

**SERPIENTES, AMARUS Y SÍMBOLOS:  
INSTRUMENTALIZACIÓN DEL KUTI EN “A NUESTRO  
PADRE CREADOR TUPAC AMARU” DE JOSÉ MARÍA  
ARGUEDAS**

**SERPENTS, AMARUS AND SYMBOLS: KUTI'S  
INSTRUMENTALIZATION IN “A NUESTRO PADRE  
CREADOR TUPAC AMARU” BY JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

**SERPENTES, AMARUS E SÍMBOLOS:  
INSTRUMENTALIZAÇÃO DO KUTI EM “A NUESTRO  
PADRE CREADOR TUPAC AMARU” DE JOSÉ MARÍA  
ARGUEDAS**

**Fernanda Belén Fernández Civalero\***

Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, Argentina  
fcivalero@fhycs.unju.edu.ar  
ORCID: 0000-0003-0171-5289

Recibido: 27/05/2023

Aprobado: 25/06/2023

---

\* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina. Investigadora asociada del grupo ESANDINO, y al Ayllu de Estudios Andinos (UNJu, UNSa, UNMSM). Se desempeña como Auxiliar de Primera en la cátedra de Introducción a la Literatura de la carrera de Letras de la UNJu, y como docente adscripta en la cátedra de Literatura Latinoamericana II. Ha participado de distintos eventos académicos nacionales e internacionales con trabajos asociados a la Literatura Andina. Actualmente está cursando la Maestría en Estudios Literarios de Frontera, UNJu.

## Resumen

Consideramos que el espacio poético y el hacer artístico de José María Arguedas reproducen, a un nivel micro, las relaciones de correspondencia del Ande. Por ello, nos interesa identificar las dinámicas relacionales entre la voz poética y los otros existentes. Especialmente, abordaremos su relación con la imagen del dios-serpiente, Amaru, que tiene correspondencia directa con el *kuti* por su forma serpenteante. Para el análisis, tomaremos prestada la imagen del “Indio, astrólogo, poeta...” de Guaman Poma de Ayala, pues pensamos que ella podría ser la clave de lectura adecuada para abordar el arte de José María Arguedas. El autor peruano compone, en un proceso ritual *ch'ixi*, un texto que es tierra fértil en el que esparce, como el agricultor, “estratégicamente” símbolos significativos del pensamiento andino. Este recorrido tiene también un sentido seminal en el que la experiencia y saberes del poeta son semilla y fuente de su hacer intelectual y artístico.

**Palabras claves:** Arguedas, Amaru, *kuti*, núcleos seminales.

## Abstract

Jose Maria Arguedas's poetic space and his artistic work reproduce at a micro-level the correpondece relations of the Ande. Therefore we are interested in the identification of the relational dynamics between the poetic voice and the existing others. We will address his relationship with the Amaru's image, the serpent-god, which has a direct correspondence with the *kuti* due to its serpentine shape. For the analysis, we will borrow the image of the “Indian, astrologer, poet...” from Guaman Poma de Ayala, perchance the most appropriate reading key to the Arguedian art. The Peruvian author composes, in a *ch'ixi* ritual process, a text which is fertile soil where he “strategically” spreads (like a farmer) significant symbols of Andean thought. This journey has also a seminal sense in which the poet's experience and knowledge are the seed and source of his intellectual and artistic work.

**Keywords:** Arguedas, Amaru, *kuti*, seminal core.

## Resumo

Consideramos que o espaço poético e a criação artística de José Maria Arguedas reproduzem, em um nível micro, as relações de correspondência dos Andes. Por isso, nos interessa identificar as dinâmicas relacionais entre a voz poética e os outros existentes. Especificamente, abordaremos sua relação com a imagem da divindade-serpente, Amaru, que possui correspondência direta com o *kuti* devido à sua forma sinuosa. Para a análise, iremos emprestar a imagem do “Índio, astrólogo, poeta...”

de Guaman Poma de Ayala, pois acreditamos que ela poderia ser a chave de leitura adequada para abordar a arte de José María Arguedas. O autor peruano compõe, em um processo ritual ch'ixi, um texto que é terra fértil na qual espalha, como o agricultor, “estrategicamente” símbolos significativos do pensamento andino. Esse percurso também possui um sentido seminal, no qual a experiência e o conhecimento do poeta são semente e fonte de sua criação intelectual e artística.

