sola obra, sino que analizando las posiciones de la poética desde posturas estéticas distintas, desde la musicología, la politización y la memoria ancestral, muestra toda una amplia gama de elementos representativos que nos ofrece la cultura en quechua, ya sea en su cosmovisión, sus celebraciones y ritos, su acervo cultural, sus tradiciones festivas y su arte, todo ello, canalizado a través de las formas poéticas quechuas. De igual modo, analiza la figura del indígena en lo relativo a aspectos que ponen de relieve su identidad y los problemas que devienen del multiculturalismo, incluyendo, a la par, asuntos de tanto calado como la injusticia social, la hostilidad injustificada del criollo contra el indígena o los problemas que sobrevinieron del conflicto identitario, como la aculturación desde los cantos y la poesía del autor.

Finalmente, existe en la literatura latinoamericana contemporánea un conjunto de escritores que han logrado introducir un universo único y representativo en el que confluyen las

historias que presentan, lugares ficticios que emergen de la imaginación del escritor, que relacionan la cultura andina entre sí, en especial la cultura quechua con autores como Chikangana (2008), Ortiz (2021), Hamioy (1999, 2000, 2010) que identifican a la tierra colombiana como parte de ese espacio territorial del Tawantinsuyu, sus creencias, cantos, y significantes y vale la pena en otro momento estudiarlos a fondo y encontrar cuál fue la influencia si es que existe de José maría Arguedas en su obra.

“En este tiempo hay muchas tierras de temporal de todo el reino. Es de rigor sembrarlas porque más tarde las aguas no dejan.” (Guamán Poma, 1980, p. 224).

Es de rigor que los poetas modernos sigan sembrando las tierras.



Diciembre / Capac Inti Raimi / la gran pascua solemne del sol.

180

**Ilustración 6.** Deziembre. Capaeintidaimi. Fuente: Guamán Poma (1980). *Nueva coronica y buen gobierno*. México: Fondo de Cultura Económica. Imagen 308. Pág.21.

## Bibliografía

- Abraham, N. y Torok, M. (1994). *The Shell and the Kernel*. Volumen 1. Chicago: University of Chicago Press Books.
- Anchorena, J. (1874). *Gramática quechua ó del idioma del imperio de los Incas*. Lima: Imprenta del Estado de Lima.
- Arendt, H. (1995). *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- Arguedas, J. (1965). *Mesa redonda sobre Todas las sangres*. Instituto de Estudios Peruanos.  
Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=CgJE\\_wtXMks](https://www.youtube.com/watch?v=CgJE_wtXMks)
- Arguedas, J. (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: Talleres gráficos P.L. Villanueva.
- Arguedas, J. (1983c). *Obras completas*. Volumen 3. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (1983d). *Obras completas*. Volumen 4. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (1983e). *Obras completas*. Volumen 5. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (2012a). *Obras completas*. Volumen 6. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (2012b). *Obras completas*. Volumen 7. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (2012c). *Obras completas*. Volumen 8. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (2012d). *Obras completas*. Volumen 9. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (2012e). *Obras completas*. Volumen 10. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (2012f). *Obras completas*. Volumen 11. Lima: Horizontes.
- Arguedas, J. (2012g). *Obras completas*. Volumen 12. Lima: Horizontes.
- Arredondo, S. (2012). Prólogo. En *Obras completas*. Volumen 1 (pp. 19-22). Lima: Horizontes.
- Basadre, J. (1938). *Literatura inca. Introducción general*. Paris: Desclee, de brouwer.
- Bendezú, E. (2014). *Ama wasqaspalla José María Arguedas*. Lima: Editorial Universitaria.
- Beltrán, C. (1981). *Antología sagrada en español, quichua y aymara*. Lima: Tipografía de El Progreso.

