

MANUEL LARRÚ SALAZAR

*EL TRÁNSITO CULTURAL EN LA POESÍA DE
ARGUEDAS*

Resumen:

Este trabajo se propone analizar en la poesía de J. M. Arguedas los mecanismos integrativos que desarrolla el autor para superar lo que llama "cerco opresor" y que secularmente significó dominación e injusticia para la cultura andina.

Palabras clave:

Arguedas, J. M. - Poesía quechua.

Introducción

Aunque muchos críticos peruanos y peruanistas como Alberto Escobar (1972), Antonio Cornejo Polar (1973), Martín Lienhard (1981), William Rowe (1979), Roland Forgues (1989), por citar sólo algunos estudiosos de la obra arguediana habían subrayado el intenso lirismo que aflora en la narrativa de nuestro gran escritor, cuya filiación parece obedecer antes que a una voluntad estilística, a la percepción de un mundo repleto de vitalidad aun en sus componentes mínimos, percepción que tiene como núcleo liminar un modo de asumir la realidad desde claves culturales quechuas, visible por ejemplo en la noción de *kausay*, lo viviente, aquello que alienta y unimisma al sujeto que percibe con todo lo percibido, es en *Katatay (Temblar)*, el breve pero extraordinario poemario de Arguedas, donde esa fuerza lírica y esa articulación coparticipatoria se muestra con claridad indudable.

Este nexo entre lenguaje y realidad fue puesto de relieve por el propio escritor andahuaylino en diversos trabajos y testimonios. En su "Introducción" al poema Tupac Amaru kamaq Taytanchisman ("A nuestro padre creador Tupac Amaru"), dice:

Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza; su amor y su odio, cuando son desencadenados, se precipitan por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje (Arguedas 1972, 68).

Ese amor y odio que el agente poético de *Katatay* desencadena haciendo uso de la palabra quechua que al igual que la naturaleza abriga, consuela, ilumina, están concentrados en un proyecto necesario: "romper el cerco opresor" que durante siglos había separado a las dos comunidades lingüísticas, cerco injusto que no sólo se traduce en marginación socioeconómica, sino en el secular conflicto entre oralidad y escritura.

En este artículo quisiéramos acercarnos a los mecanismos de ruptura y superación de tal cerco, que fluye del discurso emitido por la intensa voz del yo-poético, y cuya propuesta central implica en el poemario una relación más igualitaria, capaz de fundar una nueva realidad entre los dos grandes conformantes del espacio social peruano: los usuarios de las tradiciones vernáculas y los recipientarios de las hispano-criollas. Hay que indicar de inmediato que no obstante estar escritos originariamente en quechua, lo que supondría una acción comunicativa hacia lectores de este idioma milenario, Arguedas traduce la mayoría de ellos (Jesús Rufz Durand concluyó la traducción de "Ima Guayasamín" -"Qué Guayasamín"- y Leo Casas tradujo el último poema de homenaje a Cuba: "Cubapaq"), dirigiéndose entonces nuestro escritor a dos receptores, por mucho que el "yo" poético asuma un carácter representacional de lo quechua, con voz colectiva inicialmente:

“Estoy gritando. Soy tu pueblo, tu hiciste de nuevo mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más”. (“A nuestro padre Creador...”), o por ejemplo en “Oda al Jet”, individualmente: “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. / En este mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, / hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de viento” (Arguedas, Op. Cit., 37). El receptor es dual y la dualidad es uno de los signos marcados de la cultura andina.

El proyecto

En el discurso general de Arguedas, en el que incluimos a su obra narrativa, sus trabajos como antropólogo, como recopilador y traductor de poesía oral, y a su producción poética, detectamos el tránsito no excluyente de tres núcleos significativos, o códigos de base:

- 1) el proceso de identificación,
- 2) el encuentro con el otro, y
- 3) la transformación producida por ese encuentro.

Identificación, encuentro y transformación constituyen unidades básicas que se ejemplifican especialmente, aunque no únicamente, en su obra narrativa.

Denominamos *identificación* a la etapa en que Arguedas describe, desde adentro, cómo es el mundo andino, sus conflictos, sus valores, su estructuración. Se trata de un hacer visible y comprensible un espacio sociocultural asumido por la cultura hegemónica como impenetrable, extraño, ajeno. Sobre esta nación “sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad” afirma nuestro autor en su texto “No soy un aculturado”. (Arguedas, 1990: 256). Esta etapa, que en su obra

narrativa va desde *Agua* hasta *Yawar Fiesta* también implica, perlocutivamente, la identificación del escritor como representante válido de una visión del mundo.

