



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

---

Roel Mendizábal, M. (2002). *Los Ríos literarios de Arguedas: aproximaciones a una poética* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada 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:** Los Ríos literarios de Arguedas: aproximaciones a una poética

**Autor:** María Luisa Roel Mendizábal

**Año:** 2002

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Licenciatura

**Palabras claves:** José María Arguedas, aculturación, mestizaje cultural, resistencia cultural, sufrimiento existencial, traducción, quechua.

**Referencia en APA 7ma. ed.** Roel Mendizábal, M. (2002). *Los Ríos literarios de Arguedas: aproximaciones a una poética* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## Resumen

Los estudios con respecto a la obra de José María Arguedas se concentran en su producción narrativa, de modo que, soslayan sus textos de creación poética y se acercan a ellos desde su traducción al español. En este sentido, la presente investigación pretende establecer algunos lineamientos que nos permitan comprender los poemas del escritor peruano. En este sentido, se reflexiona sobre las causas que motivaron la traducción de sus obras. Asimismo, nos presenta un contraste entre un discurso individual, cercano a la psicología del escritor y que manifiesta un sufrimiento existencial; y uno colectivo, próximo al pueblo y al quechua, que representa una esperanza de transformación.

*Palabras Clave:* José María Arguedas, aculturación, mestizaje cultural, resistencia cultural, sufrimiento existencial, traducción, quechua.





**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**  
(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**  
**Escuela Académico Profesional de Literatura**



**LOS RÍOS LITERARIOS DE ARGUEDAS**  
**Aproximaciones a una poética**

Tesis para obtener el Título Profesional de:  
**LICENCIADA EN LITERATURA**

Presentada por:

**MARÍA LUISA ROEL MENDIZÁBAL**

Lima – Perú  
2002



*A mi padre.*





## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I</b>	
Poesía y Poética .....	8
<b>Capítulo II</b>	
Traducción, Creación, Recreación .....	14
<b>Capítulo III</b>	
Tensiones, Conflictos y Utopías de la Lengua .....	33
<b>Capítulo IV</b>	
Un poema escondido .....	45
<b>Capítulo V</b>	
Nuestra versión .....	81
<b>Capítulo VI</b>	
Los Dos Arguedas (A manera de conclusiones) .....	94
<b>Bibliografía</b> .....	103



002104  
4



## INTRODUCCIÓN

¿Qué podemos decir sobre Arguedas que no se haya dicho ya? Indudablemente muy poco si nos referimos a la narrativa pero mucho si estamos hablando de su poesía. Es que no es solamente decir algo nuevo sino romper los mitos que se han creado en torno a él.

Los muchos estudios que hay sobre Arguedas nos presentan a un escritor brillante colocado en un sitio de perfección. Otros, muy pocos, echan por suelo esta imagen y presentan una figura quebrada donde el escritor es poco más que un farsante y mal narrador. El primer problema que se me presentó fue encontrar el justo medio, un punto que permita analizar la obra sin prejuicios. Esto no fue nada fácil. Me ayudaron trabajos como los de Roland Forgues.

El segundo problema fue ubicar a Arguedas como poeta y bilingüe por añadidura. Los estudios se centran mayoritariamente en la narrativa. Son



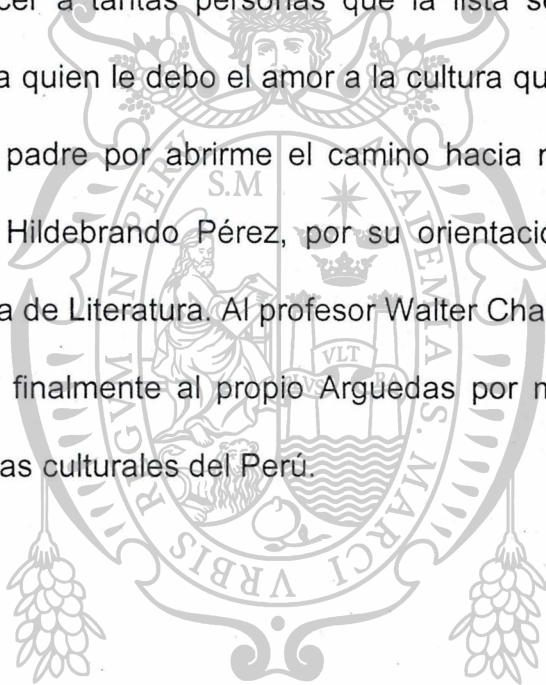
escasos los que se refieren a su obra poética y generalmente toman como referente la versión en castellano que hace el propio Arguedas. Muchas de las observaciones que están en la presente tesis provienen de mi propio trabajo de interpretación y análisis.

Y eso me llevó al tercer problema: la traducción de Arguedas. ¿Arguedas traduce o no? La mayoría de autores da por sentado que Arguedas traduce y mi experiencia al acercarme al texto quechua es que no lo hace. O, mejor dicho, re-crea, es decir, vuelve a hacer el poema teniendo en cuenta los diferentes lectores que tienen cada una de las lenguas. Y en esta traducción encontré a un Arguedas trabajador de la lengua quechua: mezcla no una sino varios dialectos del quechua e incluso algunos autores sostienen que inventa palabras quechuas. Aunque no es el tema de la investigación es importante este punto, porque eso hizo un poco más difícil el proceso de traducción. La intención de mi traducción fue presentar una versión lo más literal posible para lograr una visión aproximada a los problemas culturales de Arguedas que explicarían la necesidad de re-crear un texto en castellano. Esto se debe no solo a la interculturalidad sino a las fluctuaciones culturales por las que tuvo que pasar Arguedas, serrano, en una Lima muy racista.



Entonces el mayor problema lo constituye el propio Arguedas. Una personalidad compleja que nunca acabamos de entender y que tiene que ver con una producción literaria igual de compleja y donde cada investigación nos va aproximando a un mundo ficticio que nunca llegaremos a entender en su totalidad.

Debo agradecer a tantas personas que la lista sería interminable. La encabeza mi padre a quien le debo el amor a la cultura quechua y la búsqueda de la verdad. A mi padre por abrirme el camino hacia nuestra cultura. A mi asesor, el profesor Hildebrando Pérez, por su orientación. A mis colegas y amigos de la Escuela de Literatura. Al profesor Walter Chalco por su invaluable ayuda lingüística. Y finalmente al propio Arguedas por mostrar en su obra y persona los problemas culturales del Perú.





## CAPÍTULO I

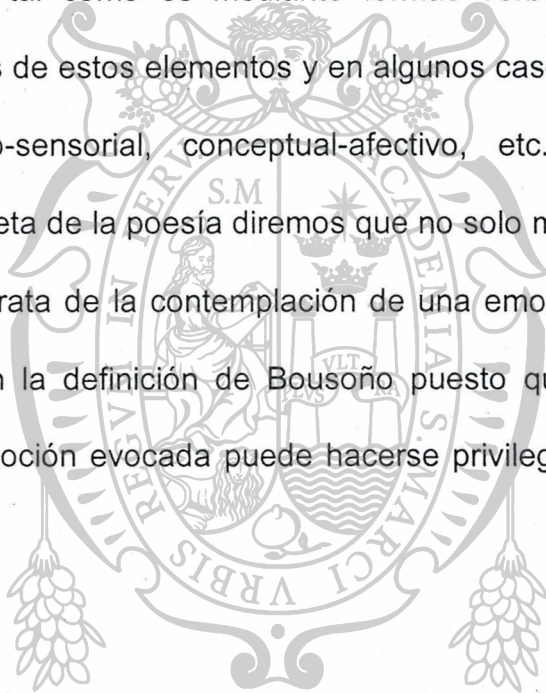
### POESÍA Y POÉTICA

La poesía puede cambiar el mundo, decía Octavio Paz. Pero también al poeta ya que es un medio de liberación interior. En la poesía caben todos los extremos del mundo conocido y no conocido, de lo objetivo y subjetivo. Bousoño dice que presenta ese “no sé qué” que lo hace único e inconfundible. Ser y expresarse son una misma cosa, sostiene Amado Alonso.

