



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ninamango, E. (1982). *Katatay y la poética quechua de José María Arguedas* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Katatay y la poética quechua de José María Arguedas

Autor:

Eduardo Ninamango Mallqui

Año:

1982

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

José María Arguedas, poesía quechua folklórica, estructura lingüística quechua, imágenes artísticas, signo estético, reflejo ideológico.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Ninamango, E. (1982). *Katatay y la poética quechua de José María Arguedas* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

El objetivo de la tesis es estudiar la poesía quechua folklórica, a través de la poética de José María Arguedas reunida en *Katatay*. El capítulo uno relata los orígenes de la poesía quechua desde los ayllus primitivos y el seguimiento a través de los informes de los cronistas sobre cómo se fue dando su desarrollo. También se habla en este capítulo sobre las dos virtudes básicas de la poesía quechua: la poesía imperial religiosa y la poesía folklórica, como estas se manifiestan, y cómo la poesía folklórica sería la antesala de la poesía quechua contemporánea. El segundo capítulo abarca la visión sobre la sociedad indígena de Arguedas, la cual confrontaba la de los cronistas españoles y mestizos; las ideas de Arguedas acerca del arte indígena y sus estudios sobre el folklore; así como las ideas que postula Arguedas sobre la poesía quechua tanto en su creación literaria como en su teoría. El capítulo tres habla acerca del proceso poético de Arguedas el cual se plasma incluso en su narrativa mediante la difusión de la poesía folklórica y la implicancia de *Katatay* en este proceso poético. El cuarto capítulo señala el aspecto lingüístico en *Katatay*, la estructura lingüística del quechua y sus variaciones; las características gramaticales y artísticas que se observan en *Katatay* que provienen de la variedad norteño-sureña del quechua y la problemática del bilingüismo en Arguedas. Finalmente, el quinto capítulo se centra en la diversidad de imágenes artísticas que demuestran la riqueza del universo poético en *Katatay*; el signo estético en la obra y su funcionalidad en relación a los símbolos e imágenes que reflejan una realidad; y el reflejo ideológico del escritor que se observa en 3 poemas: “*A nuestro padre creador Túpac Amari*”, “*Oda al jet*” y “*Katatay*”.

Palabras Clave: José María Arguedas, poesía quechua folklórica, estructura lingüística quechua, imágenes artísticas, signo estético, reflejo ideológico.

NO SE PRESTA
A DOMILIO



NO SE PRESTA
A DOMICILIO



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Programa Académico de Literatura



**Katatay y la Poética Quechua
de José María Arguedas**

TESIS

PRESENTADO POR:

Eduardo Ninamango Mallqui

Para Optar el Título de

LICENCIADO EN LITERATURA

Lima - Perú

1982



U. N. M. S. M.
Dirección Universitaria de
Bibliotecas y Publicaciones
Bibliotecas de Letras

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



SUMARIO

	Pág
Sumario	4
Introducción	6

CAPITULO I

Antecedentes históricos	9
1. La poesía religiosa incaica	17
2. La poesía folklórica	25
La poesía quechua contemporánea	30

CAPITULO II

IDEAS POETICAS DE ARGUEDAS


Visión de la sociedad andina	38
Ideas Acerca del arte indígena	43
Ideas acerca de la poesía quechua	48
1. creación literatura quechua.	52
2. Acercamiento a la poesía de Arguedas	60



CAPITULO III

ARGUEDAS EN SU PROCESO POETICO

Su narrativa reflejo de la lírica quechua	61
1. Agua y las canciones folklóricas	64
2. El subyugante lirismo de los ríos profundos	68
3. Diamantes y pedernales : visión del artista indígena.	70
4. Todas las sangres, acopio de variadas canciones .	74
Implicancia de Katatay en su proceso poético	82



CAPITULO IV

EL ASPECTO LINGUISTICO EN KATATAY

La estructura Lingüística del quechua	84
El quechua utilizado en Katatay	87

CAPITULO V

KATATAY Y LA POETICA QUECHUA DE JOSE MARIA ARGUEDAS

1. Universo poético.	99
2. Función del signo estético en Katatay	110
3. Reflejo ideológico	118
Conclusiones	126
Bibliografía	128



INTRODUCCION

La poesía quechua, sobre la que existen pocos estudios, es el objeto general de la presente tesis. No toda ella, por cierto, sino la obra poética de José María Arguedas, reunida en Katatay y presente de una u otra manera en sus narraciones, considerando que este autor es representativo de la poesía quechua culta contemporánea.

El estudio de la poesía quechua de Arguedas nos ha permitido rastrear la vigencia de la poesía quechua folklórica y ver que sus raíces se remontan hasta la época prehispánica, aunque naturalmente esta tradición se ha modificado mucho desde los días de la Conquista. También hemos podido apreciar que la obra de los poetas cultos como Arguedas es una reivindicación y una revalorización de esa tradición antigua.

Es posible que la obra poética de Arguedas no satisfaga todos los deseos de la crítica, pero de todas maneras es importante porque sirve para probar la vigencia de la poesía quechua folklórica y las posibilidades de una poesía quechua en la actualidad. Es verdad que esta poesía no conserva la pureza prehispánica porque su cau



œfué interferido por la Conquista y luego por el mestizaje y también es verdad que ha sobrevivido en medio de la marginación y la opresión, pero la poesía de Arguedas demuestra la vigencia de ese proceso literario tan poco conocido.

Katatay sirve también para reflexionar sobre los problemas que debe afrontar el poeta quechua contemporáneo, sobre todo para hacer que se constituya en testimonio vital de un pueblo que estoicamente ha soportado los cambios históricos de un país pluricultural y plurilingüe pero oficialmente considerado solo como de la tradición occidental. Uno de los muchos problemas que Katatay ofrece es el de sus traducciones al español. En la tesis anotamos algunas ideas al respecto.

Es probable que todos estos objetivos no se cumplan cabalmente en la tesis porque es muy escasa la bibliografía y faltan investigaciones sobre la poesía quechua en general, todo lo que hace difícil un enfoque analítico. Ojalá que los defectos que pueda tener esta tesis no invaliden su intención de reivindicar una poesía nacional escrita en el idioma más antiguo del Perú.



Una última palabra: Mis sinceros agradecimientos al Dr. An
tonio Cornejo Polar, Asesor de la presente tesis por sus -
aportes y paciencia, a Sybila de Arguedas por su aporte do
cumentario e informativo.

EL AUTOR .



CAPITULO I

LA TRADICION POETICA QUECHUA

Antecedentes históricos

Las últimas investigaciones afirman que la literatura quechua no tuvo su origen en el imperio incaico - (1). Si analizamos el proceso de las culturas precolombinas y vemos su esquema de lenguaje y conocimiento, basado en una estructura que en cierto modo es la de un comunismo primitivo, llegaremos a la conclusión que estos tuvieron que hacer germinar, las primeras manifestaciones de orden artístico (que más tarde fueron perfeccionándose siguiendo una línea evolutiva más o menos común a todos los pueblos primitivos.

Justamente, cuando Frans Boas (2) hace un análisis del proceso evolutivo del pensamiento del hombre primi-

(1) Lévi-Strauss, en su análisis sobre el pensamiento primitivo, hace toda una innovación, utilizando el método estructuralista, donde demuestra que nuestros conocimientos actuales, fueron germinados por estos grupos étnicos. En el caso peruano, utiliza este mismo método Alejandro Ortiz Rescaniere, Juan M. Osio, y muchos otros que investigan sobre la cultura andina.

(2) Boas, Frans : El pensamiento del hombre primitivo. Back Edition. New York 1965.



tivo, afirma que las culturas básicas de la humanidad han expresado parecidos rasgos psicológicos y que, debido a ello, sus manifestaciones tienen caracteres similares en función a su lenguaje y pensamiento.

A decir de Boas, los avances que tiene el hombre primitivo en su pensamiento hacen que posteriormente crea verdaderas culturas, capaces de desarrollar su propia tecnología y manifestaciones espirituales que se sitúan como culturas en el estamento superior, frente a algunas otras que no lograron este desarrollo.

En el caso peruano, Hildebrando Castro Pozo, refiere estas mismas características al decir :

" Hay que apreciar que la totalidad de los pueblos, primitivos que practicaron y practican el colectivismo agrario. Esta etapa de cultura corresponde a un período especial, comprendido entre la iniciación y completo desarrollo de las industrias neolíticas, eneolíticas y las del cobre; entre los albores de un sedentarismo intermitente, ocasionado por la recolección de frutos, caza o pesca, y el establecimiento definitivo en un solo sitio, donde al fin se hechan los cimientos de la futura población " (3).

Sin embargo cuando el hombre primitivo pasa al período sedentario, se fijan las primeras pautas de una organización social que lo ubica como un ser pensante frente a la naturaleza. Castro Pozo, hace esta observación de la siguiente manera :

(3) Castro Pozo, Hildebrando: Del Ayllu al cooperativismo Socialista, Librería Editorial, Juan Mejía. Baca. Lima 1969. Pag. 156.



" Empero, los quechuas-aimaras-mochicas y los maya-
quiches-aztecas, sobradamente habían pasado aque-
llas etapas; y, aún cuando desconocían el hierro
la pólvora y las armas de fuego, y no habían per-
feccionado la escritura, en cambio por sus cono-
cimientos astronómicos y terapéuticos, de inge-
niería hidráulica y agronómica, de arquitectura,
y orfebrería, tejidos y pintura y alfarería, mú-
sica y poesía y sobre todo por su admirable orga-
nización económica y política y sus normas de de-
recho y ética sociales; su estado cultural esta-
ba a la altura de los países adelantados de Euro-
pa, en donde fueron admiración y objetos de lujo
muchas de sus instituciones y productos importa-
dos por los españoles " (4).

Por lo referido, existen sobradas razones para pen-
sar que la poesía quechua originariamente pertenece a
los ayllus primitivos, anteriores a la consolidación del
Imperio Incaico, y que se desarrolló a medida que estos
escalaban grados de conocimiento y organización social
en su evolución. Por esta razón, si entroncamos el estu-
dio de la poesía quechua podemos reiterar, como lo de-
muestra los estudios antropológicos e históricos, que el
incanato no fué otra cosa que el desarrollo de los ay-
llus, que primigeniamente elaboraron un arte incipiente
y que gracias a su progreso organizativo llegaron a per-
feccionar paulatinamente una serie de manifestaciones ar-
tísticas.

En efecto, si analizamos el avance cultural de los
Incas, veremos que estos alcanzaron una alta tecnología,
y también un desarrollo homogéneo en la expresión artísti-
ca. Luis Alberto Sánchez, la compara con la asiática y po-
ne énfasis en su carácter anónimo :

(4) Castro Pozo, Hildebrando: op. Cit. P. 156.

" Ahora bien, el matiz asiático del antiguo Perú se refleja en el típico anónimo de sus primitivas expresiones literarias, A parte de que él arranca del caracter colectivo y agrario, peculiar del imperio, también se debe observar que todas las culturas orientales, como por ejemplo la China y la Indostana, adolecen de inobjetable tendencia al -anonimato. Anónimas fueron - y siguen siendo - la muy elaborada cerámica, la construcción de los templos, la formación de las leyes, los más altos cargos sacerdotales, la coreografía, los cánticos y las narraciones. En ninguna de estas manifestaciones ha quedado huella personal ... " (5).

La literatura quechua durante el incanato alcanzó , a desarrollarse en diversos géneros, pues contaba inclusive con elementos que se especializaban en estos menesteres y que solamente narraban o declamaban las hazañas - imperiales y los acontecimientos más notables de su historia. Sin embargo, no todo estaba circunscrito a una élite; también había juglares que narraban lo que ocurría en la otra capa social, es decir en el pueblo.

Para un mejor conocimiento de la poesía quechua incaica, hay la necesidad de hacer un seguimiento a través, de los informes que proporcionaron los cronistas. Ciertamente había intereses creados por parte de los cronistas españoles y sus testimonios no reflejan fielmente la realidad cultural del Imperio Incaico. Sabemos que los cronistas de la corona, buscaban el afianzamiento de la colonia y que por ello muchos de ellos llegaron a desechar - los valores de expresividad artística iniciales.

No cabe duda que la intencionalidad de los cronistas españoles tiene un objetivo. Ellos a la vez que ha

(5) Sánchez, Luis Alberto: Literatura Peruana . Tomo I . Ediventas. Lima 1965, p. 97.

cen ver que el indio se encuentra en una total opresión por parte del imperio (6), también dejan entrever que sus manifestaciones artísticas son bárbaras.

A parte de esto, siendo objetivo de España la consolidación de la conquista y la implantación de la colonia, con todos los criterios de la cultura española, se comprende de que este cometido puede ser desarrollado por la religión. Como tal, una de las preocupaciones centrales fué la catequización, que tenía como meta eliminar el panteísmo de los sobrevivientes del incanato, tal como ocurrió con la extirpación de idolatrías que realizó el padre José de Acosta.

Por muchos años fué la visión de los cronistas la que se impuso, como dice Jesús Lara.

" Los primeros historiadores coloniales, particularmente aquellos que han viajado por tierras peruanas se convirtieron en el cimiento sobre el que vino a despues a identificarse el criterio del mundo (sobre el imperio incaico). Cieza de León, López de Gomara, Agustín de Zárate y Sarmiento de Gamboa son los cuatro ángulos sobre los que reposa la estabilidad del edificio. " (7).

Más adelante con el ánimo de señalar los criterios de similitud, entre los cronistas nominados, prosigue:

" El primer escritor - a parte de Betanzos y Ondegardo y otros, cuyas obras no fueron publicadas sino - en el siglo XIX - que visitó los escombros del Imperio sojuzgado y amasó su obra con elementos recogidos en su origen, fué Pedro Cieza de León. La crónica del Perú, publicada en 1553, contiene una presentación objetiva y minuciosa del escenario en que se desarrolló el drama del incario. De paso re

(6)Cieza de León, Pedro : La Crónica del Perú.Espasa-Calpe.

(7)Lara Jesús: La poesía quechua. Fondo de cultura económica . México 1947.p.9.

lata la historia - y las costumbres de algunos núcleos de población. Estos relatos lo entretienen particularmente, cuando halla la oportunidad de mostrar hábitos y características que pueda colocar a los indios en el plano que los europeos tienen elegido para los salvajes ... " (8)

Esta apreciación en torno a los cronistas, indudablemente lo lleva a tomar una posición frente a ellos, para a su criterio éstos interpretaban el pasado acondicionándolo, a sus intereses. Por ello dice :

" Francisco López de Gomara o Gómara, como escriben, algunos fué secretario de Hernán Coetex, en la conquista de México y compuso una extensa y completa Historia de las indias. En la parte que dedica al Perú, coincide admirablemente con Cieza de León en sus conclusiones. Como este, sostiene que los indios eran, cruels y bestiales y que su religión les imponía el sacrificio de hombres y de niños, y aún el de sus propios hijos. A su juicio el gobierno de los Incas, no paso de ser una tiranía." (9).

Finalmente refiriéndose a Agustín de Zárate y Pedro Sarmiento de Gamboa, concluye :

" Agustín de Zárate, famoso cronista y autor de la Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú, impresa en 1563, parece haber considerado demasiado indulgentes a los otros autores y emplea un rotundo tono condenatorio al juzgar a los soberanos del Cusco; así escribe sin vacilar lo siguiente: "... y de ahí en adelante iba sucediendo en este señorío el que más poder y fuerza tenía, sin guardar, orden legítima de sucesión, sino por vía de tiranía y violencia; de manera que sus derechos estaban en las armas... ".

(8) Lara Jesús : op. Cit. P. 10

(9) Lara Jesús : op. Cit. P. 10



" Pero el autor que supera a todos en su capítulo de incriminaciones es Pedro Sarmiento de Gamboa. Aventurero, taumaturgo, historiador, y hechicero, tuvo una larga peregrinación por mares y tierras de América. Constantemente perseguido por los tribunales del Santo Oficio, favorito del Virrey Toledo, fué un extirpado de los restos del linaje. Recorrió gran parte del territorio peruano, y de acuerdo a su protector, forjó una Historia índica o historia de los Incas a base de presuntas narraciones de los indios más caracterizados ... " (10).

Ante tales jueces era imposible demostrar al mundo que el pueblo indio había producido una cultura superior, Toda vez que estas crónicas fueron muy difundidas en el exterior, se pensaba que efectivamente los indios eran salvajes, avaros, ignorantes y que vivían en una constante tiranía de los más fuertes sobre los pobres.

Sin embargo, en contra de las imputaciones que hacen los españoles más ligados a los intereses de la corona, surgen cronistas que se ubican en un estrato intermedio y también popular, cuyas obras son mucho más favorables al imperio. A juzgar por las documentaciones existentes, los más resaltantes son Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán, Poma de Ayala, entre otros que muestran una versión diferente a la de los españoles, aunque el primero por su constitución ideológica y el objetivo que se había trazado se inclinaba en parte a los requerimientos de la corona española. Sus libros muestran una versión nostálgica de las huestas vencidas y de los parientes seniles y plañideros una

((10) Lara, Jesús : op. Cit. P. 11.



vez consumada la conquista. Es una verdad que en él encontramos la memoria de las tradiciones orales, de los relatos históricos y de muchas otras manifestaciones culturales, pero todo esto dentro de un tono nostálgico de lo que fué el imperio incaico.

Uno de los signos que marca el mestizaje en las crónicas, lo personifica Garcilaso de la Vega de esta fusión de dos razas, nace Los Comentarios Reales, que escribió cuando llegaba a los sesenta años, tratando de reconstruir los recuerdos de sus parientes maternos, cartas de amigos y leyendo las crónicas publicadas por los españoles, con la finalidad de contrarrestar las informaciones mal intencionadas en relación al pueblo quechua.

Raúl Porras Barrenechea, al comentar sobre este cronista, dice :

" Garcilaso recoge los legados de la tradición indígena y española: la timidez india fundida con el orgullo español, la tendencia nostálgica y evocativa, el profundo tradicionalismo de ambas razas y, como atávico don, el gusto sabroso de las anécdotas y la maestría en el contar " (11).

Otro cronista mestizo, con mayor arraigo popular, es Felipe Guamán Poma de Ayala quien recoge su material a través de informaciones y datos que obtiene de sus andanzas - así como también del folklora. Su crónica que data del año

(11) Porras Barrenechea, Raúl: Mito, tradición e historia - Perú. PEISA, Lima 1974, Pag.59-60



1615 y cuyo título es : La Nueva Crónica y Buen Gobierno, refleja con mayor naturalidad las vivencias del pueblo que se muestra sometido a la cultura española.

Guamán Poma de Ayala, a la vez demuestra las injusticias que se cometen con los indios, nos trae una visión más completa de las manifestaciones populares en sus diversos aspectos, básicamente en lo que concierne a los ritos, danzas y demás celebraciones que se daban y seguían dándose a pesar del dominio español.

Estos antecedentes sirven de base al conocimiento de la literatura quechua y demás expresiones artísticas del pueblo indígena y sirven también como punto de partida a las diferentes teorías que hasta el momento se tiene sobre el arte incaico.

Por esta razón siendo nuestro objetivo ver el proceso de la poesía quechua y no la literatura en su conjunto, hay la necesidad encuadrarnos en ese campo específico y así plantear sus características, lo que nos permitirá afirmar su vigencia actual.

1. La poesía religiosa incaica :

La poesía quechua pese a la multiplicidad de sus caracteres, muestra dos virtudes básicas. En ella encontramos la poesía imperial religiosa y la poesía folklórica. Por su naturaleza, la primavera vertiente se encontraba al servicio, de la nobleza de sangre cuyos miembros eran considerados -



descendientes de los dioses.

Mayormente la poesía religiosa se manifiesta a través de himnos. J. Mason Alden refiere :

" Como una gran parte (de la literatura) se refería a la ideología religiosa antigua, fué condenada a reprimida por el clero europeo, junto con la literatura puramente religiosa. Los Pocos ejemplos que se conservan dan una idea de unos sentimientos elevados y una gran belleza de expresión, llena de alusiones a fenómenos de la naturaleza " (12).