El periodo que llamamos *encuentro con el otro*, alude a un espacio referencial de intersección y conflicto entre dos visiones del mundo, dos culturas; situación harto problemática que debe superarse mediante la destrucción del cerco. Esta etapa en la narrativa se cumple con dos novelas: *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. La última secuencia que conformaría su proyecto de quebrar “el cerco opresor”, expresada mediante el núcleo significativo que aquí llamamos *transformación*, ya no sólo supone el encuentro con el otro sino que a partir de los mecanismos de comprensión y lectura de la realidad generados desde el mundo quechua se interesa por el desarrollo, la transculturación y la continuidad de lo andino en el choque producido entre ambas culturas. *Los zorros...*, obra plural y polifónica, es demostrativa de esta última etapa.

Hemos indicado que se trata de un proceso no excluyente. La síntesis de ese proceso -recordemos que *Katatay* fue escrito entre 1962 y 1969, es decir entre los dos momentos aquí descritos de manera harto esquemática-, implica la condensación y la profundización de ese proceso. Universos más que narrativos, discursivos, que suponen la identificación poética del mundo andino, con su marco de valores, de testimonio de pervivencia, como ocurre con el Himno-canción a Tupac Amaru, hasta su proceso transformativo, de incorporación a la modernidad ejemplificada en la opción liberadora que trasunta “Oda al Jet”, o el poema dedicado a Cuba.

El lenguaje poético

En la poesía de Arguedas nos encontramos con una forma que el autor denomina *haylli-taki* y que traduce como “himno-canción”.

El *Haylli* así como el *Taki*, constituyen estructuras versales provenientes de la tradición oral quechua, cuyas raíces son prehispánicas.

Jean-Philippe Husson (1993) indica que el *Haylli* es una pieza caracterizada por su ardor y alegría. En propiedad, se trata de una forma poética cantada, acompañada de música, de carácter triunfal, cuya estructura es interiormente dialógica. Es decir, implica una dualidad de emisores que en su intervención completan el sentido del texto. La secuencia completa de este diálogo constituye el canto triunfal y de regocijo, cuyos temas pueden ser de corte amoroso, agrario o de adoración a los apus tutelares o dioses montaña.

El siguiente *Haylli* recogido por Guaman Poma de Ayala y citado por Husson, es demostrativo de esta descripción:

<i>¡Ayaw haylli, yaw haylli!</i>	<i>¡Triunfo, triunfo!</i>
<i>¿Uchuyuyqchu chakrayki?</i>	<i>¿Lleva pimientos tu parcela?</i>
<i>Uchuy tumpalla samusaq.</i>	<i>So color de los pimientos vendré.</i>
<i>¿Tikayuyqchu chakrayki?</i>	<i>¿Lleva flores tu parcela?</i>
<i>Tikay tumpalla samusaq.</i>	<i>So color de las flores, vendré.</i>
<i>¡Chaymi Quya!</i>	<i>¡He aquí la reina! ¡Ahaylli! ¡triumfo!</i>
<i>¡Chaymi paya!</i>	<i>¡He aquí la dama! ¡Ahaylli! ¡Triunfo!</i>
<i>¡Patallampi!</i>	<i>¡En su terraza! ¡Ahaylli! ¡Triunfo!</i>
<i>¡Chaymi fiusta!</i>	<i>¡He aquí la princesa! ¡Ahaylli! ¡Triunfo!</i>
<i>¡Chaymi siklla!</i>	<i>¡He aquí la hermosa! ¡Ahaylli! ¡Triunfo!</i>

El *Taki* a su vez implica el carácter más subjetivo e íntimo del emisor poético. Son versos y música contruidos para ser emitidos no dialógicamente, como el *Haylli*, sino personalmente. Supone un lirismo mayor que trasunta estados de ánimo del yo poético.