¿Qué hay en la poesía que la hace tan particular? ¿Qué es ese “no sé qué” que nos queda balbuceando cuando nos acercamos al fenómeno poético? En última instancia ¿Qué es la poesía? Preguntas estas difíciles de contestar porque existen tantas definiciones como poetas hay, como teóricos del fenómeno lírico hay. Sin embargo, pese a estos problemas, arriesgaremos una definición que nos resulta manejable y un buen instrumento para el tema que se plantea en la investigación. Poesía es la comunicación de un conocimiento de contenido psíquico, una síntesis única de lo conceptual-sensorial-afectivo,



sostiene Bousoño<sup>1</sup>. Amado Alonso, citado por Bousoño, señala una secuencia de tres elementos (sensoriales, conceptuales y afectivos) para percibir los objetos: “a) las diferencias individualisadoras de esa realidad (recibidos sensorialmente) b) la adscripción a un género (operada intelectualmente): c) la actitud de esa realidad (descargada afectivamente)”<sup>2</sup>. Estos elementos se encuentran en la representación interior del hablante como unidad en si y que puede comunicarse tal como es mediante formas verbales. En un poema predomina uno o dos de estos elementos y en algunos casos se pueden formar dualidades: afectivo-sensorial, conceptual-afectivo, etc. Para hacer una definición más concreta de la poesía diremos que no solo muestra una emoción y la contempla. Se trata de la contemplación de una emoción evocada. Estos elementos confirman la definición de Bousoño puesto que la contemplación espiritual de una emoción evocada puede hacerse privilegiando cualquiera de estos elementos.



Para Amado Alonso la raíz de toda creación poética se encuentra en el sentimiento y la intuición<sup>3</sup>. La tensión sentimental que se dirige hacia la expresión constructiva es la inspiración. El sentimiento no solo es vivido y sufrido sino intuído con una fuerza privilegiada, contemplada y elevada creadoramente a poesía. La intuición se vuelve hacia las cosas, es de índole sentimental, no intelectual ni sensorial y consiste en el conocimiento irracional,



el oscuro sentir del vivir y de las cosas, más allá del sentido práctico y científico. Para expresar esta intuición se requiere de imágenes y metáforas que para Alonso son trozos de realidad construidas especialmente por el poeta, que valen como símbolos, expresión indirecta de la intuición sentimental. La tarea poética es, pues, configurar y expresar unitariamente la intuición y el sentimiento.

Para contemplar este panorama diremos que Octavio Paz hace una separación entre poesía-poema-poético. La poesía es la condensación del azar, la cristalización de poderes y circunstancias ajenas a la voluntad creadora del poeta, es decir, de lo poético. El poema es la creación, el lugar de encuentro de la poesía y el hombre, donde la poesía se hace realidad; es, finalmente un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía.<sup>4</sup>

¿Qué nos queda de estas opiniones? Que la poesía es la parte final de esta contemplación-intuición, es el aparato verbal que busca comunicar el resultado de la contemplación. Pero esta definición nos lleva a cuestionarnos la capacidad comunicativa de la poesía. Este tema ha sido bastante discutido y como el tema excede a la propuesta planteada para nuestra investigación dejaremos en claro que la poesía “intenta” comunicar y que ello depende de la percepción de cada lector.



Consideramos importante establecer otro asunto en el tema que trabajamos en este capítulo: la poesía como sistema, la manera como se articula. La preceptiva contempla o pretende contemplar esta articulación pero pasa por alto un punto: la ruptura del sistema. El sistema es la norma que la generalidad de los hombres acepta para organizar un poema. La ruptura es el violentar esa norma. Bousoño señala varias formas de ruptura; con las representaciones, con la lógica, con las convenciones sociales. Las revoluciones poéticas nacen de la ruptura de estas normas.

¿Cómo enfrenta la teoría poética estas rupturas? Algunas acertadamente, otras de manera no muy feliz. Podemos unirnos al reproche que le hace Octavio Paz a las disciplinas teóricas. Unas, como la estilística, dicen qué es un poema por los hábitos verbales del poeta. Otras, como el psicoanálisis, interpreta sus símbolos. En general, nos dan una aproximación a la forma del poema pero no nos ayudan en el contenido. Para poder ingresar al universo temático de un poema debemos utilizar una mixtura de disciplinas teóricas e ir las adaptando de acuerdo a las rupturas que los poetas modernos van inaugurando.

Pero existen algunos autores que no pueden incluirse dentro de las teorías poéticas. Es el caso de Arguedas, un autor bilingüe que, además, viene



rodeado de un aparato teórico complejo. Estos puntos los iremos viendo en los capítulos que siguen.





## Notas:

- <sup>1</sup> BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles. 3º ed. aumentada. Madrid, Ed. Gredos, 1962.
- <sup>2</sup> Citado por Bousoño, Carlos. Ob. cit. pag. 20.
- <sup>3</sup> ALONSO, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética. Bs. As., Ed. Sudamericana, 1966. 365 p.
- <sup>4</sup> PAZ, Octavio. El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia. 10º reimpresión México, F.C.E., 1996, 395 p.





## CAPÍTULO II

### TRADUCCIÓN, CREACIÓN, RECREACIÓN

#### 2.1. Conceptos referentes a la traducción

El problema de la traducción es bastante complejo. Se ha reflexionado sobre él desde muy variadas posiciones y experiencias, desde el siglo XVIII hasta el día de hoy y siempre con encontradas opiniones. Algunos lo hacen desde su propia experiencia; otros, desde la ajena, elogiando o condenando, aun con siglos de diferencia como la que hace Marcos Jiménez de la Espada quien, en 1880, encuentra la Suma y narración de los incas de Betanzos y elogia su traducción por considerarla más cercana a la lengua quechua que los textos de otros cronistas<sup>1</sup>. Por su complejidad y vastedad hemos creído conveniente presentar y comentar en esta parte de nuestra investigación algunos conceptos teóricos vistos desde la postura de los escritores, los lingüistas y los especialistas de la misma así como de los conceptos que sobre



ello tenía el propio José María Arguedas. De igual modo, efectuaremos un deslinde entre los conceptos de creación y re-creación, tomando como referentes algunas opiniones vertidas por Arguedas y otras más que se han considerado oportunas para el tema que se trata.

En el ensayo “Miseria y esplendor de la traducción”, José Ortega y Gasset<sup>2</sup> sostenía que la traducción exacta y perfecta era un imposible, un sueño de los hombres. Escribir bien -decía- es siempre un acto de rebeldía contra el contorno social, es una subversión. En la traducción el que traduce va a meter al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal, es decir, lo va a traicionar: traduttore-traditore. Ortega comenta la labor del teólogo Shleiermacher, quien en su libro Sobre los diferentes métodos de traducir sostenía que la traducción era un movimiento que podía interpretarse en dos direcciones opuestas: o se traía al autor al lenguaje del lector o se llevaba al lector al lenguaje del autor. En el primer caso, se traduciría en un sentido impropio de la palabra: nos estaríamos enfrentando a una imitación o una paráfrasis del texto original. Sólo si arrancásemos al lector de sus hábitos lingüísticos y lo obligásemos a moverse dentro de los del autor, existiría la traducción. Esta no sería la obra sino un camino hacia la obra. Se deduce, entonces -continúa Ortega- que es posible realizar varias traducciones de una misma obra. Para ello hay que efectuar una traducción del sentido literal del



texto y olvidarse de las cualidades estéticas y hacer otra traducción donde sólo se vean tales cualidades. Para Ortega es mejor que la traducción sea fea y respete el sentido literal del texto. Para que se entienda mejor el sentido de la obra se le puede llenar de notas explicativas.

En este libro Ortega se refiere a la traducción que hace un autor de otro y no a aquella que realiza un autor de sí mismo. Es interesante hacer hincapié en la opinión de Schleiermacher: hay traducción si se lleva al lector a moverse en los hábitos lingüísticos del autor. Para nosotros es preferible una traducción literal que permita una comprensión quasi completa del texto, del autor y de su universo cultural a tener una vaga referencia con las paráfrasis donde el sentido del texto se pierde y, en algunos casos, se puede estar haciendo otro texto diferente.