- Bertonio, L. (2008). *Vocabulario de la lengua aymara. Castellano aymara–aymara castellano*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- Beyersdoff, M. (1986). La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura. *Revista Andina*, (7), 213-236. Recuperado de <https://bit.ly/3m97kcK>
- Cáceres, A. (1976). *Poesía quechua del Tawantinsuyu*. Buenos Aires: Ediciones El Sol.
- Cadillo, S. (2017). *Quechua básico: Norte, centro y sur del Perú*. Lima: Editorial Gráfica Educart.
- Carrillo, F. (1992). *Cronistas, indios y mestizos II: Guamán Poma de Ayala*. Vol. 2. Lima: Horizonte.
- Carrillo, F. (1968). *Poesía y Prosa Quechua*. Lima: Biblioteca universitaria
- Chikangana, F. (2008). *El colibrí de la noche desnuda*. Edición bilingüe – quechua – castellano. Bogotá: Editorial Melo acosta
- Churata, G. (2012). *El pez de oro* (H. Usandizaga, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Cornejo, P. (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Echeverry, J. (2012). Canasto de vida y canasto de las tinieblas: memoria indígena del tiempo del caucho. En *El aliento de la memoria: Antropología e historia en la Amazonia* (pp. 470-484). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/3CThSn8>
- Espino, G. (2003). Literatura Inca (¿indígena?) como representación de la literatura peruana. *Letras*, (74), 105-106. Recuperado de <https://bit.ly/3D3eIgw>
- Espino, G. (2006) Poéticas quechuas: Garcilaso, Guamán Poma y Anchorena. *Letras*, (77), 93-103. Recuperado de <https://doi.org/10.30920/letras.77.111-112.6>
- Espino, G. (2012) La poesía quechua de José María Arguedas: Aproximaciones a Huk docturkunaman qaqay. *Pueblo continente*, 22(1), 75-82. Recuperado de <https://bit.ly/3oirqEa>
- Espino, G. (2015). *Literatura Oral, literatura de tradición oral*. Tercera Edición, Lima: Pakarina Ediciones.

- Favaron, P. (2020). *Voces de limo: muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y con la vida*. Tsukuba: Editorial Ecopoética.
- Ferrari, A. (2002). La imbricación de la expresión poética en la obra narrativa de José María Arguedas y Juan Rulfo. *Agulha*, (24). Recuperado de <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag24ferrari.htm>
- Foffani, E. (2015). El testimonio de los poetas. Tradición de lo político en la poesía latinoamericana de la contemporaneidad. *Lecciones Doctorales*, 18.
- Garcilaso, I. (1923). *Comentarios reales; que tratan del origen de los yncas*. Madrid.
- García, C. (2007). El canon literario peruano. *Letras*, (78), 7-24.
- González, D (1952). *Arte y diccionario qquechua-español*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- González, P. (2003). *Nuestros indios*. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/150.pdf>
- Guamán Poma, F. (1980). *Nueva coronica y buen gobierno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Harrison, R. (1994). *Signos, cantos, y memoria en los Andes*. Quito: Biblioteca Abya-Yala
- Husson, J. (2002). Literatura quechua. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, (29), 387-522.
- Lara, J. (1947). *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lee, P. (2019). Política en el sexto de José María Arguedas: sensibilidad serrana, magia y realismo. *Revista Literatura Teoría y Crítica*, 10(20), 11-28. Recuperado de <https://bit.ly/3FbSTxs>
- Levy, P. (1989). *Los hundidos y los salvados*. Munich: Muchnik Editores, S. A.
- Lienhard, M. (1988). Arte verbal quechua e historiografía literaria en el Perú. Voz y escritura. *Revista de estudios literarios*, 4(5), 136-158. Recuperado de <https://bit.ly/3A5hiRy>
- Lienhard, M. (1989). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América Latina 1492-1988*. La Habana: Casa de las Américas.