**Palavras-chaves:** Arguedas, Amaru, *kuti*, núcleos seminais.

## Introducción

Tras una lectura atenta y detenida de la obra del escritor peruano José María Arguedas, creemos que el espacio poético y su hacer artístico reproducen a un nivel micro las relaciones de correspondencia de los Andes. En el espacio textual, la voz poética se instala como una voz *taypi*, voz centro que traza un diálogo sagrado con las distintas dimensiones del *pacha*. En este artículo nos interesa identificar las dinámicas relacionales y dialógicas que el autor establece entre la voz poética y los otros existentes. Prestaremos especial atención a la relación con el dios-serpiente, Amaru, pues consideramos que en ella se evidencia el propósito último de la obra arguediana: resistir y recuperar los espacios arrebatados.

Para ello, tomaremos prestada la imagen del “Indio, astrólogo, poeta...” (p. 883) de Guaman Poma de Ayala, ya que creemos que ella podría ser una clave de lectura que nos permita interpretar el arte escriturario de José María Arguedas a la luz de un hacer seminal, ritual y artístico. Silvia Rivera Cusicanqui explica que la representación gráfica del indio, astrólogo, poeta devela “...verbos de un método en movimiento, con el horizonte de una artesanía intelectual” (2015, p. 8), estos son: “caminar”, “conocer”, “crear”. Estos verbos marcan, además, el pasaje de vida de Arguedas pues él —como el indio de Guaman Poma— caminó, conoció y creó. Caminó como migrante desde su nacimiento, conoció y experimentó la realidad del mundo interior de los Andes, para luego dejar constancia de ello en su vasta obra

antropológica y en su producción literaria. Este recorrido tiene también un sentido seminal en el que la experiencia, saberes y sentires del poeta son semilla, germen, origen y fuente de su hacer intelectual y artístico.

Esta correspondencia entre el indio astrólogo-poeta, Arguedas y la voz poética guarda en sí misma modos de relación más complejos. Partimos de la convicción de que el arte poético implica un procedimiento de orden ritual-seminal que le permite al autor, a través de la voz poética (*voz taypi*, voz centro), instrumentalizar el *kuti* con el fin de conseguir determinado equilibrio: el regreso del dios Amaru, y la recuperación de los espacios territoriales y espirituales arrebatados en los procesos de conquista y colonización. Pertinentemente, abordaremos los aspectos más relevantes de estas interacciones.

## **Espacios de encuentro**

Al trasladar la imagen del indio poeta-astrólogo y sembrador a la figura emblemática de José María Arguedas y, sobre todo, a su producción literaria, advertiremos que el texto poético funciona como tierra fértil en la que el escritor, como el indio de Guaman Poma, pone en práctica su saber-sentir o sentipensar generando espacios de encuentro. Estos son espacios *taypi*, microcosmos potenciales (Harris, Bouysse-Cassagne, 1988, p. 229) en los que, como explica Patricia Beltrán, se reúnen elementos *awqa* o antagónicos: “el lugar donde pueden vivir las diferencias” (Beltrán, 137 como se citó en Scotto, 2018, p. 89), un espacio donde se dan la concentración y la yuxtaposición de distintos universos.

Por un lado, el espacio poético y el hacer artístico reproducen a un nivel micro las relaciones de correspondencia del mundo Andino. Nuestro escritor bien sabe “del ruedo del sol y de la luna, eclipse, estrellas, cometas y hora, domingo, mes y año y de los cuatro vientos para sembrar la comida, desde antiguo” (Guaman Poma, 2006[I6I5], p. 883), es decir, que sabe de los

tiempos del cielo y de la tierra, de lo que existe más allá del espacio celeste y de lo que se reproduce en el interior de la tierra. O, en otras palabras, sabe y se relaciona con las tres regiones ontológicas del Ande, *Uku Pacha*, *Kay Pacha* y *Hanan Pacha*<sup>1</sup>, y con los otros existentes que las habitan.