El estudioso Estuardo Núñez, en un trabajo presentado en las Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana<sup>3</sup>, hace referencia a los peligros y limitaciones del 'librismo', es decir, de la libre traducción que puede desnaturalizar el texto traducido. En la poesía el problema es conservar la musicalidad y el ritmo y en la prosa, respetar los giros costumbristas o algunas locuciones típicas de las lenguas. Una traducción infiel, si es artística, está justificada plenamente. Señala Núñez que en los tratados de Preceptiva se



habla de 'metáfrasis' como la traducción literal y 'paráfrasis' la traducción libre, aunque ambos términos se confunden ya que se considera a la metáfrasis como carente de belleza pero no es necesariamente literal. La paráfrasis puede ser una explicación, ampliación o interpretación amplificativa de un texto y una traducción libre en verso. El vocablo paráfrasis, finaliza Núñez, es incompleta para expresar una libre traducción.

Los libros de preceptiva fueron textos que seguían casi completamente las ideas que Aristóteles desarrolla en su obra La Poética. Muchos de los conceptos utilizados en él han sido revisados nuevamente y replanteados de acuerdo a la complejidad de los estudios literarios actuales. De acuerdo a esto podemos afirmar, pues, que la paráfrasis es, más exactamente, el traslado de un texto al lenguaje del lector, lo que no significa necesariamente una traducción libre. Núñez, lamentablemente, tampoco habla de una traducción hecha por el propio autor o, más precisamente, una 'auto-traducción'. Pareciera que este fenómeno es, más bien, un hecho reciente, (aproximadamente de hace medio siglo atrás) y además un hecho que se daba preferentemente en las letras latinoamericanas. Sería interesante revisar este dato.

De otro lado, Alfonso Reyes<sup>4</sup> sostiene que la traducción puede ser libre y, al comentar el dilema de Shleiermacher, opina que si se acerca al autor al



lenguaje del lector entonces la traducción habrá cumplido su cometido de llegar a un mayor número de lectores. Una lengua es toda una visión del mundo y, cuando adopta una palabra extraña, la tiñe de otro modo, concluye Reyes. Sin embargo, lo sostenido por el escritor mexicano nos parece errado, puesto que la importancia de la traducción no radica en lograr un alto porcentaje de lectores que consuman obras literarias sino, más bien, en la comprensión, lo más completa posible, del universo del autor. Indudablemente, una lengua es una visión del mundo que reporta elementos culturales no comunes a todas las culturas y una traducción de un universo no es lo más fácil de hacer pero sí lo más honrado para entender a un escritor.

La investigadora Juanita Magaña, en un artículo dedicado al problema de la traducción<sup>5</sup>, señala algunas definiciones de traducción y luego explica los tipos de ésta. Considera - desde un punto de vista lingüístico - la traducción 'restringida' si se limita a un único nivel del lenguaje que puede ser fonológico (si se imita sonidos), gramatical (si se refiere sólo a los aspectos de la gramática) y de la palabra (que es la más común e implica encontrar la palabra equivalente entre dos idiomas) y la traducción total que implicaría todos los niveles anteriores. Es, lo que llamaríamos, una traducción formal y de contenido.



002101



Como unidades de contenido señala Magaña a la palabra, la frase o el trabajo completo. Si se utiliza la palabra, se trabaja palabra por palabra; se denomina interlíneas y es la que utilizan los alumnos que aprenden idiomas. Si se trabaja con la frase, se considera a éste dentro de su contexto y se vierte a otra frase equivalente en el idioma. Cuando se utiliza la totalidad del texto original las palabras y las frases se subordinan al texto completo. El resultado bordea los límites de la paráfrasis; es el caso de las personas bilingües que difícilmente pueden traducir pero que fácilmente parafrasean un texto.

Para Juanita Magaña existen dos métodos de efectuar una traducción, la traducción literal o fiel, que no necesariamente es palabra por palabra, proporciona un equivalente en cada rasgo semántico y trata de acercarse lo más posible al estilo y al contenido originario; y, la traducción libre o idiomática, la cual no se preocupa de los rasgos del idioma y concede más importancia al sentido; es ésta la traducción del lector al que le interesa el contenido y no los rasgos del lenguaje original. Esta sería la traducción de los trabajos científicos y técnicos. Es importante resaltar la posibilidad de una traducción tomando la totalidad del texto y dándole más importancia al contenido, lo cual sería una traducción libre o idiomática. Traducciones de este tipo se efectuaron durante el romanticismo por los poetas peruanos a quienes les interesaba transmitir los



contenidos (respetando, por supuesto, las reglas rítmicas de la poesía) y no elementos culturales.

Finalmente, George Mounin, en un estudio sobre la traducción<sup>6</sup>, luego de una serie de consideraciones teóricas en las que define las normas lingüísticas de una lengua, llega a la definición de los términos 'connotación' y 'denotación', tomados ambos de la lógica escolástica, como importantes para entender el fenómeno de la traducción. Su concepto de traducción está tomado, más bien, del lingüista Nida, y hace una cita del libro Principles of translation de este autor, donde afirma que

“La traducción consiste en producir en la lengua a la que se traduce el equivalente natural más próximo del mensaje de la lengua de que se traduce, primero en cuanto a la significación, después en cuanto al estilo”.<sup>7</sup>

En otras palabras, una traducción, según Nida, debe reproducir lo más fielmente posible el significado del mensaje transmitido que de acuerdo a lo que hemos venido revisando es el carácter de la mayoría de traducciones y es la línea por la que siguen casi todos los que estudian el fenómeno de la traducción.



Existen varios otros autores que han hecho extensos trabajos de traducción aunque no plantearon definiciones de la misma. Tal es el caso de Ezra Pound quien en uno de sus libros<sup>8</sup> utilizando los términos de fanopoeia (se proyecta sobre la mente una imagen visual), melopoeia (se carga una palabra de sonido) y logopoeia (se usa un grupo de palabras para cualquiera de las anteriores) realiza una serie de operaciones verbales sobre la literatura, la lectura y los problemas de la traducción. Para Pound es importante que una traducción se haga de acuerdo a la característica griega de cada lengua. Si una lengua se expresa mejor mediante la fanopoeia, como el chino, la traducción debe incidir más en ella pero si su eje fundamental es la melopoeia (el caso del griego) las traducciones nos hacen perder toda la carga fónica que estos tienen.

Como se ve, pues, opiniones hay varias y no todas ellas serán utilizadas para el presente trabajo. Pero, valga el panorama presentado.

## **2.2. La traducción según Arguedas**

El problema de la traducción también fue abordado por Arguedas. Recordemos que Arguedas era antropólogo, narrador, poeta, recopilador de



literatura quechua. Añadamos a estas labores la de traductor. Así, en un artículo en que comenta las traducciones efectuadas por el padre Lira, afirmaba que

“La traducción poética no persigue un fin más alto ni puede asimismo considerársele como tal si no ha alcanzado plenamente esta aspiración. Se busca la equivalencia arbitraria de imágenes sino por la versión fiel de las que fueron creadas por el autor original; pero esa versión fiel puede no alcanzarse con la sola traducción de las palabras”.<sup>9</sup>

Lo que significa, en otras palabras, que la traducción poética no debe ser literal, sino que debe utilizar otras palabras para poder expresar mejor, con más profundidad, el sentimiento expresado. Para Arguedas las traducciones literales no eran las más convenientes ya que limitaban los sentimientos. Eran preferibles las traducciones libres que permitían expresar con toda amplitud todos los sentimientos de tal modo que, concentrados en un vocablo de una lengua determinada, puedan utilizarse varios vocablos en otra lengua distinta que ayuden a expresar el mismo sentimiento, inclusive permite la utilización de metáforas. Posteriormente, en un trabajo más amplio sobre las traducciones del padre Lira<sup>10</sup> Arguedas redondea esta idea al hacer referencia a las traducciones que él mismo hace de los himnos quechuas de Santa Cruz Pachacuti:

“Nuestra traducción poética se ciñe al contenido de los términos, no, por supuesto, únicamente al que parecen que tuvieron por la traducción literal, la que, ni éste ni en ningún otro caso, recoge todo el contenido de las palabras, contenido que frecuentemente se extiende hasta el infinito, en el sentido de que sólo quien habla la lengua original puede recibir su mensaje sin poderlo repetir en ningún otro idioma diferente.



Hemos intentado, pues, realizar en nuestra traducción poética, la difícil ambición de interpretar el contenido de los himnos sin alejarnos de la órbita semántica de los términos originales”.<sup>11</sup>

Siempre hay una inclinación muy fuerte en Arguedas de alejarse, en la medida de lo posible, de las traducciones literales que constriñen los “sentimientos” que la lengua quechua le inspiraba.