Esta poesía estaba sujeta a una institución de corte vertical, compuesta por la gente del Inca y los sacerdotes. A la vez que se rendía culto a los dioses, evocaban a las acciones importantes de los soberanos, que tenían naturaleza divina. Justamente Guamán Poma de Ayala, informa con respecto a la clase sacerdotal inca :

" Los antiguos sacerdotes de este reino creían en los dioses de metal, ídolos, demonios, dioses de piedras, tenían pontífices, quienes guardaban celosamente sus leyes a pesar de ser sacerdotes de dioses falsos acostumbraban a ser fieles, labar buenas ejemplos y contaban con vírgenes acillas, monjas, respetaban sus templos, temían a la ley y a la justicia " (13).

Por cierto que Guamán Poma de Ayala, cuando hace este enjuiciamiento, ya se encuentra influenciado por los preceptos de la religión cristiana, Como podemos ver en el párrafo citado, utiliza toda la terminología castellana.

(12) Mason Alden J.: Las antiguas culturas del Perú. Fondo de cultura económica. México 1963 pag.24

(13) Guamán Poma de Ayala, Felipe: Primer nueva crónica y buen gobierno. Editorial Cultura. Lima 1956 pag. 187.



Luis Alberto Sánchez, al caracterizar la poesía religiosa, observa lo siguiente:

" Las manifestaciones coreográficas, preludio y complemento del arte teatral, se desarrollan ceñidas a estrictas normas religiosas, villacs o sacerdotes y amautas, y sabios, componían el texto de las plegarias que el pueblo puntearía con sus estribillos. Poseen dichos rezos un ímpetu absolutamente distinto al cristianismo. Por ejemplo, hay una transcrita por Molina, de una fuerza realmente bárbara: dice así: " Oh piadoso creador tú que ordenas y dispones que existe un señor, el Inca, haz que éste, sus servidores y vasallos permanezcan en paz que alcance la victoria sobre sus enemigos y sean siempre vencedores, no abrevies los días del Inca, ni de sus hijos, dales paz oh, creador, " (14).

Para una mejor explicación de esta poesía, tomaremos algunos textos, como el transcrito por el Salkamaywa, escrita en prosa, intitulado: Relación de antigüedades desde rey-nodel Piru. Al respecto transcribimos el texto, que el Dr. - Edmundo Bendezú Aybar analizó filológicamente (15).

Wiraqochaman tixksi qapapaq	:	El Wiracocha el rey de origen.
Kay qari kachun	:	Esto sea hombre.
Kay warmi kachun	:	Esto sea mujer.
Willka willko apu	:	Señor del manantial sagrado.
Qinantinma chikanchak	:	Es pues el gran creador, de todo.
Maypin Knaki	:	¿Dónde estas ?
Manachu rikuykiman	:	¿ No puedo verte ?

(14) Sánchez, Luis Alberto: Op. Cit. P.101.

(15) Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y filología de la América Latina de Enero de 1975. Mimeo.



q mpichun	:	arriba
quninpichun	:	abajo
qapaq usnuyki	:	a través
qay nillaway	:	respóndeme por favor
qanan qocha mantarayaq:		lago de arriba extendiéndose.
Quniqocha tiyan	:	lago de abajo asentándose.

Podemos ver que la temática del poema ofrece una constante preocupación filosófica. Los Incas, al igual que las culturas coetáneas de esta parte del continente, tuvieron un dios principal y creían en la inmortalidad. De aquí nace la preocupación filosófica. Como sabemos, su dios principal era el sol que sale en las mañanas y se esconde a la puesta del crepúsculo, eso les indujo a pensar que había dos mundos, el mundo de arriba y el mundo de abajo. Por esto cuando alguien moría, esta creencia, hacía que fuera enviado con alimentos, atavíos, y muchas cosas más, que le permitiese vivir en el otro mundo.

Estas preocupaciones de orden moral y existencial, hicieron posible el desarrollo de una filosofía en función de dos vidas. La mayoría de los himnos religiosos conservan cánticos rituales alusivos a estos aspectos.

Si hacemos un análisis formal del texto, observaremos de antemano que hay una profunda diferencia entre la versión



original y la traducción al español. Inicialmente vemos que la traducción ha sido literal y esto trae de hecho una serie de limitaciones en el orden poético, quedando su contenido, en una reflexión filosófica.

Generalmente en los himnos son notorios dos símbolos, el mundo de arriba y el mundo de abajo. Si buscamos la connotación de estos símbolos, veremos que significan el bien frente al mal, la muerte frente a la vida; es decir, que encontramos una cerrada oposición en el aspecto moral que tiene también caracteres filosóficos. Veamos otro himno que muestra características similares a la anterior que fué - transcrito por Santa Cruz Pachacuti y traducido por José María Arguedas (16).

Del mundo de arriba.

Del mundo de abajo.

Del océano extendido.

El hacedor.

Del vencedor de todas las cosas.

Del que mira espléndidamente.

Del que hierve intensamente.

Que sea éste hombre,

Que sea ésta mujer,

diciendo, ordenando.

(16) Carrillo, Francisco: Poesía y prosa quechua. Edit. de la Biblioteca Universitaria. Lima 1968.



a la mujer verdadera,

te forme,

¿ Quién eres ?

¿ Dónde estás ?.

¿ Qué arguyes ?.

¡ habla ya !

No hay que olvidar tampoco el panteísmo de la poesía religiosa incaica. Sobre la base de estos cultos hicieron una serie de operaciones, donde expresaban sus sentimientos como ocurre por ejemplo en esta oración (17).

" Oh! padres huacas y iullicas, antepasados abuelos y padres nuestros, Atun-apa-hualpi, huanatayna apo - Aya hatun, acerca el hacedor a nuestros hijos y a vuestros pequeñitos y a vuestra flor, y a vuestros - hijos deles ser para que sean dichos con el hacedor, como vosotros lo sois ".

Tal como ya se reiteró en diversas oportunidades, la poesía quechua religiosa, se constituyó en la mira de la " destrucción de idolatrías " de los colonizadores, porque sabían que consumirían sus afán de dominio, sin que haya rebeliones que obstaculicen el proceso de constitución colonial, si lograban acabar con la cultura quechua. Jesús, Lara enfoca este problema de la siguiente manera :

" Para consolidar la obra de la conquista, los españoles se habían entregado con fiebre a la demolición de la sólida cultura que encontraron. Pero su saña, pudo poco en cuanto a la música y a poesía de este - pueblo singular. Ambas se hallaban en lo más recon

(17) Carrillo, Francisco: op. cit. p, 27.



dito de su espíritu, estrechamente asociadas a su religión, a su historia y a sus costumbres. No fué fácil destruir la religión, a su historia y a las costumbres de un pueblo organizado. No obstante los conquistadores traían una religión espectacular, impresionante y seductora. Las creencias de los indios, pertenecían al terreno de la idolatría y era menester sustituirlas con los dogmas católicos. Y el clero emprendió una campaña sistemática e incesante, pertrechándose del idioma autóctono y otros recursos." (18).

Tal como era previsible, la brecha fué el idioma. Por esta razón los catequizadores se vieron en la obligación de aprender el quechua y, de esta manera, adentrarse en el espíritu de la cultura oprimida. Por cierto que esto no fué una tarea fácil y muchos sacerdotes no lograron, su cometido. Guamán Poma, pone en relieve esta situación:

"... En chuquiapu, hubo un sacerdote teólogo que de relación de otros no aficionados a esta lengua general de los indios, la aborrecía de manera que aún de oír la nombrar, se enfadaba entendiendo que de ninguna manera la entendería por la mucha dificultad que le veía dicho que tenía. Acaeció que antes que en aquel pueblo se fundara el colegio de la compañía asertó en venir un sacerdote de ella y paró algunos días a doctrinar los indios y por la novedad del hecho fué a oír un sermón, que les predicaba en lengua general de los indios y como viese que declamaba en indio, muchos lugares de la santa escritura y que los indios oyéndolos se admiraban y aficionaban a la doctrina, cobró alguna devoción a la lengua y después del sermón habló al sacerdote, diciendo: es posible que en una lengua tan bárbara, se pueda declamar y hablar las palabras divinas, tan dulces y mis

(18) Carrillo, Francisco: op. Cit, P.48.



teriosas " (19).

De la misma manera como la lengua fué vulnerada, y siendo los misioneros, causantes del mestizaje, aprovecharon su condición para infundir criterios personales, que escapaba a la moral católica. Esto nos demuestra que la poesía religiosa no estaba apuntando a un solo objetivo, sino a muchas actitudes de los conquistadores españoles. El mismo Guamán Poma, cita a un objetivo secundario a parte de la catequización :

" El sermón de otro clérigo decía : " Engendra contigo un indio parirás un hijo parecido a un osito; si engendras con un mulato será un monito; si engendras con un mestizo, parirás un indio mitayo. No debes acostarte, no debes dormir junto a un indio adulto, que pueda engendrar porque puedes verte después avergonzada, hermosísimas mujeres no enojen en esa forma a dios, hijos míos, orden" (20).

Ahora bien, uno de los problemas que presenta el estudio de la poesía religiosa incaica, es, sin duda el objetivo que se habían trazado los cronistas, a sugerencia de la corona española.

Sin embargo, por variadas razones, tienen credibilidad los textos que presentan Guamán Poma de Ayala y algunos cronistas semi-indígenas, como el caso de Juan -

(19) Guamán Poma de Ayala, Felipe Op. Cit. p.236

(20) Guamán Poma de Ayala, Felipe ob. cit. p.233



Wallparrimachi Mayta (21), que se encuentra en la antología de Francisco Carrillo :

De nuestras vidas
Un solo nudo hicimos
" ni la muerte
ha de separarnos,
uno solo somos,
uno solo " dijimos.

Otro cronista, que cabe mencionar es Cristóbal de Molina, quien compila un volumen titulado : Fábulas y ritos de los incas. Veamos una muestra de su compilación donde incluye un himno religioso :

¡oh sol! padre mío, que dijiste haya cuzcos y tambos; sean vencedores y despojadores estos tus hijos de todas las gentes, adórate para que sean dichosos si somos estos incas tus hijos y no sean vencidos ni despojados sino siempre sean vencedores, pues para esto lo hiciste " (22).

Por lo general estos cronistas, intentan mostrar los himnos en su autenticidad, pero el camino de absorción de la catequización se engarza en su contenido y gradualmente, la poesía religiosa incaica, vira hacia una poesía colonial quechua católica.

2. La Poesía Folklórica

El acopio de esta poesía es mucho más abundante y conserva su vigencia en la actualidad, pues como ya se dijo anteriormente, esta vena poética a pesar de la conquista siguió desarrollándose en la clandestinidad gracias al colec-

(21) Carrillo, Francisco : op. cit. P-51.

(22) Carrillo, Francisco : Op. cit. P-27.

tivismo y anonimato. Generalmente esta poesía estaba enraizada en las labores cotidianas, como las agrícolas y ganaderas, y en los sentimientos más universales como las amorosas.

Es preferentemente lírica.

Guamán Poma, caracteriza a la poesía folklórica de la siguiente manera :

" Las danzas, taquies y cantares de los Incas, de los capac apocanas, principales indios comunes de estos reinos, de los Chinchaysuyos, Andesuyos, Collasuyos, y Condesuyos, no tenía nada que podría calificarse como hechicería, idolatría, ni como encantamiento, sino como todo canto para bailar el arawis, canciones populares, eran demostraciones de alegría, de fiesta y regocijo. Sin estas diversiones no hubieran existido borracheras, podríamos decir que eran expresiones preciosas de felicidad; el taquicashua, canción alegre; el ayllí arawí, canción victoriosa por existos en la guerra o en las cosechas, entonadas por las mozas con acompañamientos de pinggulos, flauta de caña tocada por los mozos; la fiesta de los llamichus con su canto llamado Llamaya el de los labradores con pachaca harawayu, el de las collas con el quequina collana; el aimararana, baile para ir a las chacras y el Guanca, baile y canto que entonan al regreso del trabajo del campo, las mozas, con los acompañamientos de las quenás, tocado por los mozos ". (23).

Por las características anotadas por el cronista vemos, que la poesía folklórica era una experiencia global, que podía abarcar todas las vivencias que se daban en las clases populares. Practicamente no hay sentimientos que no fueran expresados mediante este tipo de poesía popular.

No cabe duda que la música estaba unida a esta poesía. Esta interrelación se puede encontrar fácilmente en el conte-

(23) Guamán Poma de Ayala, Felipe ob. cit. pag. 233



nido y forma de los poemas, ante todo en los estribillos de algunos versos. Dice Guamán Poma :

" La música y las canciones del Inca, de los demás señores y de los indios en general que se llamaba arawiy y guanca y cuyos versos eran acompañados por pingulles y quena-quena y se daban en leguas quechuas y aimaras... " (24).

Hara reforzar esta afirmación a continuación presentaremos algunas canciones que muestran esta peculiaridad.

El texto se encuentra en prosa, pero en trabajo filológico - permite recuperar su primitiva forma en verso. El texto lo transmite Guamán Poma!

ticcsi raquichu ñusta	La separación infinita
raquiriwachick	oh reina nos separa
cisallay	la separación lacerante,
	oh princesa nos separa
cisallay, chinchircoma	hermosa mía flor de chin
kaptinkichu	chicoma fueras.
umallipi	sobre mi frente
sonqollapipi apykchayki	en el corazón te llevaría.

A diferencia de la poesía religiosa, claramente vemos, que esta poesía es mucho más lírica y que tiene una cadencia rítmica. Una de las razones de esta particularidad , probablemente radica en que la mayoría de estas creaciones - anónimas podían llegar fácilmente a los grupos populares y ser conservadas, sin quebrar su continuidad a través de generaciones, tal como ocurre en la actualidad con los huaynos que provienen de la poesía folklórica.

(24) Guamán Poma de Ayala, Felipe ob. cit. 235.



La poesía religiosa y también folklórica obedecían a sus propias leyes internas, hasta la llegada de los españoles que quiebra y deja trunco su proceso. Pero a pesar, de que históricamente la poesía quechua sufre este disloque y de que la poesía religiosa es absorbida por los conquistadores, gracias a la acción colectiva de una cultura, aparentemente sojuzcada, las manifestaciones populares fueron activándose en círculos familiares, ayllus y pueblos enteros, sin perder su integridad y transmitiéndose oralmente a través de generaciones.

Esto nos hace pensar que existe una auténtica poesía quechua, canalizado básicamente en la poesía folklórica, y que sigue latente en los rincones más apartados de la zona andina. Su perennidad en el tiempo, su constante difusión a lo largo de nuestro proceso cultural, hace posible su existencia como un sistema literario con tradición e historia.

La poesía folklórica, rica en matices líricos, nos muestra el sentimiento intimista de la lírica quechua. Su cadenciosidad y su dulzura, expresan las vivencias cósmicas que envuelven al hombre andino. Veamos un poema anónimo con las características citadas :

Yo crío una mosca
con alas de oro,
Yo crío una mosca,
de ojos encendidos.
trae la muerte
en sus ojos de fuego,



trae la muerte
en sus cabellos de oro,
en sus alas hermosas (25)

En verdad que es difícil precisar los rasgos que señalen la vigencia de la poesía folklórica; sin embargo, gracias a la visión del mundo, a su relación con los elementos de la naturaleza y las diversas formas de mostrar las festividades agrícolas-ganaderas y de expresar sentimientos amorosos, notamos que provienen de una raíz antigua.

A pesar de que la poesía folklórica conserva en gran parte su integridad, el fenómeno del mestizaje se nota en algunas canciones que también tiene la estructura indígena y han sido escritos en quechua. En estas canciones a la vez que se nota plasticidad y sonoridad musical, encontramos una profunda melancolía, como ocurre en la siguiente canción:

- En donde encontraste, viajero a don Celso Medina abandonado a su mada se ha marchado solo.
- Yo lo encontré en la cumbre, cerca de los santuarios bajo los copos de nieve y el graniza trataba de enterrarse;
- No te preguntó por su dulce amante,
por aquellas que en el viento, que el frío, le ayudó penar
por aquella que en el viento y en el frío lloró -
por él.
- En sus tristes ojos se acabaron ya las lágrimas, en -

(25) Canción anónima, recogida en Ayacucho, Cusco y Apurímac por José María Argfueas. Op. Cit. P. 56



su corazón se secó el sufrimiento;
como los vientos fúnebres debe estar viajando sin sa-
ber a donde (26).

Similares a estas canciones que de hecho se enmarcan
en la poesía folklórica, actualmente podemos encontrar mu-
chas en las zonas andinas. En ellas su contenido se vuelca,
en el sentimiento que lleva consigo el hombre quechua.
Sin temor a una equivocación, se puede afirmar que la poesía
folklórica es la antesala de la poesía quechua contemporánea.
La poesía quechua contemporánea

Los antecedentes históricos demuestran que el quechua,
va perdiendo su consistencia como lengua; inclusive su margi-
nación va en aumento por la emigración de los habitantes -
de la zona andina, considerados como agentes activos de la -
lengua quechua. A esto se suma el aumento de la tecnifica-
ción en todo el Perú y el retroceso del humanismo que peli-
grosamente pierde terreno en el campo de la cultura. Como -
vemos, una serie de factores hacen probable la desaparición,
en el futuro - de la lengua quechua.

Por otro lado, si bien es cierto que la poesía fol-
klórica tiene plena vigencia, también diremos que ésta es -
más formal que de contenido, pues si hacemos un análisis de
la difusión que se realiza de la música folklórica en los di-

(26) Carrillo, Francisco, op. Cit. Pag. 53



diversos medios de comunicación, también llegaremos a la triste conclusión de que hay una total desvirtuación en su direccionalidad, salvo en aquellos casos en que por alguna razón se mantiene el aislamiento de la cultura occidental y se conserva la pureza de sus manifestaciones, artísticas.

A pesar que los antecedentes no son halagadores en lo que respecta a la poesía quechua y también a la lengua, en la actualidad hay cierto renacimiento a cargo de poetas bilingües. Pero uno de los problemas que hasta hoy no puede resolverse es la siguiente: Si bien existen poetas quechuas bilingües ¿ para quienes escriben ? , - ¿ Quienes son los lectores ? . Sabemos que el campesinado es analfabeto. Quizás esta disyuntiva se pueda resolver de acuerdo a las circunstancias histórica-sociales.

Sin embargo cabe una diferencia. El campesinado , aunque sea analfabeto, capta la esencia y la vivencia de la literatura folklórica, comunmente conocido como las canciones folklóricas que se transmiten oralmente. Esto quiere decir que hay un proceso de oralidad en la poesía quechua que es diferente de lo que producen poetas quechuas cultos que ya emplean un sistema de escritura.

Cabe diferenciar la mayoría de las canciones folklóricas, inmersas en el mundo campesinado que se mantienen en el estrato popular, convirtiéndose en en puente de va



riadas manifestaciones populares con raigambres orales, de la poesía quechua escrita que mantiene un nivel culto, acorde a la propia poesía castellana, que goza de amplia aceptación en el mundo cultural.

Sin desmerecer a los poetas quechuas actuales que a nuestro entender postulan revalorar las manifestaciones auténticas de la cultura quechua, vemos que en el reto es totalmente disparaje: la historia nos demuestra su tácita marginación.

Como bien sabemos, la literatura quechua en su conjunto, durante la colonia fué proscrita totalmente quedando su difusión en la clandestinidad. Con el advenimiento de la República se pensó que florecería sus géneros, pero curiosamente decayó, por no decir que casi se extinguió.

Esta literatura resurge recién por los años cincuenta, con la presencia de escritores que demuestran que la poesía quechua es rica en vitalidad. La figura de Andrés Alencastre (Killku Waraka), Porfirio Meneses, César Guardia Mayorga y el propio Arguedas, sientan las bases de un renacimiento de la poesía quechua culta, en base a varios fenómenos que ocurre en aquella época.