Lo ejemplificaremos con esta estrofa recogida por Arguedas en su texto *Canto Kechwa* (1989):

<i>Sapay rikukuni</i>	<i>Qué solo me veo</i>
<i>mana piqnillayoq</i>	<i>sin nadie, sin nadie</i>
<i>puna wayta jina</i>	<i>como flor de la puna</i>
<i>llaki llantullayoq</i>	<i>mi sombra nomás tengo</i>
	<i>como flor de la puna.</i>

Como puede apreciarse, se trata de dos formas muy distintas una de otra en su aparato formal, en su modulación (una colectiva, la otra individual), en su funcionalidad y aun en su significación. Arguedas, conocedor experto (como recopilador, traductor y usuario) de estas formas de la retórica quechua, las transforma completamente, hace estallar su estructura para introducir contenidos nuevos. No es que sea sólo un renovador de la literatura peruana producida en castellano, sino que hace también lo propio con la tradición poética quechua.

El poema "A nuestro padre creador Tupac Amaru" constituye un contrapunto, una dialogía interna, entre el *Haylli* y el *Taki*. El primero, en este poema, se caracteriza por su narratividad, por su carácter épico, por su inserción en las categorías míticas andinas, mientras que el segundo, *Taki*, por su concisión y brevedad, su lirismo más intenso, su dimensión más íntima. Veamos una parte del *Haylli*:

"Tupac Amaru, Amaruq churin, Apu Salkantaypa ritinmanta ruwasqa; llantuykin, Apu suyu sombran hina sonqo ruruykupi mastarikun, may pachakama"

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

Y una parte de un *Taki* en este poema:

<i>Mayun takisian</i>	<i>Está cantando el río,</i>
<i>tuyan waqasian,</i>	<i>está llorando la calandria,</i>

wayran muyusian, está dando vueltas el viento,
ichu, tuta punchay sukasian día y noche la paja de la este-
pa vibra.

Este tratamiento renovador de la poesía quechua no supone el cambio completo del sentido de ambas formas, sino más bien un llevarlo más allá, una estrategia escritural para ampliar sus posibilidades comunicativas. En efecto, si el *Haylli* tradicional se caracteriza por ser una canción que incorpora el diálogo interno, en Arguedas este diálogo supone la participación del lector; es el receptor que se incorpora a la secuencia poética completando el sentido triunfal del texto.

¿Cuál es ese sentido triunfal? Ciertamente, y como lo precisa Antonio Cornejo Polar:

[se trata de] la plasmación más intensa del proceso de fundación de (una) nueva realidad y de la índole profunda del mundo que se avecina con vigor indetenible.

El *haylli-taki* expresa la voz plural de los indios contemporáneos. Arguedas los sitúa en una dimensión histórica: son los *runas* que han logrado sobrevivir a la opresión secular y que ahora invaden y comienzan a dominar las ciudades que siempre les fueron hostiles (Cornejo, 1990: 298).

Pero la renovación del nivel formal, con el uso por ejemplo del verso libre manteniendo un ritmo, una cadencia fónica proveniente de la poesía oral quechua, aunque en sí misma resulte importante para una historia de la escritura poética en este idioma, está al servicio de una necesidad: el encuentro igualitario con el "otro" de la cultura nacional.

Pachacuti y tinkuy

En las operaciones del sistema dual andino: *hanan* y *hurin* (*arriba* y *abajo*), existen dos mecanismos que aluden a la relación con el otro. Los conocidos como *kuti* y *tinkuy*, y que algunos estudiosos han denominado, con riesgo, mesianismo.

El primero, que se realiza en la voz *pachacuti*, implica el relevo de contrarios, el cambio de roles entre lo de arriba y lo de abajo, la inversión del cosmos y del orden. El segundo, *tinkuy*, alude al encuentro tensional entre ambas unidades de la dualidad, en una suerte de danza discursiva que permite el intercambio y la relación asimétrica.

A lo largo de los siglos ese encuentro con el otro fue reconocido como *pachacuti*: mundo al revés, como lo atestiguan la Crónica de Guaman Poma o el movimiento Taki Onqoy. Ese *pachacuti* generado por la conquista y manifestado en todas las formas de la marginación y de la desestructuración del mundo andino, es en rigor el producto de la ausencia de intercambio equivalente.

¿Cómo superar esta situación? ¿Cómo tender puentes posibles para el tránsito intercultural equitativo? Toda la literatura de Arguedas, su vida misma, su obra poética, nos habla de ese tránsito posible.