Este saber-semilla es la fuente de su obra poética, pues es lo que le permite trastocar las estructuras gramaticales del español y quechuitarlas. En este punto el saber andino se intercepta y potencia con el hacer occidental, pues Arguedas es un “demonio feliz” que “habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (Arguedas, 1968). Esta doble pertenencia, el estar ubicado entre dos culturas, entre dos sistemas, dos lenguajes y dos visiones de mundo, lo convierten en un traductor, mediador o puente idóneo para hacer dialogar a ambos extremos.

Arguedas se ocupó, especialmente, de traducir el mundo andino —el sentir profundo de ese paisaje— en un lenguaje comprensible para un mundo hecho de máquina y vapor. Este trabajo no consistió en una simple traducción, implicó “la transición de un sistema cultural a otro no sólo diferente, sino históricamente opuesto: de un sistema predominantemente mágico-religioso y oral a otro dominado por la ‘racionalidad’ y la escritura” (Lienhard, 1990, p. 39). Citamos a Lienhard porque explica el proceso de traducción que atravesó la obra arguediana, pero podemos optar por una definición o categorización que resulte mucho más pertinente para referir a los modos de conocimiento del Ande, pues el término “mágico” explica la relación del hombre con su entorno desde una perspectiva que responde a categorías occidentales. Como bien lo ha explicado Rodolfo Kusch (1973), el pensamiento indígena se sustenta en un saber rítmico de dominio ancestral, un recuerdo, una reminiscencia en el que el corazón es el “regulador intuitivo del juicio” convirtiéndose en símbolo visual de un proceso seminal que ve y hace crecer el saber (pp. 304-306). Se trata, en otras palabras, de un saber-sentir o una “educación de la atención” (De Munter, 2016, p. 630) en el que el conocimiento se aprende y se enseña

en procesos de coparticipación, de relación con los otros existentes y con los espacios. Hecha esta aclaración, tomaremos la propuesta procesual de Lienhard (la traducción de un sistema a otro) pero modificaremos el nombre para que se acerque más al sentido seminal del sentipensar andino.

Martín Lienhard llama a los símbolos significativos del pensamiento andino “núcleos mágico-poéticos”<sup>2</sup>. Explica que estos, tras un proceso de estetización literaria, ocupan lugares estratégicos en las obras. Estos núcleos están dotados de una gran fuerza de irradiación pues no pierden el “sabor” de su antigua función gracias a la “recíproca proximidad de las actitudes estéticas y mágico-religiosas” (p. 45), por ello adquieren una doble significación en cuanto tienen referentes textuales y extratextuales. De su inclusión resulta un texto mucho más espeso que permite lecturas en diferentes direcciones.

Por el momento, llamaremos a estos símbolos “núcleos poético-seminales” pues, retomando la figura del indio poeta-astrólogo-sembrador, podemos arriesgar algunas hipótesis. Primero debemos decir que nuestro escritor —gracias a su conocimiento y vivencia de los modos de identificación de ambos mundos (el occidental y el indígena)— compone (escribe) en un proceso ritual *ch'ixi*<sup>3</sup>, en cuanto involucra potencialmente modos de hacer-sentir de ambas culturas, un texto que es tierra fértil en la que —como el agricultor— esparce “estratégicamente” símbolos significativos del pensamiento andino, núcleos poético-seminales que, en el poema a analizar (“A nuestro Padre Creador Túpac Amaru”<sup>4</sup>), implican una instrumentalización del *kuti* que abordaremos oportunamente.