Concretamente aquellos movimientos son las reivindicaciones campesinas, los movimientos sociales que se suscitan en el campo, como producto de la toma de conciencia frente



a la cultura andina y el descubrimiento de la riqueza cultural que dejaron nuestros antepasados.

Nuestros clásicos, que estudiaron el proceso de la literatura quechua, como son : Jesús Lara, Luis Alberto Sánchez, etc. de alguna manera llegaron a preveer este renacimiento, como también afirmó José Carlos Mariátegui en relación a la evolución que pueda tener la literatura en su conjunto.

Estas motivaciones hicieron que nuestros estudiosos volcaran sus preocupaciones en agrupar a la literatura quechua en antologías representativas en su conjunto. Así tenemos la presencia de Sebastián Salazar Bondy, Francisco Carrillo, José María Arguedas, entre otros, quienes compilaron una serie de antologías de la literatura quechua, siguiendo el ejemplo de los primeros como : Vienvi, Basadre y Liva.

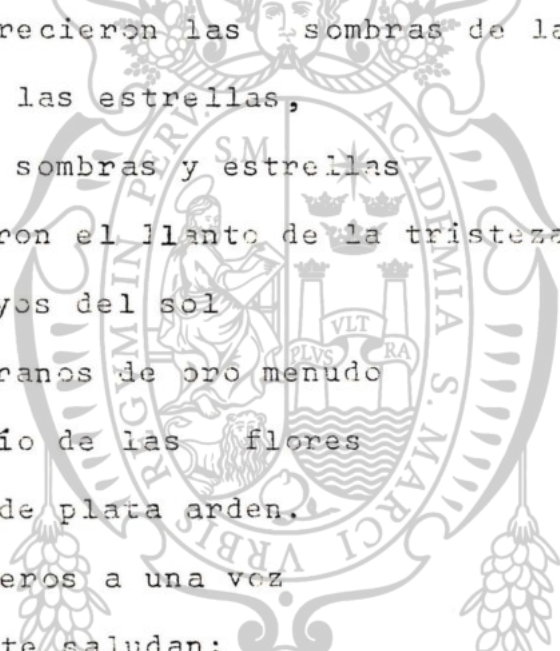
Por otro lado, los poetas quechuas cultos comenzaron a difundir sus creaciones, sin miramientos sociales, y la aceptación - aunque no unánime - no se hizo esperar. De esta manera comienza la revaloración de esta literatura largamente postrada, al igual que la del grupo social que hacía suya esta manifestación artística.

En el contingente de poetas quechuas cultos, sin duda los que sobresalen son : José María Arguedas y Andrés Alencastre, seguidos por César Guardia Mayorga, Porfirio Mene-



ses, Wilian Hurtado de Mendoza, entre otros, quienes tienen el compromiso de revalorar la cultura quechua.

Una de las voces más comprometidas y que resalta en la poesía quechua culta es, sin duda " Killku Waraka ". nacido en el Cusco en el año de 1909. Justamente del texto " Taki Parwa ", publicado en el año de 1955 y traducido por Arguedas, mostraremos el siguiente poema :



Ya desaparecieron las sombras de la noche
Han caído las estrellas,
y con las sombras y estrellas
se hundieron el llanto de la tristeza.
En los rayos del sol
brillan granos de oro menudo
en el rocío de las flores
lágrimas de plata arden.
Los jilqueros a una vez
cantando te saludan;
el picallor esmeralda, las mariposas rojas,
en tu puerta juegan sus alas (27)

Una de las peculiaridades de este poema es el tratamiento sintáctico de la traducción. En este caso ya no se presenta el problema de lo literal, pues vemos que en la versión castellana se intenta una recreación del original

(27) Carrillo, Francisco: Ob. Cit. Pag. 65.



quechua, aunque conservando muchas de sus características. Muestra de ello, tenemos en el verso : Lagrimas de plata arden /, que de hecho mantiene la estructura quechua, es decir, primero se presenta el predicado y luego el núcleo. Situaciones similares se presentan en los demás versos, en los que de hecho se recrea la cosmovisión andina.

La búsqueda de un identidad cultural a través de la poesía quechua contemporánea, es patente en las últimas publicaciones. Indudablemente que aquí juega un papel importante el proceso ideológico de cada uno de sus cultores. Sin embargo no todos tienen una misma visión, cada uno mantiene su peculiaridad, como el caso de Porfirio Meneses , que el año 1974, publica su libro de poemas " Cantares Quechuas ". Veamos una producción suya:

Mauka aikuypa llimpintan -colores de antigua sonrisa
suñunki wiñaypaq -destinas el mañana
Naylampa - y el fulgor ondulante
qanllarichikup sagrakunaq- de los demonios maravillo
sos.

pochiq lliapiamta - de Naylamp.
Imanaymana miski - oh dulce y terrible
mancharikuq rasakunapa - majestad de los nevadas
uuaynin - búsqueda mordiente
mauyukukunapa - de tus ríos.



piñakuq qina qenontiyán. (28).

Naturalmente que las características de cada uno de los poetas quechuas cultos varían en cuanto a su contenido. Por ejemplo en Meneses vemos al poeta culto, con preocupaciones intelectuales, pero que fundamenta esa búsqueda en raíces históricas del Perú. Alencastre se acerca más a la visión intimista, con arraigo en un profundo lirismo.

Finalmente otro de los poetas cultos de la poesía quechua es Wilian Hurtado de Mendoza, quien tiene publicados dos poemarios : " Yachanaykipaq taki " y " Wiraqocha " (1981). (29). He aquí una muestra de su poesía :

Huk punchaumi un día.
llaqtanchispi la patria se poblará
llalliqkama de indios invencibles
sayarinqa ese día,
chay punchaymi temblarán las estrellas.
chaskakuna katatanqa.

Hurtado de Mendoza al igual que el propio Arguedas nos muestra una faceta diferente de la poesía quechua. Aquí ya no persiste el yo poético, los poemas se proyectan hacia la colectividad y adquieren un corte ético en el te

(28) Meneses, Porfirio: Antología de Literatura quecha.
Edit. Nueva Educación. Lima 1974.

(29) Hurtado de Mendoza, Wilian : Yachanaykipaq taki
Perugraph Editores, Lima 1977.



rreno social. La visión poética se vuelve básicamente una denuncia, que de hecho muestra el antagonismo de las clases sociales existentes en el Perú.

No hay duda que la poesía quechua contemporánea, renace en la literatura peruana desde dintintos ángulos. Probablemente, si esta tónica creativa va en ascenso, la nueva poesía quechua, postulará un socialismo al estilo de sus mayores, que supieron imprimir una vivencia colectiva en bien de un grupo social.



CAPITULO II

IDEAS POETICAS DE ARGUEDAS

Visión de la sociedad indígena

Cuando Arguedas se propone estudiar las manifestaciones artísticas de los pueblos precolombinos, centra su objetivo en las actividades que desempeñaba el ayllu. Justamente, dado que el ayllu practicaba el colectivismo agrario, su esquema de pensamiento fué desarrollándose gracias a las prácticas sociales que ejercían sus miembros. En líneas generales se puede apreciar que el colectivismo agrario fué el suelo en que germinaron las bases económicas, sociales y culturales que posteriormente alcanzarían su desarrollo en el período Inca.

Una de las características esenciales del ayllu era la práctica colectiva y de parentesco, que unía a sus miembros como un grupo compacto, sujetos en los modos de producción que tenían como sistema. Se sabe perfectamente que en el ayllu no existía la práctica individual; las actividades estaban ordenados por el principio de la re-



ciprocidad.

Natan Wachtel, en su intento de caracterizar a las sociedades andinas y concretamente refiriéndose al ayllu dice :

" ... el ayllu constituye un núcleo endógamo que reúne un cierto número de linajes con posición colectiva de un territorio delimitado. Los ayllus se reagrupan, se engarzan para formar las "mitades" y después grupos étnicos de extensión variable que constituyen un nivel intermedio más amplio que el del simple parentesco. Por último el estado Inca, luego de conquistas sucesivas, impone un aparato político y militar al conjunto de estos grupos étnicos, apoyándose casi siempre en la jerarquía de los jefes locales (o curaca). En el seno de cada ayllu, los pastos son explotados en común y la tierra de cultivo (esencialmente de tubérculos) se distribuyen a las unidades domésticas en forma proporcional a su extensión: cada individuo recibe al cansarse un lote que en principio es suficiente para la subsistencia de la familia ..."(1).

Por la naturaleza de los ayllus y la práctica social, del colectivismo agrario, estos grupos étnicos comienzan a formar los principios de las bases culturales que gradualmente fueron manifestándose en su conducta, para más tarde llegar a la esfera de la valoración cognoscitiva de los elementos de su medio ambiente. Debemos enfatizar que estas expresiones escapan a lo instintivo y que estos rasgos culturales se manifiestan en la conciencia y actividades de los individuos que conforman el ayllu.

(1) Wachtel, Nathan : Sociedad e ideología IEP.Lima 1973. pág. 63.



Para llegar a la caracterización de los ayllus y su posterior evolución, Arguedas confronta las documentaciones dejadas por los cronistas españoles y mestizos, con las observaciones realizadas, mediante investigaciones, de campo, en los grupos sociales que conforman la sociedad andina. Como bien sabemos los cronistas de la corona española, tenían una misión específica, como la afirmación de la conquista. De la misma manera, aunque en menor grado, influenciados por los valores de la cultura occidental, los cronistas mestizos, intentan dar una visión cristianizada de la sociedad indígena.

En este aspecto, Garcilaso de la Vega, cuando habla de las etapas históricas de la cultura peruana y enfoca la constitución y formación de los ayllus, dice:

"...Estos se cobijan en las grutas y hasta en las cavidades de los árboles; los más civilizados construían chozas, pero sin ordenarlos alrededor de plazas no calles, tanto que sus aldeas parecían más bien, " recogadero de bestias "; en las regiones cálidas vivían desnudos; en las tierras frías se cubrían con pieles de animales, no por decencia, sino para protegerse de la interperie. Se alimentaban de hierbas, tubérculos, de frutos salvajes, cultivaban en forma rudimentaria un poco de maíz y sobre todo practicaban la horrible costumbre de comer carne humana. Todos robaban, mataban, pillaban. Se marentaban de cualquier modo o se casaban sin excluir a sus hermanas, hijas o madre. Finalmente adoraban a los ídolos más burdos : montañas, guijarros, árboles, ríos y aún a los animales más feroces o más repugnantes el tigre, el león, el oso, el perro, el condór, el águila, el halcón y las serpientes de to





do tipo ... " (2).

Este enjuiciamiento de Garcilaso se encuadra en el concepto que tiene de la representación de tiempo y espacio. Las etapas que distingue son las siguientes: la barbarie que corresponde a los ayllus, la civilizadora que pertenece al incanato y el advenimiento del cristianismo, que comienza con la conquista y se desarrolla con la administración colonial.

Ante la inexplicable valoración de Garcilaso acerca del ayllu como expresión del pensamiento salvaje, Arguedas gradualmente demuestra que los valores culturales que crearon estos grupos étnicos, que tenían una organización social primitiva, no fueron eminentemente salvajes; por el contrario, cimentaron las expresiones vitales de diversas índoles, como fue la propia manifestación artística que los Incas lograron perfeccionar.

Por otro lado, toda vez que la actividad colectiva caracterizó a los ayllus y también al mismo incanato - hay, la necesidad de determinar cuales fueron los valores culturales que les sirvieron de base en la elaboración de sus manifestaciones espirituales. Ha quedado -

(2) Garcilaso de la Vega, Inca: Los comentarios reales. Ed. Universo, T. I, Lima 1959, pág. 34.



plenamente demostrado que los antiguos moradores del ayllu, particularmente los del incanato, basaron su conducta en función a los pachas, que se fundamentan en la contraposición del trabajo y la ociosidad, como práctica social.

En la esfera del conocimiento incaico, los pachas funcionan de la siguiente manera : en primer lugar tenemos el Qanan pacha (tierra de arriba) morada de los dioses tutelares; en segundo lugar se encuentra el Kay pacha (tierra de los humanos) y finalmente el quray pacha (tierra de abajo) lugar donde se encuentran los Mallquis (muertos y los degradados, en relación a su conducta).

Ahora bien, la presencia de los pachas es la que determina el nivel de pensamiento de los grupos étnicos como ocurrió en el caso peruano. En efecto, los ayllus, como la cultura inca, ubican en su pensamiento a los elementos que le circundan y les dan una respectiva funcionalidad, para normativizar la conducta que establecía su organización social de acuerdo a esa triple división. La labor etnológica de Arguedas demuestra con claridad que el pensamiento, conocimiento y lenguaje de los ayllus es fruto de su práctica social. Como consecuencia de ello, los ritos, danzas, y ofrecimientos, etc., que practicaron se nutren de dos ejes, fundamentales : el animismo y el panteísmo.



La literatura quechua en su generalidad reviste estas características, pues en el pensamiento del hombre primitivo la diferencia entre lo animado y lo inanimado casi no existe. Los objetos, provistos de ciertas facultados positivas o negativas, son seres animados. Una muestra de lo afirmado se presenta cuando por ejemplo se dice://la piedad corre//; / el árbol llora//; / el sol ríe/ o la presencia del cerro que se transforma en un Apu. Indudablemente estos signos nos muestran que animismo y panteísmo, tienen gran importancia en la representación de su tabla valorativa.

Por consiguiente, hay la plena convicción de que Arguedas descubrió estas características en el arte indígena por ello, cuando plantea las alternativas artísticas de los pueblos precolombinos e incaico, encuadra su objetivo estético en las manifestaciones folklóricas, que han sido permeables en relación a los otros valores culturales, que los invasores absorbieron o hicieron desaparecer.

Ideas acerca del arte indígena

Por estar ligado a la actividad literaria y por su desempeño como etnólogo, Arguedas toma como piedra angular de sus investigaciones a la literatura quechua. Desde esta doble perspectiva, mediante una serie de publicaciones, nos hace entrever las múltiples manifestaciones del arte



indígena. Por esta razón, sus recopilaciones sobre relatos orales y poesía folklórica, implican un estudio profundo, donde realmente vemos la mano de un científico, pero también de un creador que conoce profundamente la ideología indígena.

Arguedas consciente de la realidad por la que atraviesa la sociedad indígena, ubica su universo de investigación en el folklore, que en verdad muestra la auténtica expresividad artística indígena. Justamente al presentar el marco teórico del folklore dice :

" ... En los pueblos que no tienen escuelas ni colegios (gentes que viven en los pueblos de la selva, o en aldeas en el ande) explican el origen de las cosas que existen mediante historias de dioses. A este modo de interpretar el origen de las se llama mito. Así ha comenzado en todos los pueblos de la tierra la explicación de porqué el mundo es como se presenta a nuestros ojos y porqué los hombres de éste o de otro modo. Por esta razón afirmamos que el folklore es el conocimiento tradicional (y no científico de las cosas y el ser humano." (3)

En sus estudios sobre el folklore demuestra que las narraciones y poesía folklórica, son las que actualmente conservan una mayor autenticidad. Según su concepto esta -

(3) Arguedas, José María: Qué es el folklore. Rev. Cultura y pueblo. No. 4-Enero-Abril-Lima 1964.



vertiente ha podido mantenerse más o menos intacta, gracias a la oralidad que celosamente reprodujo las obras a través de generaciones.

Justamente, cuando habla de poesía folklórica advierte:

"...el huayno es arte como música y como poesía, solo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra en sí misma las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio, podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad de creación con relación a lo europeo, que hay lo desplaza y avergüenza (...). Ese día aflorará poderoso y arrollador, un gran arte nacional de tema y ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía, en pintura, en literatura, un gran arte, que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal " (4).

Arguedas, en sus conceptos sobre el arte indígena, nos hace comprender que no basta interpretar la música, o poesía, pintura, etc. Enfatiza que hay la necesidad de sentir y vivir los valores indígenas que existen en cada uno de los individuos que conforman la cultura andina. Estas reflexiones sobre el arte, particularmente en lo que se refiere a los artistas, hace que emita el siguiente comentario :

(4) Arguedas, José María: La canción popular mestiza, valor poético. Realidad Nacional. T.II. Retablo de papel ediciones. Lima 1978 pág. 146.



"... Solo el artista nacido en el pueblo, el que heredó el genio del folklore, puede interpretarla y transmitirla a los demás. El auditorio es capaz de sentir en toda su esencia, el valor artístico de dicha música, porque el poder de interpretación del artista indígena, puede tocar la sensibilidad que el hombre tiene para comprender la experiencia estética de todos sus semejantes " (5).

La valoración que realiza sobre el arte indígena, nos muestra que al igual que la poesía, las narraciones folklóricas, constituyen una fuente donde los valores morales y artísticos de los individuos se polarizan en un esquema del bien frente al mal, que se practica como norma de conducta impuesta por la sociedad.

Toda vez que el arte indígena tiene una múltiple manifestación y no se circunscribe al aspecto moral, Arguedas al analizar la temática de este arte, argumenta que cada acto de los individuos de la cultura andina, justifica su modo de realización y aspiración dentro de su medio ambiente.

Así, cuando juzga minuciosamente la evolución del ayllu, nos hace entrever que cada acto del grupo, tenía una íntima relación con su existencia y supervivencia, como también ocurrió en el incanato. Debido a ello, si hacemos

(5) Arguedas, José María. La prensa, domingo 19 Noviembre, de 1944.



un seguimiento de los grupos sociales que actualmente tienen como morada el Ande, veremos que sus actividades, están ligados a su medio y la conducta que adquieren frente a él se expresa a través de manifestaciones artísticas. Podemos citar, como ejemplo, las faenas agrícolas de los campesinos en los tiempos de siembra o cosecha, donde realmente muestran su arte. Veamos al propio Arguedas que nos dice:

"En las noches de siembra, por las noches un canto lúgubre y agudo se oye desde todas las chacras. En la oscuridad o en la misma luz de la luna, ese canto parece salir de dentro de la tierra, o bajar del cielo, frío y hundirse a lo más hondo, en lo más duro del suelo..." (6).

Como vemos, aquí nos va describiendo el rito de la siembra en todo su detalle. Tras la actividad de la siembra hay toda una justificación grupal, pues los campesinos comandados por un guía, que canta solo, seguido por coros, buscarán satisfacer a la madre tierra sus requerimientos para que pueda salir abundante cosecha. Estas características, pero con diferentes matices, se constituyen en la auténtica expresión de arte indígena, signado por acontecimientos o calendarios establecidos.

En resumen, las expresiones artísticas indígenas señaladas por Arguedas, esencialmente se fundamentan en la práctica social del ayllu o en el incanato, pero se matizan después con los cambios que han ido produciéndose por

(6) Arguedas, José María : Señores e indios. Calicanto Editorial. Buenos Aires 1976, pág. 86



influencias externas e internas, estas últimas relativas al desarrollo histórico de todo arte.

Ideas acerca de la poesía quechua

Arguedas al plantearse la complejidad cultural del país, parte de una teoría de la cultura, que le permite caracterizar la dicotomía existente en la cultura peruana. Para ello, hace un análisis de nuestro proceso cultural desde la edad antigua hasta la actualidad. La unidad temática que conserva toda su producción intelectual, hace posible ensamblar el corpus de una literatura quechua, con plena vigencia a pesar de existir una cultura oficial distinta con respecto a la indígena.

Arguedas, acepta la durabilidad histórica de la literatura quechua, pero también es consciente que ésta no podrá mantener su pureza. Por ello, cuando escruta nuestro proceso cultural refiere:

" La vitalidad de la cultura prehispánica ha quedado comprobada en su capacidad de cambio, de asimilación de elementos ajenos. La organización social y económica, la religión, el régimen de la familia, las técnicas de fabricación y construcción de los llamados elementos materiales de la cultura, las artes, toda ha cambiado desde los tiempos de la conquista; pero ha permanecido, a través de tantos cambios importantes, distinta de la occidental, a pesar de que tales y tan sustanciales cambios se han producido en la cultura autóctona peruana por la influencia que sobre ella ha ejercido la de los con



quistadores " (7).