Con ocasión de su participación en el Primer Coloquio de Escritores Iberoamericanos y Alemanes, realizado en Alemania en 1962<sup>12</sup>, Arguedas interviene brevemente durante la primera mesa redonda, dedicada al problema de la traducción. A los puntos que Juan Liscano señala que deben de tener en cuenta los traductores, a saber: a) situarse dentro del contexto social, literario y cultural del país al que pertenece el autor traducido; b) respetar el sentido de lo que se traduce; c) considerar la lengua; y d) los ‘blancos entre líneas’ que forman parte del misterio que encierra todo arte, de su doble contenido, del espíritu mismo de la creación poética; Arguedas agrega que también tropieza el traductor con el sentido especial, revolucionario, que algunos autores atribuyen a determinadas palabras, como el caso del poeta cusqueño Andrés Alencastre, quien utilizaba el término ‘ingas’ con el significado de una comunidad alejada del Cuzco que era el de arquetipo. Para Arguedas la traducción sería también un trabajo de rastreo semántico de las peculiaridades significativas que cada creador otorga a los términos empleados en sus creaciones literarias. Existen



algunos artículos del escritor en el que hace algún rastreo semántico y explica algunas variantes también semánticas (puede consultarse el libro Señores, indios y mestizos y los comentarios que hace sobre el trabajo del padre Lira).

Por último, en uno de sus trabajos finales de recopilación de cantos y cuentos quechuas<sup>13</sup>, Arguedas sostenía que no se presentaba una traducción literal sino unas 'versiones poéticas', procurando quedar puro y entero el tema de las canciones. Decía:

“Insisto, pues, en decir, que no son traducciones rigurosamente literales, son traducciones un tanto interpretativas que quizá desagradarán un poco a los filólogos pero será una satisfacción para los que sentimos el kechwa como si fuera nuestro idioma nativo”. (El subrayado es nuestro)<sup>14</sup>

De estas afirmaciones encontramos un doble aspecto: por un lado, la traducción que Arguedas realiza de este trabajo (que podría ser extensivo a otros trabajos de este tipo) constituye más bien una versión poética que una traducción propiamente dicha, lo que nos ayuda a una definición del concepto de traducción que utilizaba Arguedas; de otro lado el sentido de lo que hemos subrayado en la cita última de Arguedas: “...sentimos el quechua como si fuera nuestro idioma nativo”, como un reconocimiento implícito del autor de que el idioma que aprende en la niñez es el castellano y no el quechua contradiciendo así lo que él mismo afirmarí en otros textos. Es posible que inconcientemente



Arguedas reconociera que en su primera infancia aprendiera a hablar primero el castellano antes que el quechua.

Una experiencia diferente para Arguedas fue la traducción de la crónica que él llamó “Dioses y hombres de Huarochiri”<sup>15</sup>. Durante este trabajo hubo de enfrentarse a las dificultades del quechua empleado en el texto. Encuentra muchas palabras quechuas de diferentes dialectos: Junín, Huánuco, Ancash y Pasco. Además la escritura carecía de reglas ortográficas, lo que aumentaba la dificultad. En este trabajo Arguedas no elabora ninguna teoría sobre la traducción. Más bien, él mismo señala que, dada la magnitud del trabajo, su traducción no es la mejor y que puede ser mejorada.

### **2.3. Algunas consideraciones teóricas**

La presentación de las opiniones de Arguedas con respecto a su posición frente a la lengua castellana y la quechua; los estudios que se han realizado sobre este tema; las opiniones de algunos estudiosos sobre el problema de la traducción, así como las del propio escritor acerca del mismo nos lleva a hacer algunas consideraciones teóricas sobre los conceptos y



términos a utilizarse en el presente trabajo precisando así nuestro marco teórico.

La estructura general de un lenguaje canaliza los pensamientos de aquellos que utilizan tal lenguaje de una manera extensa. Estos difieren en el vocabulario y en la gramática, lo que nos lleva a la afirmación que, si la visión del mundo está asociada al lenguaje, entonces todas las visiones del mundo variarán de una cultura a otra<sup>16</sup>. Esta verdad de perogrullo se refuerza con la opinión de Vossler para quien

“Todo sistema lingüístico encierra un análisis del mundo exterior que le es propio y que se diferencia del de otras lenguas o etapas de una misma lengua”.<sup>17</sup>

De manera tal que, cuando hablamos del mundo en dos lenguas diferentes, no nos estamos refiriendo exactamente al mismo mundo sino

“...(a) la imposibilidad teórica de pasar de una lengua a otra cuando este paso lingüístico postula otro paso - de hecho inexistente - de un mundo de la experiencia a otro distinto (de una experiencia del mundo a otra)”.<sup>18</sup>

Y este paso lingüístico, esta imposibilidad teórica, se pone de manifiesto en Arguedas desde sus primeros cuentos. Ante la imposibilidad de escribir en un castellano ‘puro’, opta por un castellano -si vale el término- mestizo



(entendiendo mestizo como una combinación del castellano con el quechua) 'homogéneo', que para Juan Larco sería una 'indianización' del idioma y para Angel Rama más bien una 'transculturación'<sup>19</sup>, términos que fueron ya mencionados por Ricardo Gónzales Vigil en una recopilación de sus artículos periodísticos publicados en El Comercio<sup>20</sup>. Este es el lenguaje de las narraciones arguedianas y éste su dilema.

Sin embargo, cuando escribe poesía lo hace en una primera versión en quechua y luego su 'traducción' castellana. ¿Por qué utiliza Arguedas el quechua? nos lo explica él mismo:

"...el quechua es, por su propia naturaleza, un medio de expresión más íntimo, más cargado de símbolo y de aliento, para la traducción de algunos sentimientos humanos que son predominantes y características de los pueblos agrícolas..."<sup>21</sup>

No pretendemos cuestionar la capacidad poética del quechua, sino, más bien, la traducción que él hace. Para Arguedas una traducción literal de cualquier texto quechua no podría realizarse porque no existen palabras equivalentes en el castellano que puedan dar una idea casi exacta del pensamiento andino. Habría que recurrir a las 'traducciones libres' que permiten una amplitud en la elección de los términos, los cuales nos facilitarían adquirir una idea cabal del texto traducido. Más precisamente del sentimiento traducido. Esto teniendo en cuenta lo que el mismo Arguedas afirmara líneas atrás. Es,



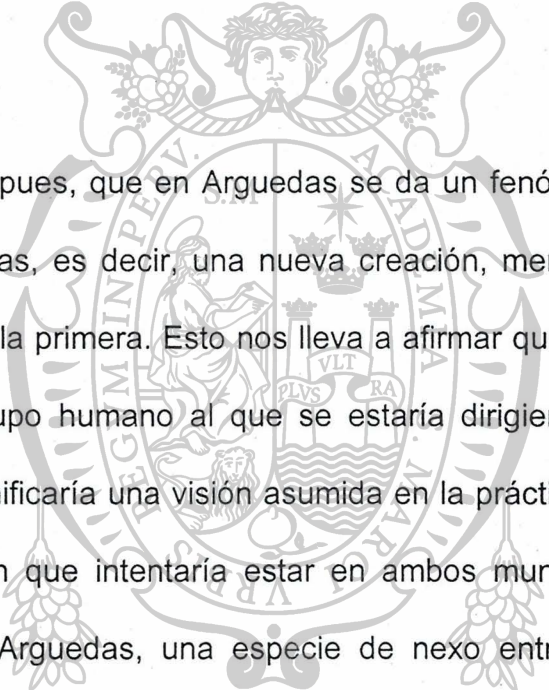
pues, un vehículo sentimental y no cultural. Su utilización correspondería a una necesidad afectiva y no a un convencimiento cultural, si puede llamársele así.