### **“A nuestro Padre Creador Túpac Amaru”<sup>5</sup>**

Explicamos anteriormente que las obras de Arguedas reproducen en un nivel micro las relaciones de correspondencia del mundo andino. Esto se observa claramente en el poema que analizaremos pues, en él, la voz poética invoca la presencia del

dios Amaru, de los ancestros y de los migrantes que bajan serpenteando desde las sierras en montones como las “interminables filas de hormigas”. Estos, con la misma fuerza arrolladora de los ríos, rodean la ciudad, la sitian y desde allí resisten, cantan y penetran la ciudad letrada.

El poema es un *haylli-taki*, un canto en el que la voz poética inicia una plegaria con la divinidad: “Padre Nuestro, escucha atentamente la voz de nuestros ríos” (Arguedas, 2013, p. 39). Convoca la escucha atenta del dios, y en ese acto reactualiza la memoria histórica y el antiguo mito: “Tupac Amaru, hijo del Dios Serpiente...” (p. 37). Con esto se nos revelan modos de coparticipación en el que distintas líneas de vida (humanos, no-humanos, ríos, fenómenos atmosféricos, dioses, ancestros y animales) se relacionan entre sí, en un diálogo constante, profundo y sagrado. Para explicar esto nos detendremos un momento en los siguientes versos:

Padre nuestro, escucha atentamente la voz de nuestros ríos;  
 escucha a los temibles árboles de la gran selva; el canto en-  
 demoniado, blanquísimo del mar; escúchalos, padre mío,  
 Serpiente Dios. ¡Estamos vivos; todavía somos! Del movi-  
 miento de los ríos y las piedras, de la danza de los árboles  
 y montañas, de su movimiento, bebemos sangre poderosa,  
 cada vez más fuerte. ¡Nos estamos levantando, por tu cau-  
 sa, recordando tu nombre y tu muerte! (p. 39)

En el texto poético, microuniverso del hacer-sentir andino, se reproduce una “ecología sintiente” (Munter, 2016, p. 629) en la que se experimenta la vida a través de los movimientos y los sonidos que se convocan en la danza-canto de la voz poética, en la voz de los ríos y en el paso de los migrantes. Esto revela, además, modos de identificación animista, en la que se asume que todos los existentes tienen alma y características propias de lo humano que le permiten relacionarse y comunicarse entre sí. De aquí que se invoque la escucha atenta de los cantos y movimientos de los ríos, árboles, mares, piedras y montañas

en varias oportunidades a lo largo del texto, algunos ejemplos: “¡Escucha la vibración de mi cuerpo! / Escucha el frío de mi sangre, su temblor helado. / Escucha (...) el canto de la paloma” (p. 41); “Escucha, padre mío, mi Dios Serpiente, escucha” (p. 43); “Escucha, padre mío: desde las quebradas lejanas (...) Escucha, Serpiente Dios: el azote, la cárcel, el sufrimiento ...” (p. 45).

De esta manera, se reproduce en el poema una socialidad atencional (y no intencional, explica Munter) en la que se explicitan “trenzados de vida” (Munter, 2016, p. 630). Con esto se reúnen y se habilitan, en dinámicas coparticipativas, seres pertenecientes a las tres regiones del mundo andino: humanos (la voz poética, migrantes) y otros existentes (como la serpiente y el río) del *Kay Pacha*; los ancestros del *Uku Pacha* (Túpac Amaru y los indios que perdieron la vida durante los procesos de conquista/colonización y las posteriores revueltas político-sociales); y finalmente, al dios creador, Amaru que pertenece a los seres de gloria del *Hanan Pacha*. Mención especial a este último que por sus características corporales (un gran cuerpo de serpiente, cabeza de felino, representado con alas) puede acceder y moverse con facilidad por los tres espacios. Dios tridimensional que, además, tiene la capacidad de desplazarse por el tiempo pues remite “... a la presencia constante de lo pasado (*ñawpa*) en el presente, la presencia de los ancestros se actualiza constantemente ...” (Vilca, 2020, p. 63) y se imbrica “con el futuro (*qhipa*)” (Kreimer tal como se citó en Vilca, 2020, p. 73).