Al respecto, Arguedas tanto en su creación como en teoría, postula la posibilidad de que la cultura indígena incorpore toda la gama de las peculiaridades del mestizaje, lo que permite buscar el derrotero de la cultura peruana. Justamente, basa su marco teórico en los postulados del indigenismo, como refiere Angel Rama (8)

Pese a la cerrada oposición de la cultura oficial, en contra de la cultura indígena, se produce el adentramiento del indigenismo en la literatura peruana. Angel Rama pone en evidencia esta preocupación al referir :

"Este indigenismo es el que Arguedas debe revisar, sin por eso apartarse del movimiento. En " Razón de ser del indigenismo en el Perú ", que es un escrito póstumo, pero del cual ignoramos la fecha de composición, se explica. Comienza por prescindir de la aportación que en el siglo XIX hizo Manuel Gonzales Prada (con quien siempre mantuvo distancias), para referirse específicamente al siglo XX, dentro del cual establece tres períodos indigenistas: el correspondiente al novecientosismo donde tímidamente se afirma la corriente en la obra que va construyendo Julio C. Tello en oposición al pensamiento " hispanista " de José de la Riva Agüero, y Victor A. Belaúnde (...); un segundo período que es el central, acaudillado por José Carlos Mariátegui, donde se impone de manera beligerante la rei-

(7) Rama, Angel en: Formación de una cultura nacional, Indoamericana. Siglo XXI Edit. México 1975 pag. XIV.



vindicación social y económica del indio, se insta a los escritores y artistas a tomar como tema contemporáneo y se genera una nutrida producción sobre el indio miserable maltratado y expoliado: "pasado el tiempo, esta obra aparece como superficial, de escaso valor artístico y casi nada sobrevive de ella, pero cumplió una función social importante" agrega Arguedas ...".

" El tercer período del indigenismo, el que es posterior a Mariátegui y a Valcárcel y tendría, como principales narradores a Ciro Alegría y José María Arguedas, se distinguiría por su esfuerzo para subsanar las carencias anotadas ... " (9).

Bajo este tópico, Arguedas intenta llegar al período nacional de la literatura peruana y plantea una serie de alternativas para ello (10). Más adelante toda su obra intelectual, se reafirmará sobre lo indígena, pero no en forma estática, sino en la evolución que va sufriendo, con capacidad de acondicionamiento a la cultura moderna.

En líneas generales, Arguedas sobre esta plataforma teórica, sustenta toda su obra creativa, sea esto en investigaciones, recopilaciones o creaciones. En lo que respecta a la poesía quechua, nos demuestra que la actividad del hombre andino está íntimamente ligado al desarrollo artístico y que gracias a ello, conserva sus tradiciones, costumbres y creencias casi intactas, a pe

(9) Rama, Angel. Op. Cit, XVII

(10) Arguedas, José María: Promoción de una cultura nacional indioamericana. Siglo XXI Edit. México 1975, p, 139.



sar de ciertos cambios históricos.

Demuestra esta relación en la actitud animista y panteísta, del hombre andino, que, tal como ya se dijo anteriormente, dominan la vida cotidiana del hombre andino, y se encuentran relacionados con su expresión artística. El animismo y el panteísmo, son modeladores en gran parte de su conducta.

Mediante el panteísmo, la cultura indígena asume actitudes mágicas, y místicas. Los elementos existentes en el kay pacha, se trastocan en divinidades y justamente sus actividades adquieren una relación constante en la naturaleza y va, dándose una cosmovisión de creencias, como es el caso del culto al agua, a las paca^{ra}pacarinas aves etc. El animismo, configura un universo de seres animados; no hay diferencia entre un ser viviente y un objeto de la naturaleza, pues ambos son seres vivientes y tienen facultades como todo cuerpo en movimiento.

Estos factores, hacen que los moradores andinos, relacionen en todo momento su vida cotidiana con la expresión artística que es propia de ellos. Por lo demás si analizamos el contexto cultural del arte indígena, sobre todo en lo que respecta a la poesía, nos daremos cuenta que su expresión artística, tiene como base actos festivos, rituales, etc., que provienen de las actividades que



el indígena tiene como norma en su grupo social.

1. Creación literaria quechua

Arguedas en sus apreciaciones críticas, resalta lo que caracteriza a la poesía quechua en su totalidad. Para él, la creación artística popular es la manifestación del sentimiento de postración, marginación y aislamiento que vive el hombre andino. De la misma manera, reconoce que la poesía quechua es un conglomerado de la ideología campesina, donde el animismo y panteísmo, cumplen una función de reflejar una identidad cultural.

Veamos la afirmación al respecto, en el prólogo que escribe para el libro: Poesía y Prosa quechua, editada por el profesor Francisco Carrillo:

" En la selección de poesía prehispánica que contiene el presente libro, podrá el lector apreciar y sentir, hasta que punto la poesía religiosa quechua colonial, cambia de sentido en relación con la prehispánica, en tanto que las muestras de la poesía folklórica conservan en algunos géneros, el mismo estilo y contenido que las antiguas. La explicación nos parece posible y clara: la poesía colonial religiosa quechua fué escrita por misioneros católicos, doctores o por auxiliares; la folklórica, poesía oral, siguió siendo la expresión directa del pueblo dominado, que por el aislamiento social en que fué mantenido desde la invasión española, mantuvo cierta continuidad, en su concepción del mundo y, por lo mismo, en el estilo que expresa artísticamente esta concepción que modelo gran parte de su conducta " (11)

(11) Carrillo, Francisco: poesía y prosa quechua. Ed. de la Biblioteca Universitaria. Lima 1968-p.6



Uno de los mecanismos que permiten demostrar que la poesía quechua aún pervive, es sin duda la diferenciación que existe entre un lenguaje lógico y un lenguaje artístico. Si bien cierto que la expresión artística estaba relacionado con la vida cotidiana de los indígenas, esto no quería decir, que el lenguaje era eminentemente poético.

Si revisamos la historia peruana, vemos la diferencia en el uso de lenguaje de un informante y confrontamos con lo de un Amauta (artista de la nobleza imperial) o harawicu (artista de la esfera popular), que expresan sus testimonios a través de un lenguaje artísticamente elaborado.

De esta manera, cuando Arguedas formula una teoría, acerca de la creación literaria quechua, encuadra su preocupación en el carácter anónimo y oral de esta poesía. Por esta razón, en una antología que él mismo preparó sobre la poesía quechua, nos explica que las imágenes y símbolos prehispánicos, siguen perviviendo aunque con ligeras modificaciones. En su concepto la poesía quechua actual, tiene relevancias de la poesía folklórica antigua, e inclusive esa tradición viene siendo finamente plasmada por poetas cultos bilingües contemporáneos.

En efecto, toda la poética de Arguedas se remonta a la literatura folklórica, sobre la que fundamenta su teo-



ría poética. Precisamente en la parte final del prólogo, del mencionado libro enfatiza:

"La creación oral es fugaz y cambiante, por fortuna, el actual interés de las Ciencias Sociales por el folklóre han hecho posible la recopilación fiel de la literatura oral, especialmente en la narrativa en la que todos los intereses y el carácter de los pueblos, se reflejan con tanta fidelidad como belleza" (12).

Sin embargo, a pesar de encontrarse enraizado en el arte indígena y seguir artísticamente plasmando la realidad social y económica del hombre indígena; Arguedas sabe a conciencia que este arte no conservará su pureza. Desde este ángulo, se orienta a la formación de una cultura nacional, donde lo indio siga reflejándose, pero en boca de los mestizos, que son los probables salvadores de este arte.

Angel Rama, al enfocar el proceso creativo de Arguedas, vuelve a recalcar:

"En la obra de Arguedas abundan los testimonios sobre la desintegración de las agrupaciones indias, con servadoras que han vivido a la defensiva durante siglos, por lo cual no pudieron desarrollar anticuerpos mestizos para enfrentar la aculturación que, en pleno siglo XX y con los instrumentos técnicos propios de tal siglo, se desencadena sobre ellos. Vió claramente que las comunidades económicamente fuertes (que es lo mismo decir: aquellas que ya tenían cumplido un

(12) Arguedas, José María: Poesía quechua Ed. Universitaria Buenos Aires 1965.



proceso de mestización, incorporando elementos de la estructura económica occidental) eran capaces de defenderse con posibilidades de éxito, reemplazando sus viejas instituciones indias por otras más modernas sin que eso acarrearra pérdida de identidad, y aún permitiendo que forjaran soluciones originales " (13).

Ante esta realidad, no había posibilidad de conservar en su magnitud la expresión artística indígena sin el aporte del mestizo que se orientaba hacia un plano de acercamiento a los otros estratos existentes en la cultura peruana. Prueba de esta preocupación, tenemos en dos trabajos de investigación, que demuestran que la cultura india había tenido una armoniosa evolución. Así en los trabajos: Puquio una cultura en proceso de cambio y Evolución de las comunidades indígenas (14), de hecho se postulaba una fusión que permitiese configurar una cultura nacional.

Sin embargo, en la preocupación teórica sobre la poesía quechua, se olvida un tanto el aspecto formal. Las referencias en su mayoría provienen de los cronistas, quienes describen las características, según el concepto que

(13) Rama, Angel en: Formación de una cultura nacional indioamericana. Op. Cit. P. XXI

(13) Arguedas, José María: Formación de una cultura nacional indoamericana. Op. Cit. P. 34-80



tienen de formalidad. A Garcilaso de la Vega, se debe la descripción de la poesía quechua prehispánica :

"... 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 es su rusticidad querían decir. Los versos amorosos hacían cortos porque fuesen más fáciles de teñir en la flauta. Holgara poner también la tonada en puntos de cantos de órgano, para que se viera lo uno y lo otro, más la impertinencia me escusa del trabajo " (15).

La referencia del cronista - como ya es conocido - es bastante imprecisa en lo que toca a la forma. Esto ocurre en casi todos los estudiosos de la poesía quechua, que no aciertan a analizar la forma de esta expresión poética. El único que enfatiza sobre este punto, con cierta rigurosidad es Jesús Lara (y Luis Alberto Sánchez, aunque con matices de la métrica española (16), como ocurre, durante la colonia.

En la República, en nuestro tiempo, la poesía quechua se somete a la versificación libre, que de alguna manera ya lo tuvo en su origen por ser anónimo y oral.

(15) Garcilaso de la Vega, Inca. Op. Cit. Pág. 96-97.

(16) Véase, las obras de los autores citados, que hacen un análisis de aproximación en la poesía quechua.



Estas ideas sobre la poesía quechua en cuanto creación literaria, más los acontecimientos históricos que le dan una cierta base, permiten pensar en una evolución más o menos homogénea, como afirma el propio Arguedas, en los tratados que esboza sobre esta poesía, como el caso del ensayo: " La soledad Cósmica en la poesía quechua " (17), donde hace entrever que todo empieza a cambiar en las culturas indígenas, próximas a las ciudades, donde ni siquiera se puede sostener la organización antigua. Pese a esto, la tradición de la poesía folklórica, parece mantenerse.

Un balance al respecto, nos dá la evidencia que esta parte de la literatura quechua, se encuentra sin profundización en su estudio. Indudablemente, a la postre, el indicador será la propia poesía quechua culta contemporánea, reto que Arguedas lanza en el prólogo de : - Poesía y prosa quechua (18).

((17) Arguedas, José María: " La soledad cósmica en la poesía quechua. Idea 48-49 Lima 1961.

(18) Carrillo Francisco. Op. Cit. P, 8.



2. Acercamiento a la poesía de Arguedas

En las antologías existentes sobre poesía quechua, como en los muchos prólogos que Arguedas realiza, hay toda una preocupación sobre su propio proceso poético. De alguna forma los antologistas, llegan a los postulados que Arguedas plantea y concluyen en las apreciaciones vertidas por el vate. Sebastián Salazar Bondy, otro poeta ganado por la fascinación de la poesía quechua, en una antología preparada por él, coincide con el criterio de Arguedas:

" La literatura quechua, en general, y la poesía en particular, fueron y siguen siendo, sentimentales e intimistas. Su candor, su casi puerilidad, provienen de su emocionado panteísmo: la mujer amada es urpi, paloma; apus o manes tutelares las cumbres de la cordillera, almas en pena los vientos. La realidad participa del espíritu cósmico y posibilita imágenes, a las que siempre accede la naturaleza insuflado el sentimiento de un ardor puro, juvenil ... " (19).

De la misma manera, el Dr. Antonio Cornejo Polar, crítico de toda la obra arguediana, cuando analiza sus poemas expresa:

" De esta suerte, en prácticamente todos los poemas, de Arguedas, las funciones propias del singular y el plural se desdibujan y confunden. Ambas corresponden siempre a un hablante colectivo, que emite en cuanto tal, supra personalmente por tanto, su palabra. Este

(19) Salazar Bondy, Sebastián: Poesía quechua. Aves del Arca Montevideo 1968 p. 13.



supuesto permite que el poema ampare su sentido en una suerte de experiencia múltiple y secular, a veces mítica y a veces histórica y que su tono sea - inocultablemente ceremonial, solemnísimos " (20).

La apreciación del Dr. Cornejo descubre un ángulo en la poética de Arguedas que básicamente consiste en el carácter social de la poesía quechua, sutilmente concatenado con elementos personales del propio autor.

Asimismo, Alberto Escobar, al prologar el libro de poemas titulado : Katatay , justifica la poética de Arguedas de la siguiente manera:

" Experiencia personal, tradición mágica, revelación del tiempo mítico, confluyen en el devenir histórico y configuran la realidad poética de Arguedas. Su voz es rotunda y afirmativa; su voto en beneficio de la entera aventura humana, sin extravío histórico a la vida como la poesía aflora de una intuición primordial con la que el poeta rehace su cosmogonía, sustituye a los dioses y remueve las mallas que sojuzga al hombre de carne y hueso, ins-tándolo a su liberación permanente, a su humanidad definitiva ". (21)

La experiencia poética de Arguedas, compartida con otros poetas, que escriben en quechua, nos muestra que la literatura quechua se encuentra en plena revaloración.

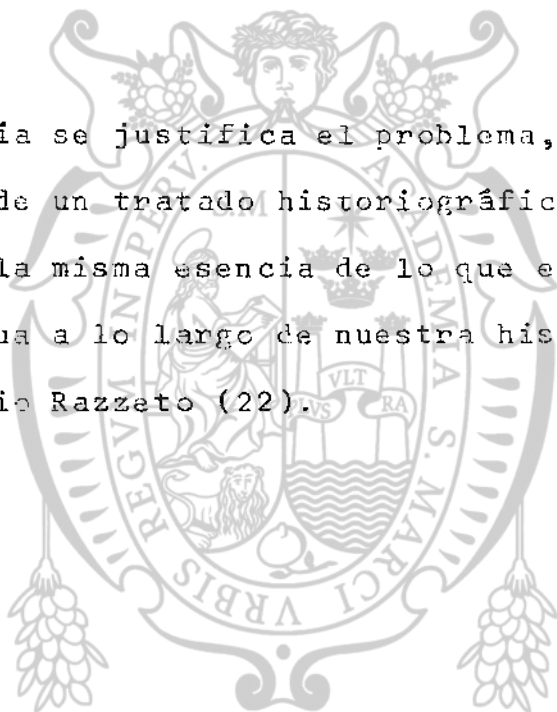
(20) Cornejo Polar, Antonio : Nota sobre la poesía de José María Arguedas en: Montalván 2, Caracas 1973.

(21) Arguedas, José María : Katatay/Templar. Ed. INC. Lima 1973 pág. 11.



ción artística, aunque todavía dentro de una cultura menos apreciada y marginada por otra que impone sus criterios culturales en forma vertical, sin importarle el futuro de millones de hombres que expresan sus sentimientos desde el ande. Es más, si revisamos las antologías preparadas hasta la actualidad, veremos que todos prefieren el castellano, a excepción de algunas que debilmente muestran textos bilingües.

En la teoría se justifica el problema, pero hasta el momento, luego de un tratado historiográfico, no se toca el contenido o la misma esencia de lo que es y significó - la poesía quechua a lo largo de nuestra historia cultural, como afirma Mario Razzeto (22).



(22) Razzeto, Mario: Poesía quechua. Casa de las Américas La Habana 1978.



CAPITULO III

ARGUEDAS EN SU PROCESO POETICO

Su narrativa reflejo de la lírica quechua.

Hablar de Arguedas, casi siempre nos remite al narrador o folklorista, olvidando su faceta de poeta quechua. Quizás la riqueza de su narrativa y de su testimonio personal del mundo indígena, particularmente en lo que respecta, a la expresión artística quechua, lo sitúa como uno de los escritores más importantes que el Perú ha tenido en los últimos tiempos, sin dejar de lado su profunda contribución en la investigación del folklore peruano.

Sin embargo, si solamente nos abocamos al aspecto poético, hallaremos en él las huellas de un artista que intenta rescatar las vivencias auténticas de una cultura socialmente marginada, cuyos creadores luchan silenciosamente por librarse del yugo cultural al que se encuentran sometidos.

Dado que la infancia de Arguedas transcurre en un mundo que no es el suyo, pero que circunstancialmente fué suyo, es lógico afirmar que toda su poética se encuentra constituido en base a los elementos que conforman la expresión artística de la cultura quechua. Arguedas por haber tenido



como primera lengua al quechua inconcientemente se nutre de la riqueza cósmica del mundo indígena, en adelante le será difícil desprenderse de este mundo, por el contrario, iniciará una de las tareas más importantes: la revaloración socio-cultural del mundo indígena.

Inexorablemente Arguedas tenía un destino que cumplir tenía ante sí la tarea de resolver la complejidad cultural de un país pluricultural y multilingüe, como es el caso peruano. De allí que en la mayoría de sus trabajos de investigación y producción artística, exista una plena identificación con el mundo quechua contrarrestando la imagen que presentaba la cultura oficial en función al arte indígena.

En muchos casos, como testigo presencial de actos, que jamás se borran de la mente humana y quedan como una experiencia vital durante nuestra existencia, básicamente relacionado con la vida del hombre andino, no tuvo las acepciones que algunos "entendidos" vertían en torno a la figura del indígena; muy a pesar de los otros, se erigió como un celoso defensor de los ancestros que la cultura indígena mantenía dentro de su marginación social.

Al respecto Joaquín de Montezuma de Carvallo afirma, de la siguiente manera, su identificación con la cultura quechua:

"... En la quebrada de Uték, la vida quechua enseñó, a Arguedas muchas cosas: le enseñó que el indio en el fondo no es una figura taciturna paciente, impene -



trable, pasiva, intrigante, rencorosa, vengativa, -
friamente cruel (...) le enseñó que el indio ha sido
víctima de la discriminación racial, del " Caudillismo
" político y de la explotación imperialista (....)
Le enseñó que el indio es frugal, grave, senequista,
con una inmensa ternura por los animales y un odio -
castigador a todos los asesinos; que el indio siente
desprecio por la avaricia y no es " ambicioso " a la
manera " occidental " (¿habrá sido esto resultado de
la milenaria, humilde, religiosa obediencia al deber
social impuesto por los incas, en sociedad que pre-fi
gura el socialismo ?); que el indio tiene una gran
capacidad de sufrimiento, ese " dolor de siglos ", y
que el indio persiste en su religiosidad primitiva,
aunque bajo las vestiduras cristianas ... " (1)

Lo trascendental en el hilo creativo de Arguedas, radi
caen su aguda sensibilidad el alma popular, exento de fol -
klorismo, pues como etnólogo supo diferenciar perfectamente
las variantes de la cultura quechua y deslindar lo auténti
co de lo artificial. En todo momento su tarea consistió -
en conservar y difundir las vivencias de la cultura indíge
na, a través de un lenguaje artístico, sutilmente elaborado
a fin de que la realidad del mundo quechua fuera menos abs
tracta a los ojos de los amante de la cultura occidental.