- Lienhard, M. (1992). El zorro de arriba y el zorro de abajo. Resurgencia de un sistema literario alternativo. *Revista Anthropos*, (128), 65-67. Recuperado de <https://bit.ly/39VC9fe>
- Lienhard, M. (1998). *Pachakutiy taki Canto y poesía quechua de la transformación del mundo*. *Allpanchis*, 20(32), 165–195. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v20i32.956>
- Lienhard, M. (2005). *La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales/ Acta Poética* 26 (1-2). Primavera-otoño. Tomado de: <file:///C:/Users/DV7/Downloads/dcart.pdf>
- Lienhard, M. (2012). *José María Arguedas: una mirada antropológica*. En José María Arguedas: obras completas . Volumen 6. pp. 25-60. Lima: Horizonte
- Lienhard, M. (2016). *Textos indígenas*. En Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900 (Vol. 1). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Llano, A. (2001). Oralidad quechua y escritura en castellano: poesía escrita en el Perú. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (19), 13-25. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/185/18501901.pdf>
- López, C. (2005). Woyno, mito y símbolo de la cosmovisión Quechua-Andina. *Archipiélago*, 13(49), 49-54. Recuperado de <https://bit.ly/3onacpf>
- Mamani, M. (2011). *La poesía de José María Arguedas: Urpi, fieru, quri, sonqoyky*. Lima: Ediciones Copé.
- Mamani, M. (2013). *Ahayu-Watan: suma poética de Gamaliel Churata*. Compilación y estudio. Lima: Editorial Pakarina.
- Mamani, M. (2014). Hervores lingüísticos y sensibles en “Gabicha”, un poema recuperado de José María Arguedas. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 23(27), 141–156. Recuperado de <https://bit.ly/3F7B16y>
- Manani, M., Huamán, C., y Julca, Y. (2019). José María Arguedas: poeta quechua de la transformación. *Letras*, 90(132), 110-137. <https://doi.org/10.30920/letras.90.132.5>
- Martínez, J. (2002). La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades

- de mapuche urbanos. *Revista Musical Chilena*, (198), 21-44. Recuperado de <https://bit.ly/3Fc2x2K>
- Martínez, G. (2008). *Espacio, identidad y memoria en Los ríos profundos de J. M. Arguedas. Humanidades*, 1, 43-58. Recuperado de <https://bit.ly/3ik4v7y>
- Martínez, P. (2011). Algunas reflexiones sobre las prácticas escriturarias en Los Andes coloniales (siglo XVII). *Atenea*, 503, 93-109. Recuperado de <https://bit.ly/2WyRIXk>
- Mejía, M. (2011). *Teqse: La cosmovisión andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América Andina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Mannheim, B (2000). El arado del tiempo: poética quechua y formación nacional. *Revista Andina* 17(33), 15-54.
- Montoya, R., Montoya, E. y Montoya, L. (1987). La Sangre de los Cerros/Urqukunapa Yawarnin: Antología de la Poesía Quechua que se Canta en el Perú. *Lima: Centro de Estudios Peruanos*
- Noriega, J. (1993). *Poesía quechua escrita en el Perú (Antología, selección y notas)*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Noriega, J. (2012). Otro poema bilingüe de José María Arguedas. *América sin nombre*, 17, 61-67. Recuperado de <https://bit.ly/3mampL8>
- Noriega, J. (2016). *Poesía Quechua en Bolivia*. Lima: Pakarina Ediciones
- Nora, P. (1992). *Las líneas de la memoria*. Gallimard.
- Ortega, J. (1982). Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31(1), 44-82. Recuperado de <https://bit.ly/3ux6jPu>
- Ortiz, P. (2021). Pedro Ortiz (Nación Inga - Colombia). Recuperado de Festival Internacional de Poesía Medellín website: <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/27/News/Ortiz.html>