Amaru es el núcleo poético-seminal privilegiado en el poema, pues con su inclusión se reactualiza la memoria y se superponen, en ella, factores históricos y míticos. En la imagen de Túpac Amaru, se condensa gran parte de la memoria “insomne” (Cornejo Polar, 1996, p. 48), memoria reactivada en el presente desde el cual se enuncia (“escucha”, “canto”, “bailo”). Apela, por un lado, a Túpac Amaru como sujeto histórico y, a la vez, contenido en el ánimo de este héroe revolucionario (inserto, además, dentro de la genealogía divina como descendiente

directo de los dioses: “Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente...”), al dios tutelar del que toma el nombre: Amaru.

Es importante referir brevemente a la historia que encierra el nombre de Túpac Amaru para comprender los senderos de significancia que conlleva.

### **Túpac Amaru, el inca rebelde**

En 1533, cuando Pizarro ingresó al Cuzco y vencido Atahualpa, se designó como Inca legítimo a Manco Capac quien estableció un Estado neoinca consistente en una resistencia político-militar frente a la colonia española. Estos dos sistemas de gobierno coexistieron en tensión durante varios años, hasta la captura de su hijo Túpac Amaru en 1572, considerado como el primer inca rebelde. Tras su detención fue enjuiciado y decapitado. Más tarde en el siglo XVIII inspiró el primer movimiento revolucionario anticolonial, liderado por el cacique José Gabriel Condorcanqui quien, tras declararse descendiente legítimo de Túpac Amaru I, adoptó el mismo nombre. Fue él quien lideró en 1781 el sitio de Cusco, quien con la fuerza de cuarenta millones de indígenas marchó hacia la ciudad y la mantuvo en vilo por diez días (“Hemos bajado como las interminables filas de hormigas de la gran selva. Aquí estamos, contigo, jefe amado, inolvidable, eterno Amaru.” [Arguedas, 2013, p. 45]). El motivo de esta movilización rural-indígena no solo fue la disputa por las tierras sino también el rechazo de las formas de trabajo forzado colonial en haciendas, obrajes y minas (Cfr. Gallardo, 2017, p. 83):

Desde el día en que tú hablaste, desde el tiempo en el que luchaste con el acerado y sanguinario español, desde el instante en que le escupiste la cara; desde cuando tu hirviente sangre se derramó sobre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la paz y la resignación. (Arguedas, 2013, p. 37)

La elección de este personaje histórico posibilita la entrada del universo mítico al poema. En el Amaru debemos reconocer tres aspectos fundamentales: la función de la serpiente como animal sagrado del Perú; su forma bicéfala; y, finalmente, el Amaru como dios.

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

Por otro lado, el Dr. Mario Vilca (2020) explica que la serpiente en su forma bicéfala se relaciona directamente con el *kuti*

[P]or su forma zigzagueante que va en dos direcciones opuestas. El final del cuerpo termina en una cabeza, lo que parece referir a otro comienzo. Asimismo, en términos andinos, la oposición puede producir un *tinku* (enfrentamiento) o una complementación de opuestos. La “forma” del *kuti*, es entonces serpentiforme. (p. 62)

En cuanto al Amaru como dios, Alicia Alvarado Escudero (2015) asegura que tiene dos características muy importantes:

[P]ueden adoptar la forma de espiral, lo que representaría el mundo cíclico en la ideología andina, y mudan su piel cada cierto tiempo, representando la regeneración constante de

la vida, como sucede en el interior de la tierra y en el vientre materno (p. 23).

Explica también que la serpiente bicéfala se encontraba en los cinturones de algunos dioses del mar y de los gobernantes, guerreros y guerreras o cualquiera que detentara poder en el imperio. Encontramos claros ejemplos en ANPCTA: “Hemos de alzarnos ya, padre, hermano nuestro, mi Dios Serpiente.” (p. 41); “Hemos bajado a la ciudad de los señores” (p. 45); “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo... con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo” (p. 47); “... estamos apretando a la inmensa ciudad que nos odiaba...” (p. 49). En el poema, la fuerza del Amaru no sólo queda ligada a la energía convocante y revolucionaria de Túpac Amaru, sino también que su movimiento espiralado y envolvente (como bien lo explican los autores anteriormente citados) le permiten volver sobre el pasado (*ñawpa*) para reactualizar en el presente su función de símbolo de poder del Inca. Mientras que los hombres —como la serpiente y como lo hizo Túpac— envuelven, aprietan, cercan y acorralan la ciudad de los falsos *wiracochas* (Lima) con los cinturones de miseria (barriadas) o “cinturones de fuego” como Arguedas prefiere llamarlos.