Si el Taki Onqoy, el canto de la enfermedad generada por una relación no igualitaria, metafóricamente hablando, produjo una tradición oral que alude al mundo al revés en la vinculación mundo andino-mundo criollo, como ocurre en los relatos de *pishtakos*, asesinos temibles, identificados siempre como blancos o mestizos, o en Inkarrí, la divinidad sumergida capaz de transformar el mundo para superar una realidad injusta, en la poesía de Arguedas se trata más bien de producir un *wañuy onqoy*, esto es, matar a la enfermedad. El mecanismo para ello es el *tinkuy*, el encuentro coparticipatorio que haga posible el reconocimiento mutuo de las capacidades y potencialidades de los dos actores culturales del Perú.

El poema "Llamado a los doctores" es exactamente eso. Es la apelación al otro para demostrarle la capacidad creativa del hombre andino, su fuerza milenaria, en la búsqueda de una conjunción que haga posible la fundación de un nuevo mundo.

De este modo, el cerco opresor contra el que se levanta la escritura apasionada de Arguedas puede ser destruido. Aprender mutuamente, el uno del otro, es el mecanismo de salida.

El itinerario de ese aprendizaje, desde la perspectiva quechua que adopta el emisor poético de *Katatay*, supone un tránsito. Tránsito que va desde el uso de un yo colectivo y plural que apela a la divinidad mítica: el dios-serpiente Tupac Amaru, testimoniándole su inserción y gradual dominio de otro espacio cultural, hasta el uso de un yo personal, como ocurre en “Oda al Jet” o “A Cuba”, donde el agente poético ha transformado esa dimensión mítica, de apelación al apu tutelar indígena, por una dimensión histórica: esto es, el ser humano concreto y su maravillosa capacidad creativa:

El hombre es dios. Yo soy hombre. El hizo este incontable pez golondrina de viento”, dice acerca del Jet, “¡Gracias hombre! No hijo del Dios Padre sino su hacedor. Gracias, padre mío, mi contemporáneo. Nadie sabe hasta qué mundo lanzarás tu flecha. Hombre dios, mueve este pez golondrina para que tu sangre creadora se ilumine más cada hora. (...) Que esta golondrina de oro de los cielos fecunde otros dioses en tu corazón cada día (Katatay, 39).

Aprendizaje del otro sin renunciar a las raíces propias. Creo que esa es la gran enseñanza que nos propone Arguedas, cuya actualidad es tan evidente en estos tiempos en que la tecnología y la modernización, ciertamente necesarias, también producen confusión sobre nuestra identidad plural y sobre nuestras raíces culturales, sobre nuestras memorias.

Arguedas no sólo supo detectar la presencia de fronteras culturales cuyo tránsito era secularmente injusto y destructivo para uno de los componentes, el más antiguo, de la nación (y en el fondo la misma injusticia también dañaba y oprimía al propio agente de la opresión) sino que al proponer en su intensa poesía la necesidad de aprender a mirarnos y reconocernos, esto es de desarrollar las posibilidades de una articulación equitativa, nos es-

taba (nos sigue) señalando una tarea integrativa necesaria y en verdad nada utópica como algunos han querido ver, en tanto que quebrar el cerco opresor no puede sino potenciar y enriquecer - curar- a ese gran cuerpo vivo, el país, nutrido por todas las sangres y tan urgido, superando sus traumas históricos y recientes, de encontrar una vía posible para su propio desarrollo.

Bibliografía

- Arguedas, José María. *Temblar. Katatay*. Lima, INC, 1972.
- *Canto kechwa*. Lima, Ed. Horizonte, 1989.
- *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Madrid, CSIC, 1990.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos en José María Arguedas*. Bs. As., Ed. Losada, 1973.
- “Un ensayo sobre *los Zorros*”. En: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Madrid, CSIC, 1990.
- Escobar, Alberto. “Presentación” a *Katatay*. Lima, INC, 1972.
- Forgues, Roland. *J. M. Arguedas*. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía. Lima, Ed. Horizonte, 1989.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva coronica y buen gobierno*. México, Ed. Siglo XXI, 1980.
- Huamán, Miguel Angel. *Poesía y utopía andina*. Lima, Desco, 1988.
- Husson, Jean-Philippe. “La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas...”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIX, No. 37, Lima, 1993.

-
- Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima, Tarea, 1981.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima, INC, 1979.