A las traducciones de Arguedas se les podría aplicar la opinión de Jaime Salinas<sup>22</sup> para quien la traducción sería una 'pieza clave' en la transmisión diacrónica y sincrónica de cultura, un problema al que tanto le atañe la posibilidad de perder valores del original como la posible ampliación de estos mismos valores. Arguedas 'parafrasea' los textos en quechua y, a veces, aumenta las palabras necesarias para la 'traducción', haciendo de los textos en castellano una verdadera re-creación. Este vocablo lo utilizamos en el sentido que le asigna Estuardo Núñez: una traducción libre que, respetando el espíritu de la obra, realiza una verdadera obra de re-creación, de volver a crear el poema. No estamos de acuerdo, pues, con la opinión del crítico Martín Lienhard Martín, quien en un trabajo sobre problemas escriturales étnico-sociales en Latinoamérica afirma que:

“Las modificaciones más evidentes (léxicos) que sufre un idioma al contacto con otro corresponden a tres procedimientos básicos: la incorporación de palabras que expresan en el otro idioma, la realidad que se quiere nombrar (préstamo); la recreación, a partir de los recursos del idioma receptor, de un concepto del otro (calco semántico o más simplemente “traducción”), la apropiación de un concepto del otro idioma mediante reorientación semántica de un vocablo preexistente (remantización)” (el subrayado es nuestro).<sup>23</sup>



No creemos que éste sea el significado más conveniente para el vocablo re-creación ya que la creación es el acto mediante el cual el hombre 'hace nacer de la nada', al igual que la divinidad, una obra que constituirá en sí un mundo; pero esta labor la realiza en estado de lucidez, de equilibrio de disciplina mental a través de un esfuerzo vigilante, aceptando o no las reglas referidas a su obra. Por tanto, no sería un calco semántico sino un volver a hacer la obra.



Sostenemos, pues, que en Arguedas se da un fenómeno de recreación de sus obras poéticas, es decir, una nueva creación, menos profunda y más política y social que la primera. Esto nos lleva a afirmar que Arguedas utiliza la lengua según el grupo humano al que se estaría dirigiendo, lengua que no necesariamente significaría una visión asumida en la práctica por el autor, sino más bien una visión que intentaría estar en ambos mundos y ser, como lo afirmaba el propio Arguedas, una especie de nexo entre el mundo de los hablan castellano y el de quienes utilizan el quechua.

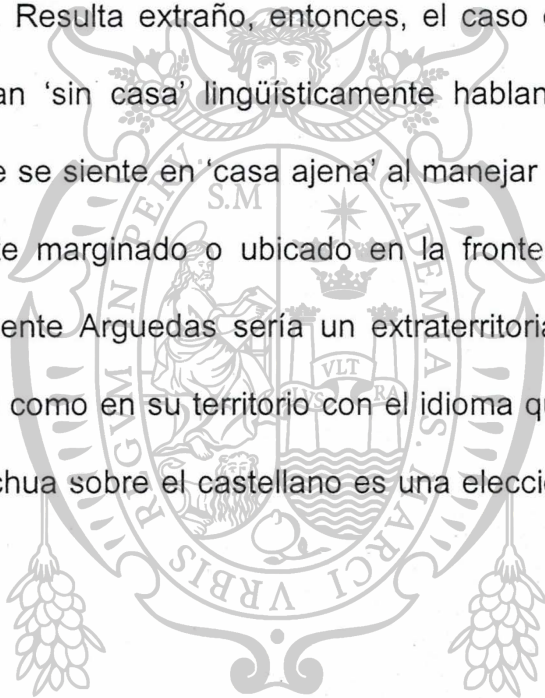
En el caso de Arguedas se estaría cumpliendo lo mismo que Steiner sostenía que acontecía con Nabokov<sup>24</sup>. Si bien es cierto que cada lengua cristaliza la cosmovisión específica de una lengua y que es el escritor quien mejor encarna la idea del genio dentro de los hombres, no es menos cierto que



el lenguaje que éste emplea es, más que nada, 'su' lenguaje. Esto es lo que dice sobre Nabokov:

“Pero lo que el hace actuar es su propio lenguaje; es su familiaridad con el lenguaje -sonámbula y genética- lo que hace que esa actuación sea radical o inventiva”<sup>25</sup>.

Es así que la vida del lenguaje refleja la presencia del escritor más que la de cualquier oficio. Resulta extraño, entonces, el caso de escritores como Arguedas que estarían 'sin casa' lingüísticamente hablando, tanto el poeta como el novelista; que se siente en 'casa ajena' al manejar la lengua en la que escribe, que se siente marginado o ubicado en la frontera entre estas dos lenguas. Lingüísticamente Arguedas sería un extraterritorial, entendido como aquel que no se halla como en su territorio con el idioma que usa. La elección de Arguedas del quechua sobre el castellano es una elección sentimental más que cultural.





## Notas

- <sup>1</sup> BENDEZU, Edmundo. La otra literatura peruana. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- <sup>2</sup> ORTEGA Y GASSET, José "Esplendor de la traducción". En: El libro de las misiones. 2a. ed. Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe. 1942.
- <sup>3</sup> NÚÑEZ HAGUE, Estuardo. "Las traducciones literarias y su proceso". En: Acta Salmanticensia. Primeras jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana. Comunicaciones y ponencias. Salamanca, Revista Filosofía y Letras, Tomo X, N° 2, 1956, Pp. 9.21.
- <sup>4</sup> REYES, Alfonso. "De la traducción". En: La experiencia literaria. 2a. ed. Buenos Aires, Ed. Losada, 1961. 117 p. (Biblioteca Contemporánea, 229).
- <sup>5</sup> MAGAÑA ANATHUER, Juanita. "Algunas consideraciones acerca del problema de la traducción". En: Estudios Filológicos. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Austral de Chile. Valdivia, N° 1, 1964. Pp. 153-165.
- <sup>6</sup> MOUNIN, George. Los problemas teóricos de la traducción. Trad. de Julio Lago Alonso. 2a. ed. revisada. Madrid, Ed. Gredos, 1977. 377 p. (Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos, Vol. 152).
- <sup>7</sup> Citado por MOUNIN. Ob. Cit. P. 327.
- <sup>8</sup> POUND, Ezra. El abc de la lectura. Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1968. 202 p.
- <sup>9</sup> ARGUEDAS, J.M. "La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita. I Las oraciones e himnos de origen católico". En: Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura. Lima, Año I, Vol. I, set.- oct. 1948. Pp. 46-54.
- <sup>10</sup> LIRA, Jorge (y) FARFAN, J.M.B. Himnos quechuas católicos cuzqueños. Estudio preliminar de J.M. Arguedas. Lima. Separata de la revista Folklore Amerciano, Año 1, N° 3, 1955. 69 p.
- <sup>11</sup> Ob. cit. P. 5.
- <sup>12</sup> ARGUEDAS, J. M. "Primer coloquio de Escritores Iberoamericanos y Alemanes". En: Humboldt. Número especial. Hamburgo, 1963. Pp. 6-45.



- 13 -----, Cantos y cuentos quechuas. Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986.
- 14 ----- Ob. Cit. P. 31.
- 15 ----- Dioses y hombres de Huarochirí.
- 16 BLACK, Max. "Lenguaje y visión del mundo". En: CISNEROS, Luis Jaime (comp.) Temas lingüísticos. 2a. ed. Lima, Lib. Studium, 1974. Pp. 91-101.
- 17 VOSSLER, Karl. Citado por MOUNIN, Ob. Cti. P. 94.
- 18 MOUNIN. Ob. Cit. P. 94
- 19 RAMA, Angel. La transculturación de América Latina. México, Siglo XXI, 1981.
- 20 GONZALES VIGIL, Ricardo. El Perú en Todas las sangres. Arguedas, Alegría, Mariátegui, Martín Adán, Vargas Llosa y otros. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. 419 p.
- 21 ARGUEDAS, J. M. "La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita. I Las oraciones e himnos de origen católico". En: Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura. Lima, Año I. Vol. I, set-oct. 1948. Pp. 46-54.
- 22 SALINAS, Jaime. "La traducción como elemento de cultura". En: Humboldt. Munich, Año 26, N° 86, 1985. P. 80-81.
- 23 LIENHARD, Martín. La Voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1983). La Habana, Casa de las Américas, 1990. P. 141.
- 24 STEINER, George. "Extraterritorialidad". En Extraterritorialidad. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1971. 236 p. (Breve Biblioteca de Respuestas).