### **Instrumentalización del *kuti***

Mario Vilca (2020) entiende que el *kuti* se relaciona a “vuelco” o “vuelta”, y junto a la categoría de *pacha* (tiempo, espacio, suelo, lugar)<sup>6</sup> forman una tercera: *pachakuti*. En términos generales, el *pachakutiy* implica un cambio radical, la vuelta del mundo, el mundo al revés. Encierra la idea de un tiempo cíclico, de momentos y tiempos que se alternan. Se produce cuando un nuevo tiempo se instala, y desaparece (no sin violencia) otro. Un primer cambio o vuelco en el tiempo se produce con la llegada de los españoles y se espera por el siguiente donde los espacios arrebatados sean recuperados. Lozada Pereira (2006) añade

que el “*pachacuti* es el momento en el que se desencadenan las fuerzas de inversión constituyéndose un nuevo orden” (p. 10) y más adelante indica que “se da por hechos extraordinarios que obran subrepticamente sobre el equilibrio cósmico, geológico o social” (p. 13).

Sabemos que el gran sueño arguediano, que muchos han calificado de utópico, fue alcanzar un *pachakuti* social, esto implicaba la recuperación o reterritorialización de los espacios espirituales y geográficos arrebatos. Queda patente en el poema cuando la voz lírica canta:

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como excremento de caballo. *Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio.* (p. 49. Énfasis mío)

En esto consistió el sueño arguediano: conseguir la convivencia entre las culturas sin borrar las diferencias, más bien acentuarlas para potenciar el hacer, sentir y pensar de su pueblo. Para lograrlo, para restablecer el equilibrio perdido, a través de la voz poética se instrumentaliza el *kuti* con la inclusión del Amaru que, como los antiguos curanderos, es usado —convocado— contra los enemigos: “los falsos wiracochas”. La forma serpenteante del dios, que es también la forma del *kuti* (Wilca, 2020, p. 60), permite acercar instantes lejanos y cercanos en el tiempo pues su movimiento “entrelaza las nuevas generaciones con los ancestros” (p. 63), y da lugar, además, al encuentro o enfrentamiento de las fuerzas contrarias en un *tinkuy*.

Explica Wilca que existen dos modos de direccionar el *kuti*: por reversión o fijación (p. 64). Creemos que en la obra de Arguedas se evidencia la primera, pues ella implica un “hacer volver” e incluye, a su vez, dos movimientos: volver y de-volver.

El primer movimiento se nos revela en la relación hombre-dios o voz poética-dios que es también voz poética-dios-ancestros que implica una dinámica de interacción entre las regiones del mundo andino que ya se explicó en los apartados anteriores. Dinámicas de coparticipación que patentizan trenzados de vida. Relata Vilca (Cfr. p. 65) que este movimiento fue utilizado como elemento religioso de la resistencia indígena que elevaba plegarias para que el corazón y el tiempo de los dioses volviera. Es esta la dirección que toma el *haylli-taki* analizado en cuanto es una plegaria que eleva la voz poética (hombre) al Dios Serpiente (dios) y por su intermedio actualiza la presencia de los ancestros (Túpac Amaru):

Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente ... Estoy gritando, soy tu pueblo; tú hiciste de nuevo mi alma ... desde cuando tu hirviente sangre se derramó sobre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la paz y la resignación. (2013, p. 37); Baja a la tierra, Serpiente Dios, infúndeme tu aliento ... (p. 53)