Por esta razón, cuando recibió el premio Garcilaso ,
como dando respuesta a muchas interrogantes, expresa :

"... Yo no soy un aculturado, yo soy un peruano que
orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cris
tiano y en indio, en español y quechua, deseaba con -
vertir esa realidad en lenguaje artístico y tal pare

(1) De Montezuma de Carvallo, Joaquín : José María Arguedas
novelista. Rev. Cultura peruana. No. 13-14 ed. INC. pg. 76.



ce, según cierto consenso, más o menos general que lo he conseguido " (2).

Esta especie de conciencia artística, ha permitido - que toda su narrativa sea una constante difusión de la poesía folklórica (canciones populares, himnos, takis, ayllis arawis etc.,), pertenecientes al sentimiento indígena, aunque con ligeras variaciones. Justamente si analizamos cada una de sus novelas, encontramos los rasgos referidos.

1.- Agua y las Canciones folklóricas

La mayoría de los relatos que conforman este volumen, traen canciones que refuerzan la temática e impregna con mayor vitalidad la secuencia argumental y la viva caracterización humanista de los personajes. Probablemente, ante el resto de la expresión artística indígena, su intención era buscar en las canciones un cauce, una forma de expresión, - que impulsara la lírica quechua.

Ahora bien, si escrutamos Agua y hacemos un seguimiento de las canciones folklóricas, tácitamente llegaremos a la conclusión de que Arguedas tuvo mucho que ver en la recreación de cada una de ellas. En efecto, las canciones, del libro son cantadas en su mayoría en la zona andina en quechua y el narrador los presenta en la versión castellana con lo que no cabe duda que la traducción (y la introducción

(2) Arguedas, José María: Yo no soy un aculturado. Premio Garcilaso de la Vega. Lima Octubre 1968.



de algunas imágenes poéticas) son obra del trabajo del au
tor para reelaborar las canciones originales.

Veamos una muestra de ello, en una de las canciones,
que trae el relato :

Wikuñitay, wikuñita:

porqué tomas el agua amarga de los puquiales
porqué no bebes mi sangre,

la sal caliente de mis lágrimas,

Wikuñitay, wikuñita.

Wikuñitay, wikuñita:

no llores tanto, porque mi corazón duele
eres como yo, nomas sin padre y madre, tu
manantial amargo;

Wikuñitay, wikuñita,

llévame en tu tropa, correremos llorando
sobre el ichu

lloraremos hasta que muera el corazón
hasta que mueran nuestros

ojos;

te seguiré con mis pies, al falgal, al río o
los montes de kenwa.

La canción, sin necesidad de un análisis profundo, des
cubre la riqueza lírica de la literatura quechua en su con
junto. Es verdad que puede haber variantes, en cuanto a te



mática se encuentra presentes en cada verso.

La literatura oral, por su carácter ágrafo, particularmente la literatura folklórica, goza de una vigencia generacional, que hasta la actualidad la sitúa como un patrimonio cultural colectivo. Por ello, en cada una de las canciones insertadas en los relatos, encontramos una imagen artística que se une estrechamente con la temática del relato. Si nos remontamos a la secuencia argumental de "Warma Kuydy" determinaremos con facilidad la funcionalidad de canción-temática, en los siguientes versos :

" Pobre palomita por donde has venido
buscando la arena por días, por los suelos
En tu terso lago canta la gaviota
memoria me deja de gratos recuerdos. "

Indudablemente estas canciones, a pesar de su mestizaje, cumplen una función de alegría o tristeza en los habitantes del mundo andino, pues realmente reflejan los sentimientos que tiene como base las faenas agrarias, ganaderas o acontecimientos de vital importancia en la vida individual o colectiva del grupo social que se manifestaba en ese arte.

Todas las canciones existentes en el volumen Agua - por lo general mantienen la misma estructura, es decir, que cumplen una función específica de unidad entre la secuen



cia argumental y la propia canción. Asimismo, por la naturaleza de las imágenes que presentan los relatos, confluyen en la actividad que se desarrolla. Si analizamos brevemente el relato Agua y denotamos la oposición misti/indio en función al reparto del agua, veremos que la colectividad indígena, en su impotencia de enfrentarse al misti, recurre a sus elementos protectores :

... Kanrara, kanrara
cerro grande y cruel
eres negro y molesto;
te tenemos miedo,
Kanrara, kanrara.

Ciertos indicios de la versificación nos hace sospechar que habla Arguedas en persona, pero circunscrito a los estados de ánimo de los personajes, que motivan una actitud de desafío, hacia los elementos cósmicos que les rodea en contraposición a la actitud del misti.

Por los matices, elementos, fijación de acciones y la respectiva simbolización, de las canciones; hay la sospecha de que ya no es la auténtica expresión artística indígena, hay signos de mestizaje sumamente demarcados y notorios como el verso: / buscando la arena por días, por los suelos /; que obedece a la vivencia del mestizo, aunque la música sea eminentemente indígena.



2. El subyugante lirismo de los ríos profundos.-

La lírica quechua, fuertemente imbuido de un ⁿsentimien-
to intimista, encierra diversas características que son apli-
cadas a las diferentes manifestaciones vivenciales que tiene
el hombre indígena. La novela Los ríos profundos, en su for-
ma es narración, pero en el fondo es un bello poemario de
cautivante lirismo, que finamente llega a instancias épicas
que permiten resolver el problema social que encierra la tra-
ma.

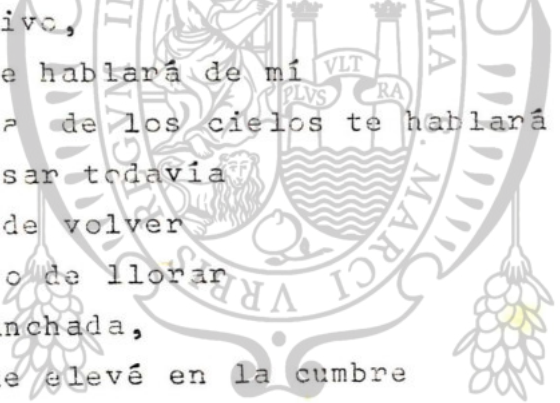
Desde esta perspectiva, las canciones que encontramos,
en la novela, discurren como un manantial de aguas cristali-
nas o manojos de acrisolados sentimientos :

No te olvido mi pequeño
no te olvides.
cerro blanco hazlo volver;
agua de las montañas, 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 precipicio, atroz precipicio.
no lo sorprendas
hijo mío has de volver,
has de volver.



La lírica quechua como imagen artística, nos presenta una peculiaridad, que consiste en resaltar el yo emocional del poeta, a través de figuras literarias, mayormente dirigidas a la amada, ser querido u objetos vitales que expresen su sentimiento y estados de ánimo, acordes con la vivencia del artista.

Vale decir, que las canciones de Los ríos profundos, no solamente quedan en el estrato de una instancia lírica; en ellas encontramos también una sensibilidad social enmarcada en reiteraciones que enfatizan su proyección hacia lo épico:



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,
preguntale por mí.

Las muestras expuestas nos hacen descubrir que las canciones populares traen consigo una gran capacidad para encerrar vivencias poéticas, perfectamente coherentes con las actividades usuales que sirve como norma a la conducta del hombre indígena:



Oh árbol de Pati
de Patibamba
Nadie sabía que tu corazón era de oro
nadie sabía
que tu pecho era de plata
Oh mi remanso,
mi remanso del río
nadie sabía
que tus peces eran de oro,
nadie sabía
que tus patios eran de plata.

Analizar minuciosamente todas las canciones de la novela, invita a una reflexión más profunda acerca del arte indígena en sus diversas facetas, llenas de una expresividad, cadenciosidad, dulzura, nostalgia, etc., con estas canciones afronta el morador andino, dentro de su marginación y postración social su duro existir social. En ese aspecto, la novela a través de sus canciones, aunque un poco híbridas en su constitución, nos acerca a la auténtica expresión del arte indígena ampliamente difundido por el escritor.

3. Diamantes y pedernales: visión del artista indígena

A diferencia de las demás obras, el relato en mención considerada como una novela corta, no trae canciones íntegras, ni fragmentos abundantes. Sin embargo, debido a la preocupación del escritor sobre la realidad del hombre in



Ígena de veinte años, nos da una visión concreta sobre las posibilidades de realización del artista indígena.

Para esta apreciación, ciertamente que toma como referencia el mestizaje del arte indígena, dentro de la oposición antagónica de misti/indígena. Naturalmente él sabe que aunque haya mestizaje, el arte conserva su espíritu indígena pues, ese grupo social, marginado como el indígena, los mestizos, se cobijaron en el seno indio e hicieron suyos todas las vivencias que afloraba en la capa indígena.

Ocurrida esta asimilación, es verdad que hay cierta variación en el carácter de la expresión artística indígena, pero circunscrita a los patrones establecidos por las generaciones vigentes que le dan una viva amalgamación de su arte.

Por esta razón, cuando Arguedas, habla de lo anónimo en las creaciones del arte indígena, expresa:

" El huayno anónimo en cuyos verso está el corazón del pueblo, desnudo visible, el huayno del norte, del sur, del este y del oriente, de la quebrada y de la puna alta; del indio de la puna grande, solitario aislado, dominado por la fuerza y la imágen que en su interior de los " Apus " (montañas); del indio de quebrada, negociante, enamorado y frecuente visita de las ciudades comerciales (...) en que el mestizo empieza a ser poeta visible y famoso en su provincia ; huaynos en la que el alma del mestizo, guía del pueblo andino del Perú, está tan clara y tan visible como el alma popular de todos los tiempos del Perú en en huayno anónimo " (3).

(3) Arguedas, José María: La canción popular mestiza en el Perú. La Prensa de Buenos Aires. 1944



De la oposición señalada anteriormente, quien sale ganando es el misti, pues justamente en torno a esta clase social se desarrollan las vivencias indígenas. Pareciera que hubiese una integración cultural, posibilidad que no marginaba Arguedas, por la suerte de la cultura indígena; sin embargo la realidad era otra, totalmente ajena a los interes de este grupo social.

Esta probabilidad de la integración era momentánea - puesto que el misti, alejado de su realidad cultural carente de una activa participación en la cultura occidental, se perfila hacia la masa india para no sentirse solo y participa de los acontecimientos que pueda ocurrir en el seño indio :

" ... En todos esos pueblos, como el mío, las grandes fiestas las hacían y las preparaban los indios; todala fiesta con música indígenas, con bailes indígenas con costumbres de indígenas, o indigenizadas; sólo la misa y la ropa de los señores eran "extranjeros" , porque hasta el repique de campanas era como un acompañamiento de huayno ... " (4).

Justamente esta asimilación por necesidad de algunosrasgos culturales de los indígenas, es la temática de Día mantes y pedernales. Mientras que en Agua, Los ríos profundos; se expresa el alma colectiva de los indígenas, en este

(4) Arguedas, José María: Canto Kechua. En la realidad Nacional. Ret. de papel Ediciones. Lima 1978. T. II pag. 237.



relato apreciamos una imposición de carácter feudal sobre el artista indígena.

En este contexto ubicamos al personaje Mariano; prototipo de los artistas indígenas, que abandonan su comunidad para integrarse al sistema de vida que les impone, el terrateniente que los toma a su cargo. Este caso nos demuestra la caracterología de los artistas indígenas en función a su actitud. Por un lado tenemos al artista que no abandona a su comunidad y se va haciendo famoso entre, los suyos y demás comunidades, también puede servir el misti pero ocasionalmente. En cambio, los artistas como, Mariano a pesar de su reconocida calidad, optan por este sometimiento personal.

La agudeza en plantear este problema y su repercusión en el futuro artístico del mundo andino, intenta esclarecerse con Mariano. Arguedas con maestría nos va dando una visión acerca del personaje :

" Mariano tocaba fuertemente los huaynos alegres de esas regiones. En las cuerdas del alambre, de las notas altas, se regocijaba viendo la melodía; con otra mano arrancaba los bajos en lo alto del arpa " (5).

(5) Arguedas, José María : Diamantes y pedernales. Juan - Mejía Bcca y Pablo Villanueva Editores. Lima 1954.



A pesar de esa auto-integración, Mariano conserva el espíritu animista, mítico y panteísta, que caracteriza a los artistas indígenas. Prueba de ello es la presencia del cernícalo " jovín inteligente "; fiel acompañante en la realización del artista :

" El cernícalo fué a posarse sobre el arco alto del arpa y don Mariano tocó una Wanca de la cosecha. Los lacayos se atrevieron a acercarse hasta donde estaba el patrón y formaron con él, un pequeño público que rodeaban al arpista " (3)

Hay la seguridad de que en Mariano, Arguedas sustenta su caracterización ideológica del artista indígena. Además, canaliza la actitud del artista en su soledad cósmica y la tragedia que vive, como hombre y artista:

Pato negro por quien lloras
yo también tengo luto interno,
pero no sólo en las plumas.
Porqué vistes gusano de luto,
gusano del río,
porqué tan lento te arrastras.

4. Todas las sangres, acopio de variadas canciones

En su estructura , Todas las sangres expresa hitos, fundamentales acerca de la formación de una cultura nacio-

(6) Arguedas, José María : Op. Cit. Pag. 68.



nal, tanto en su estrato social como lingüístico. De esta manera, las canciones transcritas en la novela muestran una funcionalidad múltiple: religiosa, agraria, ganadera, etc. que expresan globalmente al poblador andino. La novela intenta amalgamar las diferentes manifestaciones populares, con la finalidad de darle una identidad cultural al Perú, frente a los requerimientos alienadores que propugnaba el capitalismo.

Ante la posibilidad de que la cultura indígena no podría mantener sus propios patrones culturales, pues habría necesidad de acondicionarlos a los cauces de la vida moderna que el capitalismo imponía; como ocurría en el campo con la implantación de técnicas sofisticadas en la producción agraria, Arguedas reflexiona sobre las consecuencias de este fenómeno que irremediablemente condenaría la extinción a toda la cultura indígena.

Si enfocamos la trilogía básica de la novela en función a los personajes, que desempeñan un rol simbólico veremos en toda su magnitud lo previsto. La presencia de Fermín Aragón de Peralta, representa una incipiente burguesía nacional; Bruno Aragón de Peralta, el retorno a un feudalismo terrateniente de carácter mesiánico y Rendón Willka, muestra de un humanismo cavilante. En todos los casos se refuerza la transformación de la cultura quechua.



Al respecto, William Rowe enfatiza:

" El humanismo de Rendón Willka, trata de representar la modernización de la cultura quechua. Sirve, para unificarla de acuerdo a la visión de Arguedas, con las tendencias ideológicas progresistas tales como el catolicismo moderno de Hidalgo. El es la única con quien Rendón habla extensamente acerca de sus ideas heréticas, cree que ha rechazado el dios de los señores feudales y de los capitalistas. Hidalgo expresa la misma esperanza que Arguedas, que la modernización del Perú no se logrará a costa de la antigua tradición cultural: " no destruirlo, desarrollarlo " (pág. 458). Así la transformación de la cultura encuentra apoyo en la democracia cristiana. Como lo dice Pike, refiriéndose a esta política: " en su campaña los demócratas cristianos han denunciado las injusticias sociales prevaletentes en el Perú " y exigen que el capitalismo declarado como una forma de explotación cruel, en consecuencia debe reemplazarse por una estructura socialista vagamente definido como " Comunitarismo ".(7).

La crítica peruana, latinoamericana y europea concuerda plenamente al analizar el proceso creativo de Arguedas. Antonio Cornejo Polar (8), al develar este universo enfatiza este fenómeno, mostrándonos que el escritor se mueve en la escisión de dos mundos y que tiene que expresar las contradicciones del sistema imperante en el Perú.

El mismo Rowe, al enfocar el desarrollo de la obra Arguediana, vuelve a reiterar :

" Las limitaciones de la obra de Arguedas están en la construcción de la forma a escala grande y no al nivel de la estructura local, pienso que debemos en

(7) William Rowe: Mito e ideología en la obra de José María Arguedas. Lima INC. 1973 - Pág. 10

(8) Los universos narrativos de José María Arguedas. Bs.As. Losada.



tender esto como un reflejo de su formación cultural. Su educación formal comenzó a los quince años, en su idioma que consideraba como ajeno. Su contacto con la literatura de occidente fué mínima, hasta muy avanzada su adolescencia (...). Las canciones y cuentos quechuas escuchados desde la primera niñez formaron su oído. Para crear muchas de las estructuras básicas de su escritura, tuvo que recurrir a una cultura sin literatura escrita (y desde luego sin novelas) y cuyas formas eran bastantes diferentes en escala y aplicación ... " (9).

Ahora bien, estas implicancias de orden estructural - en el universo creativo de Arguedas, se complementan desde el ángulo ideológico y formal, que describen tanto Rowe, como Cornejo Polar. Sin embargo, quien interpreta minuciosamente los mecanismos de funcionamiento en los universos narrativos del escritor, es el segundo.

Desde esta perspectiva, las canciones por lo general se presentan en textos bilingües. Probablemente esta actitud obedecía la búsqueda de una identidad cultural, llegando a la posibilidad de la fusión del sistema tradicional terrateniente con el indígena y salir al frente del avance capitalista. Esto en la creencia de que el arte indígena no tendría pervivencia, si se le adecuaba o acondicionaba en la estructura de una sociedad moderna.

Los ejes simbólicos, fundamentalmente en los hermanos Aragón de Peralta, remarcan lo antedicho, que se sustenta en el modo de producción existente en la zona andina. Vea

(9) Kowe, William: op. cit. pág. 10



mos un himno cantado, que expresa el estado de ánimo de los personajes, a la muerte del padre de los Aragón :

Allkó challayki	tu perrito
riti ritinta	sobre las nieves
rumi ruminta	entre las piedras
ismu chakaykita	con el podrido puente de tu destino
allinta purinka	te seguirá ibien
ay, way taytallay	ay, way padrecito mío
Manas Kaká	No los barrancos
manas mayu	no el río
manas riti lasta	no la tormenta
chinkasunkichu	has de perderte.
Allkó challayki	Tu perrito
yawar sonkonwan	con la sangre de mi perrito
nina ñawinwan	con el fuego de sus ojos
ñanta káwakullanka	ha de ver el camino
Pusasunkin	Te guiará
ay, way llakiy machu	ay, way triste anciaco
kay llakta llaki taytan	el triste viejo de este pueblo.

Este himno por su contenido, tiene los mismos rasgos - característicos de la poesía quechua prehispánica. El conjunto de los elementos que lo constituyen a pesar de encontrarse en el estrato de los mistis, mantiene el espíritu indígena. Esto nos demuestra una vez más, que la vertiente de la poesía folklórica ha conservado su desarrollo homogéneo, pese haber sido declarado proscrita.



William Rowe, al plantear la estructura de Todas las sangres, afirma que ésta obedece a una especie de " crisis ideológica " frente al porvenir del hombre andino, cuestionado lo que ocurría en el Perú. Arguedas plenamente convencido de este fenómeno, nos muestra la dura realidad y el futuro de una cultura que estrictamente se desarrolla, aunque matizado con elementos meztizos.

Como bien sabemos, este fenómeno del mestizaje marca profundas transformaciones en el sistema cultural de los quechuas, pues los mestizos, igualmente discriminados como los indígenas, se cobijan en el seno indio, para más tarde asumir como suyos, los hábitos y costumbres del grupo social donde se enquistaron.