## CAPÍTULO III

### TENSIONES, CONFLICTOS Y UTOPIÁS DE LA LENGUA

#### 3.1. Arguedas y el problema de la lengua

En numerosos trabajos Arguedas ha sostenido la eficacia del quechua como idioma profundo mediante el cual el hombre andino se puede expresar con mayor amplitud porque es su lengua. En un artículo temprano que publica en La Prensa de Buenos Aires en 1939, afirmaba que “con el quechua se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia”<sup>1</sup>. Para Arguedas es reciente el conflicto entre el quechua y el español en la literatura, se remonta a las primeras manifestaciones del indigenismo en la literatura peruana. Para él, si el mestizo habla en castellano, no dice nada sobre el paisaje o el mundo interior porque no domina dicho idioma. La mixtura del castellano del mestizo se debe a que el hombre del ande no ha logrado el equilibrio entre su necesidad de expresión integral y el castellano como idioma obligado. Cuando el hombre andino siente



la necesidad de expresarse en un idioma que no es el suyo encuentra que el castellano no le sirve porque no lo maneja bien y no le ayuda a expresarse en toda su amplitud. El quechua es el idioma que describe al pueblo y la tierra hasta colmarla y llenar su necesidad de expresión pero carece de prestancia y universalidad. Ello hace que el mestizo se vea en la necesidad de utilizar el castellano y, cuando logre hacerlo con corrección, este idioma tendrá el genio y la sintaxis quechua. El castellano dejará de ser puro e intocado.

Arguedas reafirma esta idea en un artículo posterior<sup>2</sup> referente a los problemas del uso de la lengua quechua en la recopilación de textos que hiciera el Padre Lira. Nos dice que:

“Se trata de verdaderas conversiones de poesías religiosas en otras quechuas, no solo equivalentes sino, en todos los casos posibles, más intensas e influyentes. Esta superación es posible porque el quechua es, por su propia naturaleza, un medio de expresión más íntimo, más cargado de símbolo y de aliento, para la traducción de algunos sentimientos humanos que son predominantes y característicos de los pueblos agrícolas...”<sup>3</sup>

Presentando al quechua como el medio con el que se expresa con mayor profundidad todo aquello que se alberga en la psiquis del hombre andino. Esto explicaría muy bien el uso frecuente de términos quechuas en todos los trabajos de creación literaria de Arguedas, para expresar así los



sentimientos de mayor profundidad de los personajes en sus diversos roles actanciales.

Vuelve sobre estas ideas en 1955, al disertar en la ANEA en la cuarta fecha del ciclo "La Cultura en el Perú", organizado por la Primera Convención Nacional de Escritores y Artistas<sup>4</sup>, donde se ocupa de los poemas quechuas escritos por Andrés Alencastre y el boliviano Mosoh Marka. Arguedas se refiere al quechua como el idioma a través del cual se pueden expresar todos los sentimientos del hombre del ande, idioma que en ese momento ha alcanzado una alta calidad artística, lo que había sido posible gracias a la utilización, por parte de los españoles, del quechua como lengua catequizadora de los infieles, ayudando así a la supervivencia y al desarrollo artístico del quechua. Encontramos, pues, una reiteración de la idea primigenia del quechua: el mejor medio de expresión del hombre andino. Cabe agregar, sin embargo, que si el quechua alcanza un alto grado de desarrollo artístico no se debe únicamente a la acción catequizadora de los españoles sino, principalmente, a la decisión política de la corona española de permitir el uso del idioma nativo de los pueblos indígenas del virreinato del Perú<sup>5</sup>.

Durante el Primer Encuentro de Narradores Peruanos llevado a cabo en Arequipa en 1965<sup>6</sup>, se organizaron varias mesas redondas en las que participó



Arguedas. En una de ellas cuenta los problemas que tuvo al empezar a escribir su primer cuento “Warma Kuyay”<sup>7</sup>. Lo hace primero en un castellano culto que hacía sonar a falsedad lo que decían sus personajes; rompe el borrador e intenta ‘imitar’ la manera de hablar de los indios. Influenciado por las lecturas que hizo en el colegio y en la universidad intenta escribir como lo haría un escritor de ‘la ciudad’, uno llamado ‘culto’<sup>8</sup>. Logra descubrir que el medio lingüístico más apropiado a sus intereses creativos era trasladar el castellano quechuizado de los hombres del ande a sus escritos, para lograr mayor fidelidad en lo que sentían sus personajes. Este castellano presentaba una estructura gramatical quechua.

Ese mismo año Arguedas amplía esta idea durante una mesa redonda realizada en Lima sobre la novela Todas las sangres<sup>9</sup>. Comenta una crítica referida al hecho que en su novela habría una contradicción a nivel de los personajes. Precisa que sus personajes hablaban de las cosas apoyándose en dos visiones: una, la ‘absolutamente indígena, virginal’ y la otra, como la de una persona que ‘ha aprendido en Lima las ideas o los elementos de las ideas sobre la sociedad’. Hay que notar que esa contradicción es aparente ya que el accionar de los personajes narrativos de Arguedas corresponden más bien a dos concepciones distintas del universo: una, la que Arguedas denomina ‘virginal’, esto es, la del hombre andino con los rasgos culturales que le son



propios y otra, la del hombre de la ciudad, con la aculturación (pérdida de la cultura propia para adoptar una ajena) producto del contacto frecuente con elementos de la cultura occidental, que imposibilitarían una comunicación con el hombre andino. Este doble universo es recurrente en toda la narrativa arguediana.

Años más tarde, en otro artículo<sup>10</sup> vuelve al tema del quechua como idioma más profundo. Utilizando algunos ejemplos afirmaba que

“Para expresar el sentimiento que en castellano denominamos ternura y que en el pueblo quechua es el más permanente y profundo, existe en el runasimi una palabra y muchos sufijos que amplían su poder de expresión hasta el infinito: khuyay, khuyayllaña, khuyaychallaña, khuyay-khuyaychayta, khuyay-khuyaychayllataña. La palabra castellana ternura es muy débil comparada con khuyay y sus derivados. Jamás oí que la usara un mestizo ni mucho menos un indio; en cambio el término fiero es de vasto y acertadísimo empleo en el runasimi; describe patéticamente un accidente del paisaje que es más fiero en el Perú que en Europa”.<sup>11</sup>

y luego, en el prólogo a su libro Cantos y cuentos quechuas<sup>12</sup>, dirá:

“No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que las poesías de las canciones quechuas. Los que hablamos este idioma sabemos que el kechua supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza”<sup>13</sup>.



Líneas más adelante concluye que “El kechua es un idioma suficientemente rico para la expresión del hombre superior”<sup>14</sup>. Ilustra sus opiniones utilizando ejemplos de léxicos quechuas para luego individualizar esta opinión señalando que la poesía que expresa mejor lo que él siente es la escrita en quechua. Estas opiniones las va a vertir frecuentemente en sus trabajos de traducción.

### 3.2. Algunos estudios acerca del lenguaje arguediano

Durante mucho tiempo se tuvo por veraz lo que el propio Arguedas sostuvo siempre, en coloquios y mesas redondas, que primero habría aprendido el quechua y luego el castellano y, además, que su padre se avergonzaba que su hijo no supiese hablar bien el castellano ante las visitas<sup>15</sup>. Roland Forgues en un ensayo poco reciente<sup>16</sup> sostiene la inexactitud de esta información. Arguedas, dice, pierde a su madre cuando cuenta solamente tres años de edad. Traslada, entonces, su amor al padre quien, por su trabajo, no puede asumir el rol de padre/madre. El niño se encuentra, pues, en una situación de orfandad que se acrecienta con el nuevo matrimonio del padre. Recibe protección de la comunidad indígena y hacia ella traslada todo el amor de sus padres, convirtiendo a la comunidad en su hogar. Inconcientemente el niño se identifica con los indios, con los que se siente protegido y rechaza su



mundo de origen del que se siente abandonado. Esto se traduce en la negativa del niño a expresarse en la lengua de sus padres utilizando más bien la de sus padres adoptivos. Esto origina un bloqueo mental en el niño que lo lleva a silenciar momentáneamente su lengua de origen. De allí provendría la convicción de Arguedas de tener al quechua por su lengua materna antes que al castellano.

Forgues agrega que esto no significa haber olvidado al castellano. Este reaparece en la adolescencia, cuando el joven diferencia los padres biológicos de los adoptivos. Aparece así el verdadero Arguedas: bilingüe, biológica y culturalmente dependiente de su mundo de origen y afectiva y estéticamente apegado al mundo indígena. Podemos entender ahora la afirmación de Arguedas: no aprendió el castellano sino a los ocho años.