Esta plegaria busca que el *kuti* “vuelva a dotar de fuerza, que anime a cambiar el estado de dominación”, pues en el corazón del dios serpiente “reside la fuerza, el *kamay* que puede animar al pueblo” (Vilca, 2020, p. 65). Esta instrumentalización exige por parte de quien la pone en práctica una disposición anímica particular pues “debe relacionarse con los seres poderosos con una actitud de coraje” (Vilca, 2020, p. 64), misma actitud que domina casi por completo el tono del poema: “¡Nos estamos levanto, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte” (Arguedas, 2013, p. 39); “¡Somos todavía!” (p. 41); “Y sin embargo, hay una gran luz en nuestras vidas! ¡Estamos brillando!” (pp. 43-44).

El segundo movimiento, el “de-volver” se relaciona con “hacer regresar a algo o alguien hacia el lugar o agente que lo envió” (Vilca, 2020, p. 65), consiste en una “reciprocidad inversa (...) un movimiento de inversión, de características formales, un agente intermediador en lo social, que puede transmitir valores

opuestos” (Vilca, p. 67). Este devolver lo visualizamos en la dinámica hombre-hombre o voz poética-migrantes, en cuanto es la voz lírica la que incita a los migrantes a recuperar los espacios que fueron arrebatos, los convoca a regresar sobre el camino recorrido. En este sentido, el poema además de ser una plegaria es una arenga de lucha que pretende “hacer regresar”:

Escucha, padre mío: desde las quebradas lejanas, desde las pampas frías o quemantes que los falsos wiraqochas nos quitaron, hemos huido y nos hemos extendido por las cuatro regiones del mundo. Hay quienes se aferran a sus tierras amenazadas y pequeñas. Ellos se han quedado arriba, en sus querencias y, como nosotros, tiemblan de ira, piensan, contemplan. Ya no tememos a la muerte. Nuestras vidas son más frías, duelen más que la muerte. Escucha, Serpiente Dios: el azote, la cárcel, el sufrimiento inacabable, la muerte, nos han fortalecido, como a ti, hermano mayor, como a tu cuerpo y tu espíritu. ¿Hasta dónde nos ha de empujar esta nueva vida? *La fuerza que la muerte fermenta y cría en el hombre ¿no puede hacer que el hombre revuelva el mundo, que lo sacuda?* (Arguedas, 2013, pp. 45-47. Énfasis mío)

En este apartado, debemos hacer mención especial al símbolo del río (fuertemente ligado a la imagen de la serpiente) pues añade Vilca que su sentido de dirección único, de no retorno, lo relaciona directamente con el movimiento de-volver (Cfr. p. 67). Con la misma fuerza del cauce del río que avanza arrolladora, bajan los migrantes desde las sierras hacia la costa, cruzan fronteras, irrumpen y se cuelan en los espacios de poder:

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

## A modo de cierre

Este proceso de instrumentalización del *kuti* y los modos de direccionarlo nos remiten, nuevamente, a la relación entre Arguedas, la voz poética y el indio poeta-astrólogo-sembrador que planteamos al principio. Este giro concentra en sí mismo un sentido seminal, es decir, un movimiento de crecimiento, de espera, de atención, de cuidado y de relaciones mutuas.

Durante el “volver”, el poeta esparce —como el agricultor— estratégicamente por el terreno textual los núcleos poético-seminales. A través de la voz poética convoca, en una plegaria, la presencia y la fuerza del dios serpiente para que este, primero que nada, escuche atentamente el llanto y el canto de los seres que pueblan el universo para que su fuerza, su corazón y su tiempo regresen al presente. Mientras que en el de-volver puede ver el fruto de su siembra en la avanzada de los hombres y mujeres migrantes que regresan, cercan y aprietan a la ciudad letrada.

De esta forma, Arguedas construye la voz poética como una voz *taypi*, voz centro que reúne los elementos fragmentados y dispersos producto de las imposiciones occidentales; y que además enlaza y reactualiza instancias míticas e históricas. Desde su espacio, la voz poética “ondula, regresa y retoma el pasado para tomar impulso y hacer posible el *pachakutiy*” (Angulo Villán y Fernández Civalero, 2022, p. 189).