Pero frente al problema del adentramiento del capitalismo, la cultura quechua, conjuntamente con su mestizaje, se reafirman, tal como ocurre en la novela. Rendón - Willka personaje que ha tenido contacto con la cultura occidental, se convierte en mestizo por posición de clase, aunque su extracción sea india. Esta afluencia vivencial, marca ciertos cambios en la expresión artística del indígena, tal como ocurre en esta ocasión:

Patito de la laguna, triste
ven a mis brazos.
El sol está cayendo,
la luna levantando



ya no hay tiempo para llorar

ven a mis brazos,

sonkeó puraschaiman.

(a mi límpido corazón).

Piedra grande la cuesta

Yawar Wakánaypi

(en mi llanto de sangre)

con mi padre te confundí

konkórispa asuykamuptiyka

(y cuando de rodillas me acerque a tí)

rumillata karkánki, mana rimaq rumi

(descubrí que sólo eras piedra, piedra sin boca)

Asunta yurag, kóni paloma

karupin kanki

chullankay qina mana takukapunki

ñokápak:

antaray qina mana allpay ritillapi

kancharinki

(Asunta, paloma blanca dorada

estás muy lejos

como la nieve que al amanecer cubre la hierba,

te deshaces para mí,

como el crepúsculo rojo,

sobre la alcanzable nieve iluminas.

En la naturaleza sentimental de la canción, dulcemente expresiva de un lirismo subjetivo, notamos el individualismo del personaje que canta la ausencia de la persona amada; concatenado al texto bilingüe, muestra la viva expresión de un mestizaje. Asimismo, las imágenes artísticas concordantes con las naturaleza, remarcan una cadenciosidad y ritmo interno que enriquecen a la lírica quechua.



Para corroborar lo antedicho y señalar la intención de Arguedas en la novela, veremos una canción de corte agrario donde la vivencia indígena muestra su plenitud sentimental.

Yana kuru	Gusano negro
maytan rinqui	a dónde vas
tumpallalla	tan lentamente
mana rimaspa	en silencio.
mana saykuspa	sin cansarte
rupaipi	bajo el fuego
yana kuru	gusano negro
ah, á á á ...	ah, á á á ...
munduk churin	hijo del mundo
sacha chakin	pie de árbol
mamallayta	a mi madre amada
upallalla	en silencio
mayu chimpaman	al otro lado del río
allpa yan huaytata	muda flor negra
apariyky	llévatela por favor
Mana kanñachu	ya no es
ah, á á á ...	ah, á á á ...
manan kanñachu	ya no está
kám qina	como tú
manay rimák llantu	sombra que no habla
astakullakuy	llévatela
mayu chimpaman	al otro lado del río
mana watuynan	que nadie conoce
ah, á á á ...	ah, á á á ...

Como vemos, la cosmovisión andina se encuentra presente en cada una de las canciones que se ha mostrado. Hay la certeza que existe una íntima relación entre la poesía fol-



klórica y la música, vigentes en la actualidad en la temática de los poetas quechuas contemporáneos, que asumen el papel renacentista de la poesía quechua, con miras a situarla como un género dentro de la literatura oficial fuertemente imbuida por corrientes europeas.

Implicancia de Katatay en su proceso poético

Si observamos el proceso artístico de Arguedas, encontramos las huellas de una estrecha afinidad entre su narrativa y producción poética, tal como ya se ha demostrado a través de las canciones de Agua, Los ríos profundos y Todas las sangres. El mecanismo de este logro artístico, se fundamenta en su interpretación del mundo indígena.

Infaliblemente para lograr este propósito, Arguedas, tuvo que haber comprendido el carácter de la sociedad peruana, poniendo en relieve la estructura dominante/dominado, que existía en el mundo indígena. Artísticamente supo salir adelante frente a este reto estético, pues en cada una de sus creaciones, muestra autenticidad con imágenes y símbolos en función a la temática que emanaba de su concepción artística.

Conocer la realidad peruana, particularmente en el aspecto cultural, permitió que desarrollara un arte dentro de la corriente del indigenismo. Presentaba al indígena como ser de carne y hueso, a diferencia de otros, que le asig



naban el rol de animal. Por esta razón, tanto en su narrativa como en su poesía, hallamos una intensa afectividad hacia el indígena.

Toda vez que Arguedas condenaba el genocidio de las culturas existentes, tuvo una constante preocupación por su desarrollo artístico. Esto consistía en buscar la formación de una identidad cultural con rasgos de carácter nacional. Sabía que esta identidad podría darse cuando se haya comprendido al indígena y el rol que desempeña en la sociedad peruana.

Esta búsqueda de una identidad en la cultura nacional es una constante en toda su preocupación artística, que de hecho tiene un derrotero que consiste en revalorizar la cultura quechua, para demostrar que sus valores artísticos se encuentran en el nivel de lo oficial. Sin embargo, por razones que se fundamentarán más adelante, esta búsqueda termina en una ansiada angustia de misianismo.

Katatay en ese aspecto es la aspiración de la ansiada búsqueda de identidad cultural, sutilmente hilvanado con las muestras de canciones folklóricas, a través de un lenguaje altamente artístico, que también caracteriza a toda su producción. Si bien es cierto, que su publicación data del año 1972, su esencia, tal como se vuelve a reiterar, se produjo en su comienzo artístico, tal como hoy podemos hablar de su poética.



CAPITULO IV

EL ASPECTO LINGUISTICO EN KATATAY

La estructura lingüística del quechua

Siendo el lingüístico, uno de los problemas fundamentales que afronta los diversos países del orbe, hay la necesidad de hacer un marco referencial de la realidad lingüística con la finalidad de ubicar a la creación literaria en su contexto debido.

Según las últimas investigaciones (1) sabemos que el quechua es una familia lingüística sudamericana constituida por no menos de dos lenguas y hablado por lo menos por ocho millones de personas distribuidos en lo esencial en tres países del continente latinoamericano. La expansión de esta familia lingüística se debe al florecimiento incaico que la difundió a los siguientes países: por el norte, Ecuador y Colombia, por el sur Chile, Argentina y Bo

(1) Torero, Alfredo: El quechua y la historia social Andina. UPRP. Lima 1974.



livia. De los países citados encontramos que el Perú y Bolivia son los que tienen una cantidad mayor de hablantes quechuas.

Inicialmente se tenía la firme convicción de que el quechua era uno solo, y que su estructura se relacionaba a una sola proto-lengua. Sin embargo, las recientes investigaciones ponen en relieve que el quechua, a pesar de derivar de una misma forma protohistórica, tiene variantes con variaciones a todo nivel.

Quienes iniciaron la labor de estudiar científicamente el quechua - allá por los años sesenta - fueron los lingüistas Gary J. Parker (1963-1972) y Alfredo Torero (1964-1974). Estos lingüistas formularon sus reconstrucciones del protoquechua y presentaron sus respectivas clasificaciones, que en lo fundamental coinciden plenamente, pues se basaban en investigaciones serias, con aplicación del método comparativo, que a los finales demostraría la existencia de las variantes referidas.

Rodrigo Cerrón Palomino, al enfocar este proceso de las investigaciones de ambos lingüistas, refiere:

" El acervo de las variedades quechuas actuales permite establecer dos grandes grupos de dialectos: a) nor



teño-sureño (llamado quechua A por Parker y quechua II por Torero); y, b) central (designado como quechua B y quechua II, por Parker y Torero respectivamente). Conviene señalar que tales ramas como todo lingüista lo sabe, no constituyen entidades nítidamente separadas entre sí; por el contrario entre una y otra rama se dan una serie de transiciones - que a primera vista denuncian el carácter arbitrario de toda agrupación dialectal. Esto es particularmente cierto para el presente caso, pues tal como Torero y Parker lo señalan, de los dos modelos de agrupaciones que ofrecen la lingüística histórica y la geografía dialectal - el árbol genealógico y la matriz de ondas - solo la matriz úndica y, previa reformulación, podría reproducir parcialmente - con mayor realismo el mosaico dialectal quechua..." (2).

Según las agrupaciones a que hace referencia Cerrón Palomino, el quechua norteño-sureño es hablado, en los departamentos de Huancavelica, Ayacucho, Cusco, Puno, Apurímac y Cajamarca; por otro lado, la variedad central la conforman las hablas o dialectos de Junín, Pasco, Huánuco y Ancash. Esto quiebra la creencia de que el quechua se había originado en el Cusco y, como tal, se encontraba ~~d~~eseminado a lo largo del Perú y los países que conformaron la expansión incaica.

Por cierto que dentro de estas dos agrupaciones hay una multiplicidad de subagrupaciones, especialmente si tenemos en cuenta que hay ciertas particularidades de

(2) Cerrón Palomino, Rodolfo: El quechua una mirada de conjunto. UNMSM-CILA, Lima Febrero de 1980.



carácter dialectal, como ocurren entre el ayacuchano y cusqueño o al interior del quechua hablado en el Valle del Mantaro, que tiene tres sub-variedades a pesar que en el valle no hay mayor problema de inteligibilidad.

INTELIGIBILIDAD

Según sus características estructurales, el quechua es una lengua aglutinante y polisintética. Como sabemos tradicionalmente, una lengua aglutinante es aquella que expresa conceptos y relaciones mediante la adición de sufijos a los temas radicales con la particularidad de que cada afixo corresponde un significado y viceversa y no admitiendo fusión o amalgama de afijos.

Es polisintética, aquella lengua en la cual las relaciones gramaticales de sujeto, objeto y otras funciones se manifiestan a través de una aglutinación compleja de afijos, dando origen a una sola "palabra" compleja.

El quechua utilizado en Katatay

En su versión original el poemario se encuentra escrito en la variedad norteño-sureña. De manera que presenta las características gramaticales de esta variedad, tanto en su aspecto morfosintáctico como en su aspecto fonológico.



La fonología del quechua está bastante influenciada por el español, una muestra de ellos es la presencia de los fonemas / b, d, g, f, e, o /. La influencia del castellano también se da en el léxico como lo demuestra una serie de palabras del español.

En lo que respecta a su gramática, podemos decir que las partes del habla en esta variedad se presentan de la siguiente manera:

Sustantivo	/ sacha	/	' árbol '
Verbo	/ muna	/	' querer '
Ambivalente	/ taka	/	' puño, pegar '
Partícula	/ mana	/	' no '

Cada una de estas partes a su vez dividirse en subclases de acuerdo con compilaciones semánticas o gramaticales. Constituyen diferentes patrones flexivos; los ambivalentes participan en más de un patrón; pueden usar ambos patrones; las partículas no son flexivas.

Por otro lado la presentación de los sustantivos se realiza en forma libre, excepto una subclase de pronombres que requieren terminaciones de personas. Las subclases sustantivas son:



Nombre	/	Wasi	/	' casa '
Adjetivo	/	sumaq	/	' bonito '
preadjetivo	/	ancha	/	' muy '
Numeral	/	kimsa	/	' tres '
Pronombre	/	ñuqa	/	' yo '
Interrogativo-indefinido	/	pi	/	' quien '

En esta circunstancia un nombre puede modificar a otra frase nominal, pero la distinción entre nombre y adjetivo es tan importante como en las lenguas indoeuropeas. Veamos en un ejemplo de qué manera un pre adjetivo modifica a los adjetivos :

/ ancha sumaq / ' muy bonito '

Todas las formas verbales son ligadas. Dentro del verbo las subclases principales son:

Transitivo	/	niku	/	' ver '
Intransitiva	/	puño	/	' dormir '
Ecuacional	/	ka	/	' ser, estar '

De la misma manera existen numerosos ambivalentes - que tienen una función doble, como sustantivo y verbo , veamos algunos ejemplos :

/ para / sust. ' lluvia ' verb. ' llover '

/ kicha / sust. ' abierto ' verb. ' abrir '

/ kuska / sust. ' juntos ' verb. ' ir juntos '



Por lo demás, llegar al fondo de esta lengua y enfatizar sus características de la variedad norteño-sureña, como son las flexiones nominales y verbales, nos llevaría a un trabajo especializado dentro de la lingüística que no viene al caso. Es más, siendo nuestro objetivo mostrar las características del lenguaje artístico del poemario, analizaremos algunos párrafos en su escritura original a fin de hacer conocer su estructura gramatical.

El quechua presenta la característica sintáctica de anteponer el modificador a la parte modificada de la frase u oración. En Katatay, a diferencia del castellano, todos los poemas en quechua mantienen esta estructura, que le permite conservar un ritmo interno de cadenciosidad y flexiones que no posee una creación literaria en castellano. Para una mejor comprensión veamos en el siguiente ejemplo esta característica:

Versión Original

Traducción

Mayun takisian

Está cantando el río.

Tayun waqasian

está llorando la calandria.

wairan muyusian

está dando vueltas el viento.



Estructura Sintáctica

Mayu-n

Taki-sian

Predicado

Núclec.

Al hacer la respectiva distribución sintáctica y al separar las raíces nominal y verbal, veremos que ambos términos están flexionados. Sabemos que la forma /mayu/ quiere decir, 'río', sin embargo allí hay un sufijo /n/, que hace referencia de la calidad de la oración. En este caso la calidad de la oración se presenta directamente, donde su contenido también es directo. Por otro lado el complejo verbal como raíz /sian/ (en el cusqueño, porque en el ayacuchano se realiza por el sufijo chkan), muestra una acción verbal continuativa.

Para ver la variación sintáctica, es conveniente compararla con la primera traducción literal. Mediante, el párrafo citado, observemos las traducciones correspondientes:

Primera versión : Traducción literal

El río cantando está
la calandria llorando está
el viento dando vueltas está.



A diferencia de la traducción literal, aquí se vió la necesidad de recurrir a una nueva construcción poética en castellano, a fin de que la versión quechua no pierda su contenido poético. Indudablemente que la riqueza rítmica, la elasticidad y la dulzura que presenta la lengua quechua se pierde siempre, al menos en parte, en la traducción al castellano.

Por esta razón Arguedas a lo largo de sus producción literaria ha tenido una lucha consigo mismo. ¿Cómo plasmar auténticamente el universo quechua?. Este reto no consistía en desarrollar un lenguaje artístico, por cuanto la connotación expresiva siempre guardaría limitaciones en la comunicación.

Ante este problema Arguedas no tuvo otra alternativa que buscar una nueva sintaxis que se encuentra a medio camino entre el castellano y el quechua, es decir, buscar un castellano con estructura quechua y que pudiera comprenderse a través de la misma obra. Como producto de esta preocupación, toda su poética refleja este trabajo lingüístico, básicamente en lo que concierne a la expresión artística.

Otro de los problemas que presenta el poemario en el aspecto lingüístico de su versión original... Por



cierto que esto obedece al editor que no conoce la ortografía del quechua. Veamos un ejemplo de este problema, que aparece como epígrafe en el himno a "Nuestro padre creador Tupac Amaru", que no es el único existente en el texto:

" ... Auqa wasipi, wakcha warmalla kasiaqtiy, pay arpi sonqonwan, khuyay weqenwan uywallarga ... "

(3).

La correspondiente traducción realizada por Arguedas dice :

" ... que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena ... "

A parte de la recreación que realiza el autor en los términos subrayados encontramos que /khuyay/ aparece como protección siendo su raíz verbal querer. Sin embargo a pesar de mantener un problema de grafía, las discinecias conservan su propósito lingüístico, en lo que respecta al contenido.

(3) Arguedas, José María: Katatay/Temblar INC-Lima 1972
Pág. 12.



Finalmente encontramos que la versión original, ma yormente se desarrolla en la variedad cusqueña, pero - con una búsqueda de universalización de la variedad nor teña sureña. Fundamentalmente el problema se presenta, en el aspecto fonético. Mientras que el ayacuchano uti liza el /chkan/ el cusqueño, utiliza el sufijo /sian/. Esto es notorio a lo largo del poemario. También encon tramos la incorporación de algunas variedades dialécti- cas pero en menor escala al problema aludido.

3. Contraste quechua-castellano

Por el carácter de ambas lenguas, que individualmente tienen sistemas gramaticales distintos, lo semántico defiere en cuanto a contenido. Mientras que el quechua es una lengua aglutinante y a través de flexiones puede sintetizar su contenido, el castellano requiere de la - utilización de diversos recursos para su explicación. Muestra de ello, la traducción se convierte en un cons- tante problema de recreación poética en el poemario.

Veamos otro párrafo:

Versión original : quechua

" Mayukunan qaqarichak^an mana chay ducturkunapa
aypana manchay uku, manchay qori tuta qollqⁱqakuna
pa chaupimpi,
chay qori qolqi tuta rumintan ñuqtuy, uman



diduypas ... " (4).

Versión castellana : Traducción.-

" Los ríos corren bramando en la profundidad el oro y la noche, la plata y la noche temible forman las rocas, las paredes de los abismos en que el río suena; de esa roca están hecho mi mente, mi corazón, mis dedos "

Los textos por su naturaleza sintáctica, muestran una oposición en cuanto a lo semántico, que no permite una probable fusión o acondicionamiento de ambas lenguas.

Las causas de esta dicotomía se presenta justamente en el nivel de la oposición entre el quechua y el castellano que de base fué planteada por el mismo Arguedas. Sin embargo, si analizamos el referente de la realidad lingüística que Arguedas postula a lo largo de su producción literaria y trabajos de investigación, veremos que su actitud no es auténtica, por cuanto no puede desligarse del influjo que la cultura occidental sobre todo en lo que respecta en su obra: Todas las sangres, que refleja el problema en toda su magnitud.

Intuitivamente Arguedas postula entre la oposición, quechua-castellano, la probabilidad de encontrar un "Castellano indígena", que permita adecuar a la cultura que

(4) Arguedas,, José María : Katatay. Op. Cit. p. 16



chua en la dura realidad social. Este propósito a la fi
nal logra una visión subjetiva, pues no puede asumir es
ta búsqueda a nivel de grupo, solamente lo consigue dentro
de su propio yo y con el cual elabora una realidad
parcialmente falsa en torno al universo andino.

Esta actitud subjetivista y de un yo personal de
Arguedas, en el campo de la lengua no tiene preponderancia
pues al final el escritor va perdiendo la fuente de
la oralidad que le sirve de paraíso en su producción ar
tística como fué el universo quechua. Si bien es cier
to que las primeras obras reflejan la naturalidad del -
mundo indígena a través de un lenguaje artístico; es -
desde Todas las sangres, hasta los Zorros de arriba y
abajo, donde esta búsqueda queda como una crisis exis -
tencial..

Si bien es cierto que la premisa planteada por Ar
guedas, es decir, la forja de un castellano indígena -
queda en el plano de su mundo artístico, la lingüística
ha probado la existencia de un castellano-llamado andi
no por muchos especialistas - , que demuestra la exis -
tencia de una variedad del castellano con peculiaridades
propias que la diferencia del castellano standar.



Rodolfo Cerrón Palomino (5), al enfocar el problema de bilingüismo nos dice que este se dá por influencias de una o más lenguas dentro de un contexto plurilingüe, como es el caso del Perú. De esta manera si evaluamos el quechua en el contexto andino, llegaremos a la conclusión de que representan dos tipos de bilingüismo, como son el activo y pasivo. Esto mismo ocurre en el castellano de esta zona, pues difícilmente se va pasando al monolingüismo oficial en el cual solo se enseña el castellano.

En consecuencia la problemática del bilingüismo de Arguedas, es totalmente ajena a la realidad. Esto por que por un lado afirma que el quechua es la expresión profunda del indígena, el alma de su existencia, sin embargo, más adelante se convierte en propulsor de la tesis de que hay la necesidad de crear un castellano indio, como producto de su pelea infernal entre el quechua y castellano.(6) y se tienda el lazo de comunicación que postulaba para la formación de una cultura nacional.

En consecuencia, la narrativa de Arguedas tiende a l

(5) Cerrón Palomino Rodolfo: en seminario " La enseñanza del castellano andino: visión sociolingüística Muancaayo. Marzo 1981.

(6) Arguedas, José María: Primer encuentro de narradores - res. Op. Cit. Lima 1969.