- Rosencof, M. (2010). *Las cartas que no llegaron*. Buenos Aires: Suma de Letras.
- Rama, A. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. Segunda edición. Buenos Aires: Ediciones Andariego
- Rama, A. (2006). *Los ríos profundos ópera de los pobres* [prólogo]. En *Los ríos profundos* (pp 5). Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Rodriguez. (1979). *Poesía de la independencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho  
[http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190906093448/Poesia\\_de\\_la\\_independencia.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190906093448/Poesia_de_la_independencia.pdf)
- Romualdo, A. (1984). *Poesía Peruana. Antología General. Poesía aborigen y tradicional popular. Tomo I*. Lima: Edubanco.
- Rivera, J. (1976). *La Voragine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rojas, R. (1937). *Himnos quechuas. Instituto de literatura Argentina*. Buenos Aires.
- Rojas, A. (2017). *Comunicación personal. Febrero 10 del 2017. Lima, Perú actuales y nuevos escenarios*. Córdoba: Editorial Eduvim
- Salazar, S. (1968). *Poesía Kechwa*. Montevideo: Arca
- Santo Tomás, D. (1951). *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Lima: Universidad de San Marcos.
- Schwab, G. (2015) “Escribir contra la memoria y el olvido”. En Mandolessi, S. y Alonso, M. (editores), *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa Maria: Eduvim. (pp. 53-84)
- Stheiner, G. (2013). *Speaking at The Nexus Institute, The Netherlands. The humanity dont humanized*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=L-WecwvZZzk&feature=youtu.be&t=3m43s>
- Triana, G. (2013). *Cubapaq/A Cuba: José María Arguedas*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

- Tandioy, E (2020). *Comunicación personal, marzo 10 del 2020. Valle del Sibundoy, Putumayo.*
- Tisoy, P (2020). *Comunicación personal, marzo 9 del 2020. Valle del Sibundoy, Putumayo.*
- Valero, E. (2012). *Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en el zorro de arriba y el zorro de abajo.* América sin nombre, (17), 95-103.
- Vallejo, C. (1959). *Los heraldos negros.* Lima: Editorial Perú Nuevo.
- Vallejo, C. (1987). *Trilce* (L. F. Vidal, Ed.). Lima: Peisa.
- Vargas, L. (1996). *La utopía arcaica Jose Maria Arguedas y las ficciones del indigenismo.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Vásquez, C. (1991). *Un universo sonoro en los ríos profundos en José María Arguedas.*  
Presentado en José María Arguedas, veinte años después : huellas y horizonte, 1969-1989, Lima.
- Vich, V. (2019). *César Vallejo: un poeta del acontecimiento.* En Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. (pp. 57 - 82). Lima: Casa de la literatura peruana. Recuperado de <https://bit.ly/2Y85yAq>
- Villarán, A. (1874). *La poesía en el Imperio de los Incas; ensayo histórico. Dedicada en muestra de gratitud al eminente literato D. Eduardo Asquerino.* En El Correo del Perú, Lima, 1873-1874 [Inserto entre los N° ix al li, 1873 y ii al xiv, 1874].
- Urioste, G. (Ed.), Salomon, F. (Trad.). (1991). *The Huarochirí Manuscript, a Testament of Ancient and Colonial Andean Religion.* Austin: University of Texas Press.
- Vivas, S. (2015). *Komuya uia. Poética ancestral contemporánea.* Medellín: Sílabas Editores.
- Volpi, J. (2010). *Oscuro bosque oscuro.* Barcelona: Editorial Salto de página.

## Anexo

### Línea de tiempo. Estado del arte de los estudios de las formas poéticas quechuas



*Ilustración 7. Línea de tiempo Fray Domingo de Santo Tomás*

## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO



**González Holguín  
(1608)**



Vocabulario de la Lengva  
General de todo el Pery  
llamada Lengva  
Qquichua (1608)

Taki:	Lo define como canto y canción al mismo tiempo.
Qashwa o Wawaki- Perú:	Un baile en coro.
Harawi:	Sin definición.
Lunta llapta:	Balles con disfraces.
Huaynaricunattaquí	Sin definición.
Wayno	Baile en de parejas.
Haylli	Sin definición.