En sus obras, José María Arguedas siembra y cosecha memoria, mito y sabiduría. Traza mediante la voz poética *taypi* un diálogo sagrado con las dimensiones del *pacha* a través de los núcleos poético-seminales que irradian hacia diferentes direcciones. Estos núcleos están dotados de *camac*, de un soplo vital o fuerza espiritual que los anima. No son solo recursos decorativos del espacio poético, están dispuestos de manera estratégica en la obra. Como el sembrador esparce las semillas por todo el espacio textual que es tierra fértil, y con ellas

convoca la fuerza de los seres a los que remiten: Amaru y el héroe revolucionario que lleva su nombre, Túpac Amaru.

## Notas

- 1 El mundo de abajo (el lugar de los ancestros, de los muertos, lugar de la memoria); el mundo del medio (el terrenal, del aquí y ahora, donde habitan los hombres, mujeres y seres de la naturaleza); y el mundo de arriba (el espacio de lo sagrado, de los dioses tutelares).
- 2 Categoría de análisis de la producción arguediana propuesta en *Cultura Andina y Forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1990).
- 3 Silvia Rivera Cusicanqui (2015) propone esta categoría para referir a los sujetos que son producto de la convivencia de dos culturas distintas que se interceptan y superponen. Con esta convivencia no se pretende ni se logra una resolución armónica de las diferencias, sino más bien se acenúan en una constante tensión entre la complementariedad y el conflicto.
- 4 Poema perteneciente a la obra póstuma de Arguedas: *Katatay*, publicada en 1972 por el Instituto Nacional de Cultura, compilada por su albacea Sybila Arredondo. Para este trabajo utilizaremos una edición posterior del 2013 publicada por la Biblioteca Abraham Valdelomar.
- 5 En adelante nos referiremos a él como ANPCTA.
- 6 Mario Vilca la entiende como un horizonte de sentidos que “albergan, produce y reproducen modos de relacionarse con las alteridades no humanas (...) Tensiones íntimamente relacionadas con los ritmos seminales.” (p. 53)

## Referencias

- Arguedas, J. M. (1968). No soy un aculturado. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 2, 256-258.
- Arguedas, J. M. (2013). *Katatay. Poesía Reunida*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Cornejo Polar, A. (1996). Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1(6-7-8), 45-56.
- Escudero, A. (2015). Sacerdotisas, Curanderas, Parteras y Guerreras: Mujeres de élite en la costa norte del Perú Antiguo. *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos*, 2, 4-38.

- Angulo Villán, F., y Fernández Civalero, F. (2022). Desandar el camino de la serpiente: núcleos poéticos de resistencia cultural en el poemario Katatay. *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas* (pp. 177-203). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.
- Gallardo, M. (2017). *La Rebelión Andina de Túpac Amaru*. Argentina: Editorial Maipue.
- Guaman Poma de Ayala [Waman Puma], F. (2006[I615]). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. (J. v. Murra & R. Adorno, Eds.). México: Siglo XXI.
- Harris, O. y Bouysse-Cassagne, T. (1988). Pacha: en torno al pensamiento aymara. *Raíces de América: el mundo aymara*, 217-274.
- Kusch, R. (1973). *El pensamiento indígena y popular en América*. Editorial ICA.
- Lienhard, M. (1990). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. México D.F.: Ediciones Taller Abierto.
- Lozada Pereira, B. (2006). *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. Cima.
- Munter, K. de (2016). Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes: visitar y conmemorar entre familias aymara. *Chungará* (Arica), 48(4), 629-644.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Stocco, M. S. (2018). El concepto de taypi ch'ixi como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe. *Mundo Amazónico*. <http://hdl.handle.net/11336/92446>
- Vilca, M. (2020). Kuti, el “vuelco” del pacha. El juego entre lo cosmológico y lo humano. *Estudios Sociales del NOA*, 23, 51-80.