" castellano indio "; porque justifica la ideología de sus personajes y el reflejo del propio escritor que no escapa a los problemas en el uso del español. En cambio cuando escribe poemas, no puede desligarse de la riqueza de la lengua quechua y de su fuerte lirismo poético, como afirmara alguna vez que el quechua es el alma y la luz de este campo. Desde esta perspectiva, notamos que el bilingüismo de Arguedas, no se desarrolla dentro de una homogeneidad pues no determina el valor de las dos lenguas, tanto en su característica gramatical como en su expresividad.

De esto se llega a la conclusión que Arguedas, consigne su valor como ya dijimos anteriormente, solamente en el plano de su creación artística. Estos problemas, por los cuales atravesó el autor de Katatay, se reflejarán finalmente en su proceso ideológico.



CAPITULO V

KATATAY Y LA POETICA QUECHUA DE JOSE MARIA ARGUEDAS

1. Universo poético

La diversidad de imágenes artísticas que encontramos en el poemario, realmente nos demuestra la riqueza de un mundo con valores culturales, parametrados en la conciencia de un grupo social que conoce su realidad. Sin embargo notamos - que el propósito de las imágenes artísticas va más allá de una simple enunciación, pues las imágenes no se limitan a la expresividad de la lírica quechua, sino que hay todo un testimonio, a través de una visión social, donde se pone en relieve la heterogeneidad de la cultura peruana.

Esta afirmación queda demostrada en las imágenes que aparecen en el poemario, mediante una concatenación de elementos de corte mítico o histórico que cumplen funciones principales o secundarios. Desde este ángulo, el universo poético de Arguedas es un conglomerado de imágenes, básicamente fijadas en el mundo quechua, por cierto con características sociales.



Justamente estas imágenes artísticas, finamente hilvanado entre lo mítico e histórico nos visuavilizan un mundo en conflicto, donde a través de la evocación de un ente histórico, se intenta justificar ideológicamente una posición de clase. Veamos una imagen artística del himno " A nuestro Padre Creador Tupac Amaru ", donde el poeta configura su universo poético:

Versión quechua :

" Tupac Amaru, Amaruq churin, Apu salqantaypa ritin manta ruwasqa; llantuykim, Apu suyu sombran hinasonqo ruruykipi mastarikun, may pachakama " (1).

Versión castellana :

" Tupac 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 límites"

Como vemos el eje principal en el himno es un ser histórico, pero secundado con imágenes que nos van llevando a la visión de imágenes mágico-míticas como : /Salqantay/ que toma la dimensión de un Apu, /dios serpiente / entre otras que superponen - sobre el dato histórico - la tabla de valores de la cosmogonía andina.

Sabemos perfectamente que los habitantes del mundo quechua, básicamente justifican sus nombres y patrónímicos en función a los elementos vitales que determinan su existencia como son las plantas, animales u otros objetos que la naturaleza brinda al ser humano. Ahora bien, si analizamos

(1)Arguedas, José María: Katatay/Temblar INC.Lima 1972 P.14

la estructura de la imagen artística, el término/Amarú o Amalu/, cumple una función mítica, perfectamente concatenado con la secuencia histórica del himno. Es de nuestro conocimiento que este elemento en el pensamiento del hombre andino, asume las funciones de ser un animal gigantesco, con alitas de murciélago y cabeza de guanaco, que habita en lagos y quebradas en la zona andina (2).

La cosmovisión no solamente queda allí. Si no aproximamos a la significación del fenómeno, veremos que este elemento simboliza al mal y el bien. Esta concepción ideológica hace que el hombre andino fije su conducta en la función ... mítica. Por ejemplo si el Amaru por cierto en la creencia indígena, sube al cielo en medio de remolinos de viento y lluvia y es de color blanco, el año agrario será bueno y habrá abundante cosecha; por el contrario si el Amaru resultara negro el año será malo, con probabilidades de una prolongada sequía.

Esta implicancia de lo mítico e histórico, más la presencia del poeta, unas veces con voz colectiva y otras con un yo acentuado, resalta la naturaleza social y épi-

(2) Rescaniere Ortiz, Alejandro: De Adaneva a Inkarrí. Ret. de Papel Ediciones INIDE Lima 1973.



ca que va remarcando con imágenes artísticas de gran lirismo :

Versión quechua :

Qanqa karuta amaru ñawiykiwar, wamancha kanchariy-
ninwan, qawarkanki. Kaypin kasiani, yawarnikiwan -
kallpachasqa, mana wañusqa, mana wañusqa, qeparispa"
(3)

Versión castellana :

" 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 ".

Enumerar las imágenes artísticas, realmente no tendría una funcionalidad positiva. Tal como ya se enfatizó en el capítulo II, el mundo andino gira en torno a dos características primordiales, que justifican su conducta individual o colectiva. Estas características - recalca mos una vez más - son el animismo y el panteísmo, patrón básico en el desarrollo de la cultura indígena.

Como resultado del panteísmo y animismo, el hombre, indígena va creando una serie de imágenes tal como ocurre a lo largo del poemario. El panteísmo es la presencia de objetos cósmicos que se transfiguran en imágenes mágico realistas en la mente del indígena, como puede

(3) Arguedas, José María *Katatay* Op. Cit. P. 14

darse por ejemplo con el wamani o Apu. Los versos que a continuación mostramos por ejemplo, encierran esta "concepción" : / nuestro río sagrado está bramando /; en las crestas de nuestros wamanis montañas,/ en sus dientes la nieve gotea y brilla /. En cambio el animismo da vida a los elementos que le rodean al morador andino, autoidentificándolo como un ser con vida y sentimiento, tal como ocurre en el verso: / está cantando el río / Estas concepciones hacen de que el morador andino, se encuentre inmerso en una ideología misionera.

Por lo general el arte indígena mantiene estas características, que resumen su visión y concepción del mundo. Para ellos las imágenes con que va configurando su universo son parte de su propia existencia y en ellos reflejan las preocupaciones estéticas o morales que modelan gran parte de su conducta.

Veamos la funcionalidad de las imágenes artísticas en el universo poético de Arguedas, basdo en los dos elementos citados :

" Está cantando el río
está llorando la calandria
está dando vueltas el viento
día y noche de la estepa vibra;
nuestro río sagrado está bramando
en las crestas de nuestro wamanis montañas,

en sus dientes, la nieve gotea y brilla.

¿ En donde estás desde que mataron por nosotros ?(4)

En el párrafo son notorias las imágenes de una cosmo-
visión andina y justamente los elementos; / río, viento,
calandria, wamani, etc., / asumen el rol de presentar un
universo poético altamente lírico y circunscrito a los -
patrones culturales del indígena.

Ahora bien, la historicidad del himno cumple una de-
terminada función, como el caso del siguiente estrofa :

Versión quechua:

Lima qatuchachaq llaqta, kita weraqochakunaca uma -
llaptapim kasiñi, comas aqo pampani weqeywan, kall-
paywan, yawarniywan, takispa, wasicha ruwakusqaypi.
llaqtaymayu, llaqtay sombra, laqtay tika huaytas -
llaqtay qatun cruzsi chay wasi ucupi songosian; qori
qentis llipipis-an techo wairachampi, pukllaspa "(5).

Versión Castellana :

" Estoy en Lima, en el inmenso pueblo cabeza de los
falsos wiracochas. En la pampa de Comas, sobre la -
arena, con mis lágrimas, con mi fuerza, con mi sangre
cantando edificué una casa. El río de mi pueblo, su
gran cruz de madera, las hierbas y los arbustos que
florecen, rodeándolo está palpitando dentro de esa
casa; un picaflor dorado juega en el aire sobre el-
techo ".

(4) Arguedas, José María: Katatay Op. Cit. p, 15.

(5) Arguedas, José María: Katatay Op. Cit. p, 20.



De innegable lirismo y tono intimista, vemos aflorar la vivencia del poeta, que nos cuenta el fenómeno de la " transculturización " que sufre el mundo indígena, es decir, que comienza la emigración del indígena hacia las urbes como producto de la usurpación de sus tierras y animales, quedando sin alternativa de quedarse allí a menos que se concierta en pongo del terrateniente.

Como bien sabemos el fenómeno de la emigración campesina es la base de la forja de grandes cinturones que el hombre andino fija como morada en los terrenos eriazos de los cerros que circundan a Lima. Una vez fijada su residencia y salvado el obstáculo de la supervivencia, hacen florecer pueblos íntegros con las mismas características de la comunidad que dejaron.

Si analizamos el asentamiento de las barriadas marginales que ocurre por los años cincuenta-sesenta, sociológicamente determinamos que la vida y la cultura andina irán tomando como cariz, pero llegando a afectar también a la capital que tranquilamente se desarrollaba bajo el influjo de una cultura occidental.

En lo que respecta a cultura, de este contingente que había bajado de las alturas, inicialmente se desarro



llaron dentro de un hermetismo, por no decir clandestinidad. Posteriormente gracias a su capacidad de adaptación fueron manifestando sus vivencias. Primero la escenificación de alguna fiesta costumbrista en casa, luego en la calle de la barriada y finalmente ante los ojos de propios y extraños, que asombrados hablan del exotismo de esas extrañas danzas. Esta actitud, sirve como fuerza motriz para que toda Lima tenga las mismas características de diversos pueblos andinos que festejan un acontecimiento de carácter religioso o agrario.

Este proceso de transculturización, no termina allí los emigrantes tienen que aprender nuevos sistema de vida que les permitan afianzarse, sin descuidar la vena ancestral dejado por sus mayores:

Tranquilo espera,
Tranquilo oye,,
tranquilo contempla este mundo.
Estoy bien alzándome
canto;
bailo la misma danza que danzabas
el mismo canto entono.
Aprendo ya la lengua de Castilla
entiendo la rueda y la máquina



con nosotros crece tu nombre
hijos de wiracocha te hablan y te escuchan
como el guerrero maestro, fuego puro que
enardece, iluminando (6).

No cabe duda, tal como ya se ha reiterado en diversas oportunidades, que Arguedas intenta cristalizar - nuestra identidad cultural. Esta actitud y el futuro de esa búsqueda, queda resumido en la invocación final del himno :

Versión quechua :

" Uraykamuy Amaru, samayniykita urpichaway; songoy-
kipa llikampi makikita churaykuy; kallpachaway " (7)

Versión Castellana :

Baja a la tierra, serpiente dios, infúndeme tu alien-
to; pon tus manos sobre la tela imperceptible, que
cubre el corazón. Dame tu fuerza, padre amado ".

De la misma manera, a la dimensión mítica que tiene cada uno de los poemas, que conforman el volumen, cumple una función simbólica social o vivencial del mundo quechua. Estas imágenes artísticas a la vez que indican un signo estético, también reflejan una ~~ideología~~ :

(6) Arguedas, José María: Katatay Op. Cit. P, 25

(7) Arguedas, José María: Katatay Ob. Cit. P. 16



Versión quechua :

"Taytay: mayukunata uyariykuy, sutilla; qatun yunkapi pas manchay sachakunata uyarikuy, la mar qochapa supay yurap takinta, waqayninta uyariykuy, papay, amaruy.
i Kausasiannikun i chay rumi sacha, unu mayu kuyusqanmantan; mayu muyurisqanmantan waira tusuqanmantan, as tawan qaturta hasta an yawar kallpata hapisiayku.
i Hatarisianikun a, qan rayku, apu sutiyki, apu wa ñuyniyki rayku i (8)

Versión castellana :

" Padre nuestro escucha atentamente la voz de nuestros ríos; escucha a los temibles árboles de la gran selva; el canto endemoniado, blanquísimo del mar; escúchalos, padre mío, serpiente dios " Estamos vivos; todavía somos i del movimiento de los ríos y las piedras, de la danza de árboles y montañas de su movimiento bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte! Nos estamos lavando por tu causa recordando tu nombre y tu muerte ".

Tal como anotáramos anteriormente el eje principal de la mitificación se encuentra en el verso: /padre mío, serpiente dios /, que simboliza a un ser mitológico en su aspiración de libertad de un pueblo y de su cultura.

Otro poema que tiene una fuerte implicancia mítica es " Katatay ". Aquí la función mítica cumple una función de exposición entre dos culturas, con características definidas y direccionalidad ideológica, Veamos esta oposición

(8) Arguedas, José María: Katatay Op. Cit. P. 20



ción :

Versión quechua :

Manchakunin tatay
Intiqa kañanmi, uywakunta, kauseyta.
Orqukunapis, may sacha sachakunapis,
yarqasqa machaqway, intip churin (9)

Versión castellana :

Tengo miedo padre mío
El sol quema; quema el ganado, queman las sementeras
decien que en los carros lejanos
que en los bosques sinfin,
una hambrienta serpiente,
serpiente diosa, hijo del sol, ácrada
está buscaddo hombres.

Por la naturaleza de la evocación y la presencia de la serpiente, notamos la simbolización de una fuerza - extraña, que avanza hacia la cultura indígena; sin duda esta fuerza es la penetración del capitalismo, como ocurre también en su novela Todas las sangros.

La secuencia de estos elementos míticos presentados en imágenes artísticas, configuran el universo poético de Arguedas y prefijan los lineamientos básicos en su estructura ideológica, tanto en Katatay, como en sus demás obras.

(9) Arguedas, José María : Katatay Op. cit. p. 44.



En conclusión: Arguedas al formular las imágenes artísticas, teóricamente parte de los postulados del arte indígena. Las secuencias artísticas y el uso de la lengua quechua ponen de manifiesto la riqueza de la poesía quechua, sutilmente concatenada con sentimientos y concepciones filosóficas que limitadamente puede reproducir el castellano.

2. La función del signo estético en Katatay.-

Siendo de vital importancia determinar el signo estético en la obra de arte y su respectiva funcionalidad en relación a los símbolos e imágenes que reflejan una realidad, a continuación, como una aproximación crítica a Katatay, hay la necesidad de determinar los signos existentes.....en el poemario. Una de las funciones esenciales del signo estético, sin dejar de lado lo cognoscitivo, es la de situar la secuencia segmental del texto literario. Actualmente, según el avance de la interpretación de textos, se utiliza, el sistema de oposiciones.

En este aspecto el signo estético necesariamente mantiene un carácter opositivo, es decir, que todo signo debe tener una correlación entre lo positivo y negativo,



a fin de plantear el sentido de la comunicación que se quiere tener en la dualidad obra-lector. Básicamente el signo estético tiene la función de amalgamar la pluralidad de la actividad artística que realiza un determinado escritor.

Los últimos estudios sobre la estética nos demuestran que el signo estético sustituye a los fenómenos de la realidad, personificando las representaciones e ideas humanas. En cambio la imagen artística refleja los procesos que ocurren en el mundo y en la vida de los hombres. Hacemos esta declaración porque sabemos que la imágen artística por su naturaleza es multifacética.

A diferencia de la imagen artística, el signo estético tiene carácter convencional que obedece a su naturaleza interna, pues la designación de los objetos, los fenómenos y las ideas, pueden funcionar en una forma plena - sólo si así lo reconocen y comprenden algunas capas sociales o cierto grupo de personas. Dentro de este conceso, el signo estético tiene la permeabilidad de servir a una capa social como también a ciertos "entendidos", lo cual no cambia su esencia.



Por último debemos señalar que la estructura emocional de los signos estéticos y la actitud hacia la realidad, expresada en imágenes artísticas sintéticas, por muy diferentes que éstas sean, tienen que aproximarse entre sí a través de la síntesis **artística** que posee el signo estético . (10).

Los signos más notables que cumplen una función de oposición en Katatay, por no decir en toda la producción artística de Arguedas, se presentan de la siguiente manera :

<u>Cultura andina</u>	<u>Cultura occidental</u>
El bien	El mal
quechua	castellano
campesino	Misti
sierra rural	costa citadina
dominado	dominante

Como vemos estos signos cumplen la función de oposición entre dos mundos, dos culturas y dos ideologías, dentro de un contexto social como es el Perú. Esta oposición

(10) Es necesario aclarar que el signo estético sustituye los fenómenos de la realidad, personifica las representaciones e ideas humanas y la imagen artística, refleja los procesos que ocurren en el mundo y en la vida de los hombres, Vease: Estética y desarrollo de la literatura. Academia de Ciencias de URSS Moscú - 1978.



o sistema de - oposiciones se encuentra en toda su producción literaria . Castro Klaren, cuando estudia la problemática del bilingüismo de Arguedas, hace similares observaciones; sin embargo cabe anotar que la preocupación de Castro Klaren (11) se centra más que nada en el aspecto de la lengua y no así, en la función del signo estético y la imagen artística.

Otro connotado crítico, el Dr. Antonio Cornejo Polar (12) al analizar su narrativa y poesía, utiliza el sistema de oposiciones, desentrañando su universo creativo y mostrándonos una oposición cerrada entre los dos mundos, es decir, el mundo de los mistis y el mundo de los indígenas para posteriormente determinar el reflejo ideológico que tiene la obra de Arguedas.

Primera oposición: Quechua/castellano

En el capítulo que refiere al aspecto lingüístico basado en la estructura del quechua y el castellano, hemos se

(11) Castro Klaren, Sara: Mundo y palabra: hacia una problemática del bilingüismo en Arguedas. Runa Nro. 6 INC Lima 1977.

(12) Cornejo Polar, Antonio, Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires Edit. Losada 1973.



ñalado las diferencias sustanciales que existen entre am bas lenguas. Sin embargo, cuando observamos este fenômeno a nivel de signos, veremos que cada una de ellas cumplen una función vital dentro de sus respectivos mundos. Mientras el quechua refleja las vivencias mágico-realista de una cultura milenaria, englobado en sus caracteres ideológicos de panteísmo y animismo, el castellano refleja el espíritu de la cultura occidental .

En katatay , la oposición a nivel de lengua tiene - fuertes contrastes. Veamos una oposición entre la versión quechua y las probables traducciones.:

Versión A : Quechua

Runa waqechun
wairapa kallpanta micuchun
qam raicu.

Versión B : Traducción literal

Que el hombre lllore
con la fuerza del viento que se nutra
en tu nombre

Versión C : Recreación poética

Que el hombre lllore
que bebe el suavísimo aliento de la paloma
que coma el poder de los vientos



en tu nombre (13).

De los textos citados a diferencia de la versión original, notamos que hay una clara diferencia entre B y C. Sin embargo, esta oposición de contenido semántico no siempre guarda asimetría en su comunicación. Si revisamos el poemario, hay momentos en que Arguedas recurre a la traducción literal, como ocurre en estos versos : /Qa silla suyay /, /qasilla uyariy/; que traducido literal - mente refiere : / tranquilo espera,/, / tranquilo oye/.

La oposición lingüística, aparentemente formal en relación a dos culturas, tiene reflejo de carácter ideológico, que de hecho muestra una oposición social. En efecto, cuando Arguedas quiso resolver el problema de la identidad cultural, confesó que tuvo una pelea infernal con la lengua (14), pero como el castellano podía adaptarse y era más maleable decidió acondicionarlo al quechua y crear lo que el mismo llamó castellano indígena, que más tarde se convertirá en una teoría de transculturización que Arguedas postula

Segunda oposición: Misti/campesino

(13) La traducción del texto, fue realizado por Jesús Ruiz Durand.

(14) Arguedas, José María Yo no soy un aculturado, op. c.t. 1958.

...



Socialmente esta oposición signica se presenta como antagónica, debido al modo de producción y la imposición de una cultura oficial de carácter vertical. En este aspecto, por un lado tenemos la figura de los mistis (gamonales) que bajaron de la ciudad y se afincaron en el ande con el propósito de usurpar la tierra de los ayllus y comunidades para posteriormente convertirlos en siervos, mediante acciones de corte feudal y colmar sus apetitos personales, económicos y sociales.

Veámos esta oposición de misti/indígena en la siguiente estrofa:

Estoy gritando, soy tu pueblo tú hiciste de nuevo mi alma;
mis lágrimas la hiciste de nuevo, mi herida ordenaste que
no se cerrara, que doliera cada vez más. Desde el día en
que tú hablaste, desde el día que tú luchaste con el acera
do y sanguinario español, desde el instante que le escupis
te la cara, desde cuanto tu hirviente sangre se derramó so
bre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la paz y
la resignación. No hay sino fuego, no hay sino odio de ser
piente contra los demonios nuestros amos.