**Ilustración 8.** Línea de tiempo González

## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO



**Garcilazo de la Vega (1609)**



**Los Comentarios reales de los incas**

Taki:	No se observa en su obra registro, ni uso de las formas poéticas quechuas a diferencia de González Holguín.
Qashwa o Wawaki-Perú:	
Harawi:	Se anexa una nota encontrada en Husson sobre el harawi: "La existencia del harawi está evidenciada por el Inca Garcilazo de la Vega en una corta secuencia cuyo alcance nos parece digno de ser subrayado: "otras muchas maneras de versos alcanzaron los Incas poetas, a los cuales llamaban haráuec, que en su propia significación quiere decir inventor".
Luzta lluzma:	
Huaynaricunattaqui	De esta definición del agentivo harawi-que inferimos que en el Perú prehispánico la raíz verbal harawi se refería sin más detalles al acto de creación poética y, luego, el
Wayno	
Haylli	

**Ilustración 9.** Línea de tiempo Garcilazo de la Vega

## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO



**Anchorena  
(1874)**



**La Gramática quechua  
o idioma del imperio de  
los incas**

Taki:	No lo define.
Wanka	¿Huancay? -poesia dramática.
Harawi:	Lo llama Arani y lo describe como un canto de pena y lamento pero que evoca como el alma indígena y sus valores triunfan sobre la visión occidental.
Yaravi:	Baile para divertirse en las reuniones o fiestas -Huayno y Yaravi son iguales en el sentido en que son cantados en serenatas.
Wayno	Baile para divertirse en las reuniones o fiestas -Huayno y Yaravi son iguales en el sentido en que son cantados en serenatas.
Huaylli:	En composiciones pequeñas, su objeto era cantarlo a las princesas incarias ante el curaca, sin embargo explica que ya se cantan a cualquier joven por la que se sentía mucho afecto. Hace la separación de los cantos cuando era cantada a una mujer del campo y lo nombra "Quiyaya" debido a que los primeros cantores pertenecían a la puna y vestían quiyas.

**Ilustración 10.** Línea de tiempo Anchorena.

## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO



Guamán Poma  
de Ayala (1615  
[1936])



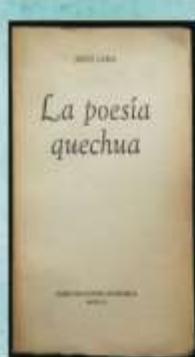
La Nueva Cronica y  
Buen Gobierno

Taki:	Baile, danza.
Qashwa o Wawaki Perú:	No lo define el autor.
Harawi:	Harawi, Haylli, Waynarikuna, Yuyaikuna y Taki
Huaynaricunattaqui:	En el diccionario lo definen como los "entretenimientos y recreaciones, el acto de acordarse mucho de lo que se ama".
Wayno:	¿Huaynaricuna? entretenimientos y recreaciones, el acto de acordarse mucho de lo que se ama

**Ilustración 11.** Línea de tiempo Guamán Poma de Ayala.

## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO





Lara  
(1947)

La poesía  
quechua

La poesía quechua

Taki:	Es un verso cantado, éste expresa cualquier actitud o cualquier momento de la vida que necesite de la música para ser expresado.
Qqashua	Es un poema que se cantaba en forma dialogada, "el amor chancero, el ingenio aguzado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer daban vida a este estilo de composición".
Harawi:	Del verbo arawiy que significa versificar o arawiku en su forma "sustantivada que significa poeta". Con el tiempo se asoció el término con versos amorosos y luego con poesía amorosa. El tema en general es el de una canción de amor doloroso, en particular Jaraiarawi era la canción de amor doliente; Sañkkayarawi la de expiación de las culpas relacionadas al amor, Kasiarawi, Súmakarawi las que refieren a alegría, belleza, gracia.
Yaravi	Baile para divertirse en las reuniones o fiestas -Huayno y Yaravi son iguales en el sentido en que son cantados en serenatas.
Wayno	La expresión lírica más compleja del indígena quechua, utiliza al tiempo música, poesía y danza. Captaban tanto "la placidez de la llanura como la majestad de las cumbres, tanto el murmullo del manantial como el remolino del viento, tanto el colorido del día como las sombras de la noche". Eran ejecutadas por parejas y el gran componente poético romántico de los versos se cantaba o declamaba.