Podemos reforzar las opiniones de Forgues con los datos que, años antes, incluyera Mildred Merino de Zela en su trabajo biobibliográfico sobre Arguedas<sup>17</sup>. Señala que Arguedas en 1917 toma clases en la escuela particular de Aurelio Bendezú, en la ciudad de Puquio, es decir, a los seis años lo que supone un conocimiento y uso del castellano que facilitaría el aprendizaje.



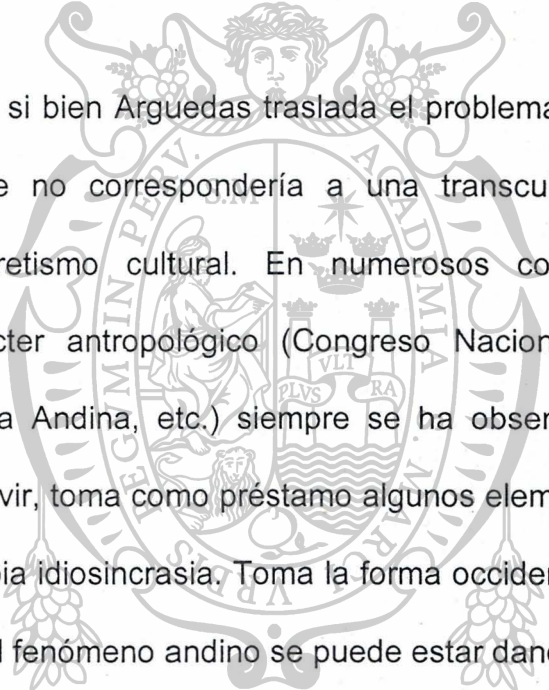
Alberto Escobar<sup>18</sup> sostiene que Arguedas no fue un lingüista sino un “enamorado del quechua, gozador de su riqueza expresiva, un ser dotado con una sensibilidad muy fina para los matices del habla”<sup>19</sup>. Fue un incansable sostenedor del carácter multicultural y plurilingüe del Perú. Para Escobar las bases del perfil etnolingüístico de Arguedas serían:

- a) El conocimiento del carácter multicultural y plurilingüe del Perú;
- b) La pluralidad discursiva que reduce la multiplicidad a una identidad combinatoria, translingüística y transcultural que en los textos narrativos arguedianos se presentan como dos discursos lingüísticos que se combinan: el de los personajes del mundo andino y el de la ciudad, especialmente de Lima.
- c) Las proposiciones teóricas en torno al lenguaje y las lenguas en el Perú que provienen de su experiencia como profesor de castellano en un colegio de Sicuani (Cuzco).
- d) La flexibilidad lingüística y cultural del quechua que incorpora a sus cánones las formas de una lengua codificada como el castellano; y
- e) El discurso narrativo y la experimentación con la lengua.

La antropóloga Elena Aybar<sup>20</sup> en un trabajo sobre las novelas arguedianas sostiene que la lengua utilizada por el escritor para hacer hablar a



sus personajes es una transferencia al plano lingüístico del fenómeno de la transculturación, un lenguaje híbrido o mezclado, aunque la antropóloga no se toma la molestia de explicarnos este vocablo. Aybar trabaja la transculturación como una simbiosis de elementos culturales entre dos grupos. Arguedas, pues, sostendría en sus escritos la posibilidad de un mestizaje cultural más que biológico.

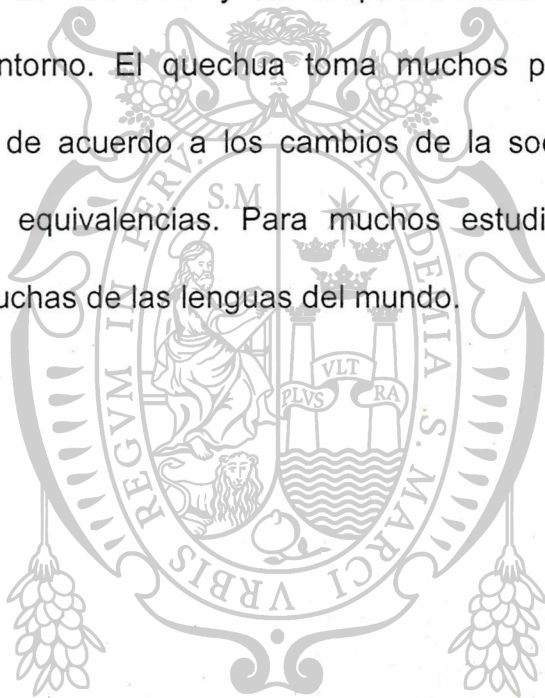


Creemos que si bien Arguedas traslada el problema lingüístico del Perú a sus escritos este no correspondería a una transculturación sino a un fenómeno de sincretismo cultural. En numerosos congresos y eventos científicos de carácter antropológico (Congreso Nacional de Folklore, del Hombre y la Cultura Andina, etc.) siempre se ha observado que la cultura andina, para sobrevivir, toma como préstamo algunos elementos occidentales y los adapta a su propia idiosincrasia. Toma la forma occidental pero conserva el fondo andino. Con el fenómeno andino se puede estar dando el mismo caso, tal y como lo ha sido con la religión andina. La presente tesis no comprende una profundización mayor en este aspecto pero sería un tema interesante para alguna otra tesis.

Podemos concluir afirmando que Arguedas se adscribe al quechua más por un sentimiento que por una convicción. El sentimiento de amor a la cultura



andina, que se remonta a su primera infancia, lo lleva a defender con agresividad verbal la supremacía del quechua sobre el castellano. Pero como no es una convicción, fácilmente se aparta de esta idea y afirma que el quechua carece de prestancia y de la universalidad del castellano y que solamente alcanza un alto nivel artístico por el trabajo de catequización de los sacerdotes españoles, negándole así la capacidad que tiene como toda lengua de superar niveles de desarrollo y de adaptación ante los cambios que se producen en su entorno. El quechua toma muchos préstamos lingüísticos castellanos para ir de acuerdo a los cambios de la sociedad y que en sus orígenes no había equivalencias. Para muchos estudiosos esta ley es la sobrevivencia de muchas de las lenguas del mundo.





## Notas

- <sup>1</sup> ARGUEDAS, José María. "Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo". En: Indios, señores y mestizos. Lima, Ed. Horizonte, 1985, P. 35.
- <sup>2</sup> ----- . "La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita. I Las oraciones e himnos de origen católico". En: Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura. Lima, Año I, Vol, I, set-oct. 1948. Pp. 46-54
- <sup>3</sup> ----- . Ob. cit. P. 48.
- <sup>4</sup> LA NACION. "Sobre el carácter de la poesía quechua disertó en la ANEA José María Arguedas". En: La Nación, Diario de la mañana. Lima, 8 set 1955. P. 10
- <sup>5</sup> También a la capacidad de adaptación que tiene este idioma, a su lucha por la sobrevivencia.
- <sup>6</sup> CASA DE LA CULTURA DEL PERU. Primer encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa 1965. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, 267 p.
- <sup>7</sup> Se publica por primera vez en la revista Signos en 1933.
- <sup>8</sup> "Unos seis o siete meses después, las escribí (el original del cuento "Warmá Kuyay") en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua". ARGUEDAS. Ob. cit. P. 41
- <sup>9</sup> IEP. ¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 jun 1965. Lima, IP, 1985. 77 p.
- <sup>10</sup> ARGUEDAS, José María. "Acerca de una valiosísima colección de cuentos quechuas". En: Amaru. Revista de artes y Ciencias. Publicación de la UNI. Lima, N° 8, set. dic. 1968. Pp. 84-86
- <sup>11</sup> ARGUEDAS. Ob. cit. P. 86
- <sup>12</sup> ----- . Cuentos y cantos quechuas. Lima, Municipalidad de Lima. 1986 2 t.
- <sup>13</sup> ----- . Ob. cit. T. I p. 28