Históricamente sabemos que la polaridad entre ambas culturas ha subsistido en nuestra problemática nacional. La presencia del misti en el Ande y la función que desempeña o ha desempeñado en contra del indígena lo ha convertido en un ser abominable en las esferas del morador andino. Es más, su conducta moral, su voracidad por el enriquecimiento, lo sitúa socialmente en un antagonismo racial e ideológico.

Tercera oposición: Sierra/costa

Por el carácter económico de la sociedad peruana y el modo de producción imperante, particularmente en la costa, en donde el español sienta todo su poderío a costa de la eliminación de los indígenas costeros y posterior importación de africanos y chinos en reem-

plazo de ese grupo social exterminado. Este modo de producción tenía el esquema de un feudalismo tradicional que los propios conquistadores habían introducido en las colonias de esta parte del continente. Para que ocurra este proceso de expropiación y vasallaje en la zona andina, ha jugado un papel importante el sistema político imperante donde la inversión del orden se sujeta a un minúsculo grupo social y no a la mayoría:

"Escucha padre mío: desde las quebradas lejanas, desde las pampas frías o quemantes que los falsos wiracochas nos quitaron, hemos huído 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 quehaceres y como nosotros tiemblan de ira, piensan, contemplan ..."

Frente a este problema del sistema tradicional de la hacienda (terrateniente) y el adentramiento del capitalismo, Arguedas en su intento de conservar las manifestaciones del hombre indígena, inicia la tarea de transculturización en la persona del mestizo, en quien deposita toda su esperanza acerca de la cultura indígena.

El arte en este sentido muestra la oposición existente, pero denunciando la postración, marginación, discriminación social y racial en que se encuentra el hombre indígena.

Cuarta oposición: Dominante/dominado

En el sistema de oposiciones, vemos que todos se van concatenando. Justamente esta última oposición es consecuencia de las oposiciones anteriores que nos muestran la problemática indígena en toda su dimensión. Arguedas en su proceso artístico fue consciente de este problema, por ello, si hacemos un seguimiento de sus obras - tal como enfatiza Cornejo Polar - su visión creativa tiene origen en



un espacio cerrado y termina en una gran apertura.

Si analizamos Agua, veremos que el campo argumental es la de una comunidad, Yawar Fiesta, nos enfoca una provincia, Los ríos profundos, amplía su horizonte en nuestra realidad nacional y Todas las Sangres, viene a ser la apertura de dos realidades como son la costa y la sierra, hacia el campo internacional para finalmente buscar la novela total en los Zorros de arriba y los zorros de abajo. La estructura narrativa y también poética de Arguedas, presenta básicamente la oposición de dominante y dominado dentro del sistema político que históricamente nos desarrollamos, oposición que engloba a la masa específicamente andina de misti/campesino:

"Beban la sangre aurea de la serpiente dios
la sangre ardiente llega a los ojos de los cóndores,
carga los cielos, los hace danzar, desatarse
y parir, crear.
Crea tú, padre mío, vida,
hombre semejante mío, querido"

En consecuencia el sistema de oposiciones signicas al final, mediante la utilización de símbolos, será la que refleje la posición ideológica de Arguedas, como también su realidad artística.

3. Reflejo ideológico

Si bien es cierto que el poemario guarda una correlación interna a nivel de estructura, en tres poemas podemos encontrar la base ideológica del escritor. Estos son: "A nuestro padre creador Túpac Amarú", "Oda al jet" y "Katatay". Es obvio que esta clasificación no es totalmente rígido ni mucho menos trata de segregar su narrativa de lo poético.



Como bien sabemos, Arguedas, desarrolla su contexto artístico dentro del realismo; justamente por ello, hay la necesidad de determinar y señalar las tendencias que encierra esta corriente literaria, por su naturaleza el realismo trae tres formas como son: a) El realismo crítico, que solamente queda en el plano de la denuncia; b) el realismo social, que fundamenta a la literatura como un fenómeno de implicancias sociales y formula denuncias con probables resultados prácticos y c) el realismo socialista que postula una literatura de compromiso y enseñanza política.

El realismo social en el Perú se origina a raíz de movimientos sociales que paulatinamente ha ido tomando cuerpo en las ciencias sociales y el arte. Justamente, Mariátegui en Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (15), al enfocar el proceso de la literatura afirma que nuestra historia literaria ha pasado por tres períodos elementales, sin dejar de lado la literatura quechua, pues reconoce que los literatos indígenas en su momento demostrarán la valía de esta literatura.

Un primer período es la literatura colonial, que viene a ser el fiel reflejo de la literatura española, en espíritu y técnicas literarias. Un segundo período es la literatura cosmopolita con la

(15) Mariátegui, José Carlos: Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana, Ed. Amauta 1960.



que se quiebra la imposición española y literatura peruana comienza a nutrirse de otras fuentes, con miras de buscar su autoafirmación como literatura propia. Finalmente el tercer período es el que muestra una identidad cultural y refleja, como literatura nacional, la realidad e historia del Perú.

En función a estos preceptos, Arguedas al igual que muchos indigenistas lleva a la palestra literaria, la situación socio-cultural de una cultura totalmente marginada, asumiendo un compromiso social de denunciar a través de la creación artística las injusticias que se cometen contra el indígena.

En Katatay y en las canciones de toda su narrativa encontramos la esencia de su proceso poético y el reflejo de las mismas preocupaciones hacia el indígena y la suerte de su arte. Por consiguiente, basados en los tres poemas señalados, mediante un análisis de sus símbolos, determinaremos su probable reflejo ideológico.

El himno " A nuestro padre creador Tupac Amaru", a través de la visión del poeta, nos presenta dos símbolos (dios/serpiente) y (rayo de pólvora de los señores). El análisis de estos versos, nos lleva a la presencia de dos símbolos opuestos. Por una lado tenemos al misti y por el otro al indígena, desarrollados en sus propio contextos a lo largo del poema.

Una primera instancia del himno, es mostrar los auténticos valores de la cultura quechua que antecede a la conquista, reflejando la ideología panteísta y animista que los caracterizó espiritualmente; impregnados de una fuerte sensibilidad social:



En los pueblos, con su corazón pequeñito, están
llorando los niños.

En las punas sin ropa, sin sombrero, sin abrigo
casi ciegos,

los hombres están llorando, más triste
más tristemente que los niños

Bajo la sombra de algún árbol, todavía llora
el hombre serpiente dios,

perseguidos como fillos de piojos, más herido
que en su tiempo;

¡Escucha el frío de mi sangre, su temblor helado.

Escucha sobre el árbol de lambras, el canto
de la paloma abandonada, nunca amada;

el llanto dulce de los no caudalosos ríos, de los
manantiales que suavemente brotan al mundo.

¡Somos aún, vivimos!

En el afán de hacernos conocer la presencia del indígena de
carne y hueso, que siente y padece los estragos de la brutal opre-
sión en que se encuentra, Arguedas narra la epopeya de la cultura
indígena, que comienza a interrelacionarse con la cultura occiden-
tal a través de emigración del indígena hacia la ciudad.

Justamente una segunda instancia del himno, muestra esta emi-
gración y la suerte que les depara:

Nos arrebataron nuestras tierras. Nuestras ovejitas se ali-
mentan con las hojas secas que el viento arrastras, que ni
el viento quiere, nuestra única vaca lame agonizante la po-
ca sal de la tierra. Serpiente dios, padre nuestro en tu
tiempo aún éramos dueños, comuneros, Ahora como perro que
huye de la muerte, corremos hacia los valles calientes. Nos
hemos extendido en miles de pueblos ajenos, aves desfavonidas.



Si analizamos desde este punto de vista el reflejo ideológico de Katatay, llegaremos a la conclusión de que Arguedas conocía la remota posibilidad de supervivencia en su pureza a la cultura indígena. Ante esta abrumante realidad, opta por el camino de la transculturización que no significa sometimiento a la cultura oficial:

Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos wiracochas. En la pampa de Comas, sobre la arena con mis lágrimas, con mi fuerza, con mi sangre, cantando edificué una casa. El río de mi pueblo, su sombra, su gran cruz de madera, las yerbas y arbustos que florecen, rodeándolo están palpitando dentro de esa casa; un picaflor dorado juega en el aire, sobre el techo.

Ante la situación crucial de la cultura indígena por su supervivencia, Arguedas esboza una serie de proyectos, llegando a la conclusión que había la probabilidad de una fusión entre las dos culturas, pero situando al mestizo (un mestizo más indio que blanco), como eje de este cometido. Realmente, esto explica con claridad la visión de Arguedas en el aspecto ideológico, sopesado en la concepción que tiene del indigenismo.

Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre suficiente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos lo estamos envolviendo...."

Por la actitud lírica que asume el poeta, hay la evidencia de buscar un puente que permita fusionar o acondicionar la expresión artística indígena en el marco de la cultura oficial y de esta manera, forjar una cultura nacional.

El segundo poema, "Oda al jet", ubica a Arguedas en el contexto de una filosofía existencial similar a Vallejo pero desde una óptica diferente. Quizas la poesía de Vallejo, sea más estoico en la



valorización del sufrimiento humano pues él piensa que el hombre es un dios dentro de una realidad cruda y hostil.

En Arguedas este propósito toma otro carácter. Estimulado por el adelanto tecnológico, nos muestra el poder humano, la capacidad de creación del hombre, que se adentra con fuerza en las esferas de su conocimiento:

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 ricos, los adorados
que partían el mundo, se han convertido en el
más delgado hilo que teje la araña.

El hombre es dios.

Dónde está el cóndor, donde están las águilas
invisibles como los insectos alados se han perdido
entre el aire o entre las cosas ignoradas.

A diferencia del himno anterior, el símbolo es la tecnología, pero conlleva la visión de desmitificar una dogma impenante como es la religión cristiana. Desde un ángulo social, tomando como pretexto la tecnología, pronuncia las mismas palabras de Vallejo (16), Dios es hombre, el hombre es dios/; circunscrito a la realidad social del indígena

(16) Vallejo, César: Los Heraldos Negros Ed. Nuevo Mundo, Lima 1958.



El poema es el planteamiento de nuestra problemática cultural, dentro de un sistema totalmente injusto en el que los intereses y la ideología de una minoría que ostenta el poder, se oponen a una mayoría que se debate en la miseria. El poema sociológicamente denuncia en lo económico, social y cultural esta situación injusta y propicia la lucha de las grandes mayorías.

El tercer poema, "Katatay" (temblar), título del poemario, se presta a muchas valoraciones críticas. Esto porque "a nuestro padre creador Tupac Amaru y Temblar" han merecido muchas publicaciones tanto a nivel nacional como internacional. Arguedas al justificar "Katatay" refiere:

"Escribí este himno luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Iqhus residentes de Lima. Bailaron en una pequeña habitación de adobes y techo de totora, en el canchón de la avenida Sucre N° 1188, Pueblo Libre, el 3 de Diciembre de 1965 (17).

Ahora bien, volviendo a los símbolos, escrutamos que el poema no muestra una oposición interna, sino más bien externa como es la presencia del capitalismo. Por la manera como justifica su sentido, podemos entender que este grupo, por no decir la cultura andina, ha logrado transculturizarse y su lucha ahora ya no es contra el gamonal sino contra el capitalismo en función a la nueva actividad que desempeña en el rol de proletarios.

La temática del poema, realmente es confusa, no podemos determinar con claridad y demostrar la transculturización ocurrida en ese contingente humano. Los ejes simbólicos reflejan ideologías diferen-

(17) Referencia de Arguedas sobre Katatay:



tes, sin un mensaje central que permita captar la direccionalidad de una verdadera cultura nacional:

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!

- ¿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 es montaña

es el resplandor del sol que llega en las plumas de los
cóndores

Arguedas en conclusión ideológicamente postula una forma de justicia social, implícita en la acción misma del ser humano, con la probabilidad de proyectarse a una realidad concreta para que ésta sea transformada.



CONCLUSIONES

1. El multilinguismo y la pluriculturalidad del Perú son ca racteres poco tomados en cuenta por la crítica literaria. Estudiar la literatura quechua como parte de la literatura nacional contribuye a tener una idea clara de esos caracteres en el campo de la literatura.
2. La literatura quechua tiene una tradición que se remon ta a la época prehispánica y sigue vigente a través de la poesía folklórica, conservada con variaciones gra cias a la oralidad. Esta poesía ha sobrevivido en con diciones de opresión y marginación, pero con fuerza su ficiente para influir en los poetas quechuas cultos - contemporáneos.
3. José María Arguedas es representativo de la poesía que chua culta contemporánea, especialmente por su obra Ka- tatay, pero también por las canciones incorporadas en sus novelas y cuentos.
4. La obra poética de Arguedas prueba la vigencia de la poesía folklórica quechua, sobre todo en sus dos carac



terísticas fundamentales que son el panteísmo y el animismo. El panteísmo y el animismo están presentes en toda la obra poética de Arguedas.

5. Pese a que el quechua podría extinguirse por razones - sociales, la poesía de Arguedas y de otros poetas quechuas cultos buscan su reivindicación y tratan de ganar las ventajas de la escritura.
 6. La obra poética de Arguedas tiene elementos de mestizaje y en sus traducciones al español se puede encontrar la idea de elaborar un castellano indígena. Esta alternativa puede discutirse porque es una solución solamente subjetiva y artística.
 7. Katatay se convierte en el eje para una nueva valora-ción de la estética indígena y José María Arguedas aparece como un conocedor del signo estético quechua y de las vivencias del pueblo indígena.
 8. La poesía quechua en general y la poesía de Arguedas - ha sido poco estudiada y quedan muchos aspectos por investigación. Muchos problemas planteados en la obra de Arguedas no encuentran todavía solución.
-



BIBLIOGRAFIA

1. Arguedas, José María : Amor, mundo y todos los cuentos.- Lima. F. Moncloa Ed. 1967.
2. Arguedas, José María : Yawuar fiesta Ed. y librería Juan Mejía Baca. Lima 1958
3. Arguedas, José María : Diamantes y pedermales. Juan Mejía Baca y Pablo Villanueva. Ed. Lima 1954.
4. Arguedas, José María : Los ríos profundos, Buenos Aires Ed. Losada 1958.
5. Arguedas, José María : Los zorros de arriba y los zorros de abajo. Buenos Aires. Ed. Losada 1971.
6. Arguedas, José María : Poesía quechua. Buenos Aires Ed. Universitaria 1965.
7. Arguedas, José María : Dioses y hombres de Huarochirí IEP. Lima 1966.
8. Arguedas, José María : Canciones y cuentos del pueblo quechua. Ed. Huascarán - Lima 1949.



9. Arguedas, José María : Formación de una cultura nacional indoamericana. Siglo XXI Ed. México 1977.
10. Arguedas, José María : Señores e indios. Alicanto edit. Montevideo 1970.
11. Arguedas, José María : Katatay/temblar. Edit. INC-Lima 1972.
12. Arguedas, José María : Primer encuentro de narradores peruanos. INC.Lima 1969.
13. Bendezú Aybar, Edmundo : Literatura quechua. Biblioteca Ayacucho. Venezuela - 1980.
14. Boas, Franz : El pensamiento del hombre primitivo. Paper Back Edition New York 1965.
15. Bunge, Mario : Teoría y realidad, Edit.Ariel Madrid. 1972.
16. Cornejo Polar, Antonio : Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires Ed. Losada 1973.
17. Cornejo Polar, Antonio : La novela peruana. Siete ensayos Edit. Horizonte. Lima 1977.



18. Cornejo Polar, Antonio : Para una interpretación de la novela indigenista. en : Casa de las Américas No. 100 año - XVI La Habana Febrero de 1977
19. Carrillo, Francisco : Poesía y prosa quechua. Edit. de la biblioteca Universitaria. Lima 1968.
20. Cerrón-Palomino, Rodolfo: El quechua una mirada de conjunto. CILA. UNMSM. Lima 1981.
21. Castro Klarem, Sara : El mundo mágico de José María Arguedas. IEP. Lima 1973.
22. Castro Pozo, Hildebrando: Del ayllu al cooperativismo - socialista. Librería edit. - Juan Mejía Baca 1969.
23. Cieza de León Pedro : La crónica del Perú. Espasa Calpe 1962.
24. De Montezuma de Carvallo: José María Arguedas, novelista. Revista de Cultura Peruana No. 13-14 Lima 1970.
25. Escajadillo, Tomás : Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo. En: Revista de Cultura Peruana No. 13-14 Lima 1970.
26. Escobar, Alberto : Perú ¿ país bilingüe ? IEP Lima 1975.



27. Goldman, Lucien : Hacia una sociología de la novela. Ed., ciencia nueva Madrid 1967.
28. Guamán Poma de Ayala, Felipe : Primer nueva crónica y buen gobierno. Ed. Cultural-Lima 1956.
29. Garcilaso de la Vega, Inca : Los comentarios Reales. Ed. Universo. Lima 1959.
30. Hurtado de Mendoza, William: Yachanaykipaq Taki. Perú - Graph editores Lima 1977.
31. Hauser, Arnold : Historia social de la literatura y el arte. Ed. Guadarrama. Madrid 1968.
32. Kayser Wolfgang : Interpretación y análisis de la obra literaria. Edit. Gredos Madrid 1967.
33. Larrite, Arias Abraham : Literaturas aborígenes de América. Costa Rica 1976.
34. Lévano César : Arguedas un sentimiento trágico de la vida. Ed. Gráfica Labor Lima 1969.
35. Levi-Strauss, Claude : El pensamiento salvaje. París 1962.
36. Lara Jesús : Poesía quechua. Fondo de cultura económico. México 1947.



37. Lukács, George : Significación actual del realismo crítico. Edit. Era México co. 1963.
38. Meneses, Porfirio : Antología de la literatura quechua Ed. Nueva Educación Lima 1974.
39. Mason Alden, J. : Las antiguas culturas del Perú. Fondo de cultura económica. México 1963.
40. Mariátegui, José Carlos: Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana Gráfica labor. Lima 1960.
41. Osio A. , Juan : Ideología misionera del mundo andino Ed. Ignacio Prado. Lima 1973.
42. Parker, Gary : Gramática quechua ayacuchana U.N.M.S.M. Lima 1965.
43. Porras Barrenechea, Raúl : Mito, tradición e historia - del Perú. PEISA Lima 1974.
44. Propp, Vladimir : Morfología del cuento, Ed. Fundamentos Madrid 1962.
45. Rescaniere Ortiz, Alejandro : De Adaneva a Inkarrí , Retablo de papel ediciones. INIDE Lima 1973.



46. Razzeto, Mario : Poesía quechua. Casa de las Américas. La Habana 1972.
47. Rowe, Wiliam : Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.
48. Ruscone G.E. : Teoría crítica de la sociedad Edit. Martines Roca. Barcelona 1963.
49. Sánchez, Luis Alberto : Literatura Peruana. Tomo I. Ediventas Lima 1965.
50. Salazar Bondy; Sebastián: Poesía quechua. Aves del Arca Montevideo 1968.
51. Torero, Alfredo : El quechua y la historia social andina. U.P.R.P. Lima 1974.
52. Timofiev, L. : Fundamentos de una teoría de la literatura. Ed. Progreso. Moscú 1969.
53. Wachtel, Natan : Sociedad e ideología. IEP-Lima 1973.
54. Wellek René y Warren Austin : Teoría literaria. Edit. Gredos Madrid 1962.
55. Zis, A. : Fundamentos de la estética marxista-leninista. Edit. Progreso. Moscú 1972.



UNMSM-FLCH
BIBLIOTECA
INVENTARIO 1897

UNMSM-FLCH
BIBLIOTECA
INVENTARIO 2013





BIBLIOTECA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS - U N M S M



030000057778