**Ilustración 12.** Línea de tiempo Lara (1947).

## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO



**Gamaliel Churata  
(2012)**



**El pez de oro**

Taki:	Es un verso cantado, éste expresa cualquier actitud o cualquier momento de la vida que necesite de la música para ser expresado.
Haylli	Canción de guerra; la Marsellesa del Inca. Forma épica"
Harawi:	Canción erótica o pastoril"
wiphala	"Gusón". Wiphala-Takhata
Yaravi	Baile para divertirse en las reuniones o fiestas -Huayno y Yaravi son iguales en el sentido en que son cantados en serenatas.
Wayno	Tiempo de wayño y lo describe como "una de las modalidades poéticas cantada y bailada" (1012). Indica que es el género de baile para parejas.

**Ilustración 13.** Línea de tiempo Gamaliel Churata.

## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO



**José María Arguedas  
(1983-2012)**



**Obras completas  
1983-2012**

Taki:	Dana y canto de los indígenas en especial en la sierra al pastorear
Haylli	Canción de guerra; la Marsellesa del inca. Forma épica
Qeqanwa	Expresión en la cual hombres y mujeres tomados de la mano y en forma alternada bailan en rueda. Sus bailes alegres con temáticas asociadas a la chagra cuando hay éxito o a danzas guerreras
Harawi:	Los describe como canciones de ausencia, de imploración y del tipo de memoria. Concluye con un grito final que las mujeres prolongan en la voz más aguda.
Wifhala	Lo describe como un baile popular en el que gran número de hombres y mujeres forman cadenas en las calles y plazas, cantan y bailan. Wifala es una palabra de triunfo y suma alegría.
Yaravi	Baile. "Fue creado por el pueblo mestizo más diferenciado del indio, por un pueblo fronterizo con la costa, por Arequipa... El Yaravi no se baila, es sólo para cantar.
Wayno	El wayno es el canto universal del indio y del mestizo. Los waynos nuevos empezaron a aparecer como obras de composición populares que se bailan y se festejan en cualquier momento.
Huaylit	Huaylit: Danza y canto actual de cosecha en el valle del Mantaro

**Ilustración 14.** Línea de tiempo José María Arguedas.



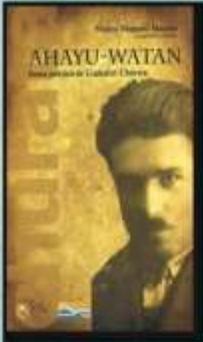
**Ilustración 15.** Línea de tiempo Beyerdorff.



## FORMAS POÉTICAS QUECHUAS LÍNEA DE TIEMPO



**Mamani**  
(2011-2015)



Ahayu-Watan: Suma  
poética de Gamaliel  
Churata

Taki:	Baile en general, expresión del sentimiento andino a través del canto.
Wayno	Lo entiendo como un baile en el que se danza en parejas y se saca a bailar a mujeres. Una composición que junta la poesía y la danza.
Haylli	Tipo de Taqui que se distingue por tener mayor grado de jocosidad o gracia.
Harawi:	Un tipo de canción quechua cuyo argumento es generalmente la pérdida de la persona querida y el sufrimiento por su lejanía. Mamani (2013) en relación al Harawi-Hiwa manifiesta que es el término que se aplica a canciones pastoriles y/o celebratorias de los ritos fúnebres, insinúa que aunque no encuentra en los textos escritos de Churata este género si lo menciona en sus conferencias y de allí la referencia. Un tipo de canción quechua cuyo argumento es generalmente la pérdida de la persona querida y el sufrimiento por su lejanía. Mamani (2013) en relación al Harawi-Hiwa manifiesta que es el término que se aplica a canciones pastoriles y/o celebratorias de los ritos fúnebres.

**Ilustración 17.** Línea de tiempo Mauro Mamani.