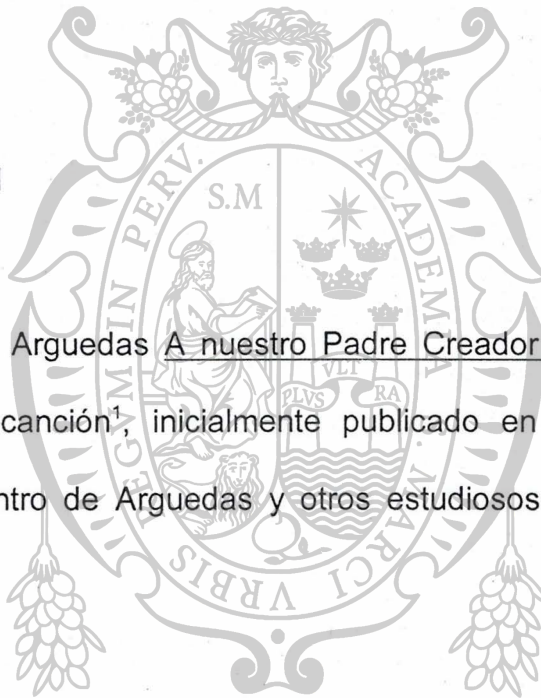
- 14 ----- Ob. cit. T. I p. 29
- 15 “Yo aprendía a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua (...) a veces mi padre se avergonzaba que yo entrara a reuniones que tenía con gente importante, porque hablaba pésimamente el castellano”. En: CASA DE LA CULTURA. Ob. Cit. P. 41.
- 16 FORGUES, Roland. “El mito del monolingüismo quechua en Arguedas”. En: FORGUES, Roland (y otros) José María Arguedas, Vida y obra. Lima. Edic. Huascarán. 1991. Pp. 47-58.
- 17 MERINO DE ZELA, Mildred. “Vida y obra de J.M.A.”. En: Revista Peruana de Cultura. Lima, N° 13-14, dic. 1970. P. 127-178.
- 18 ESCOBAR, Alberto Arguedas o la utopía de la lengua. Lima, IEP, 1984. 250 p. (Serie Lengua y Sociedad / 15).
- 19 ESCOBAR. Ob. cit. P. 69.
- 20 AYBAR RAY, Elena. Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992. 292 p.





## CAPÍTULO IV

### UN POEMA ESCONDIDO



#### 4.1. Tema central

El poema de Arguedas A nuestro Padre Creador Túpac Amaru es un haylli-taki o himno-canción<sup>1</sup>, inicialmente publicado en quechua en 1962<sup>2</sup>, después del encuentro de Arguedas y otros estudiosos más con el mito de Inkarrí<sup>3</sup>.

La década del 60' fue una década convulsionada que se inició con la revolución cubana que marcaría profundamente a la intelectualidad latinoamericana. Epoca del resurgimiento del movimiento campesino, de los levantamientos de las comunidades indígenas de la región de La Concepción, en el Cuzco, que tendría a Hugo Blanco como principal protagonista y que serviría para iniciarlo como dirigente campesino.



Las luchas por la tierra se concentraron en el departamento del Cuzco donde los abusos de los gamonales y las condiciones de vida del campesinado eran las más terribles, las más miserables, como lo destacan los diarios de la época y lo reitera Hugo Neyra<sup>4</sup>. Este movimiento campesino conmociona al Perú por entero haciendo que la intelectualidad fije sus ojos en lo que ocurre en el campo. La generación del 60' verá en este hecho una fuente riquísima de temas para sus creaciones. El interés por el campesinado desembocará en la Revolución de Juan Velasco Alvarado al finalizar la década y quien además fuera apoyado por la llamada intelectualidad progresista. En este contexto Arguedas decide reivindicar la figura importante para la resistencia andina de Túpac Amaru I, el último inca que se enfrenta al invasor español.

El discurso del poema se presenta como una oración de ruego, semejante a la oración del Padrenuestro cristiano. Tanto Rowe<sup>5</sup> como Lienhard<sup>6</sup> afirman que este haylli presenta la forma compositiva de los antiguos himnos que se dirigían a las divinidades. Lienhard añade que el haylli presenta la doble tradición del himno religioso y del haylli en homenaje al inca victorioso, marcando la presencia de dos discursos en el poema: uno victorioso y triunfal, de más violencia, y otro de invocación, más lírico. Estamos de acuerdo con estas afirmaciones y agregamos que no sólo hay dos discursos en el sentido



propuesto por Lienhard sino en otra dirección. Volveremos sobre este punto al final del trabajo.

El tema del haylli es la invocación a Túpac Amaru I <sup>7</sup> a quien se presenta como un dios creador al que se pide fuerzas y resistencia en la tarea de realización del proyecto libertario de los indios y por el que fuera descuartizado. Este es un tema similar al del mito de Inkarrí. Este mito presenta tres variantes que vienen muy a propósito para presentar el eje temático que se desarrolla en el poema. He aquí las variantes:

a) **Versión de Mateo Garriso:**

“Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí que fue engendrado por el Padre Sol.

El Rey Inka tuvo tres mujeres.



La obra del Inka está en aquñ. En la pampa de Qellqata está hirviendo el vino, la chicha y el aguardiente.

Inkarri arreó a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó una ciudad.

Dicen que Qellqata pudo haber sido el Cuzco.

Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento en el Osqonta, el grande. Y en el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin de que Inkarrí hiciera lo que pudiera hacer.

Después, cuando hubo amarrado al viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta, el grande. "Si podrá saber el Cuzco", diciendo. No cupo en la pampa de Qellqata. La barreta se lanzó hacia adentro. "No quepo", diciendo. Se mudó hasta donde está el Cuzco.

¿Cuál será tan lejana distancia? Los de la generación viviente no lo sabemos. La antigua generación, anterior a Atahualpa, la conocía.

---

\* Aquñ: Vestidos ceremoniales o lugar donde se realizan ceremonias, según Holguín. La pampa de Qellqata es una meseta a 4,000 m. de altura; se encuentra a unos 30 km. De Puquio. Todos aseguran que en la pampa existe un manantial hirviendo de aguas termales.



El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos donde.

Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro; dicen que está creciendo hacia los pies.

Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver. Ha de volver a nosotros, si Dios da su asentamiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva”<sup>8</sup>.

Dios de la misma categoría que Manco Cápac ..... fundada de la cultura Inka.

**b) Versión de Don Viviano Wamancha:**

“Los Wamanis existen, propiamente (como ser y como cosa original, nuestra). Ellos fueron puestos (creados) por el antiguo Señor, por Inkarrí.

El Wamani es, pues, nuestro segundo Dios.

Todas las montañas tienen wamani. En todas las montañas está el Wamani. El Wamani de los pastos para nuestros animales y para nosotros en vena, el Agua.

---

\*\* Montaña al este de Puquio. Se asegura que existen ruinas en la cima.





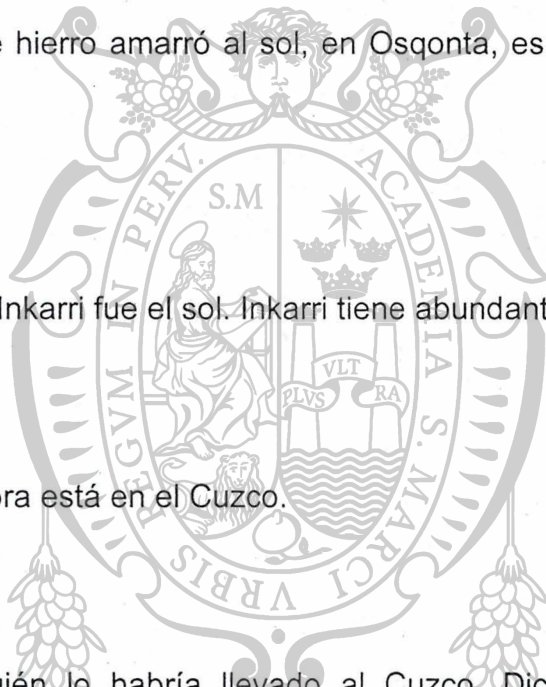
Nuestro Dios puso (creó) la nube, la lluvia; nosotros los recibimos como una bendición suya. Y de nuestros padres, los Wamanis, recibimos el Aguay unu, porque así Dios lo ha convenido y mandado. Pero, todo (lo que existe) fue puesto (creado) por nuestro antiguo Inkarrí. El creó todo lo que existe.

Entonces, cuando él trabajaba, le dije a su padre el Sol: “Espérame”. Y con unos cinchos de hierro amarró al sol, en Osqonta, es la montaña, junto a Wanakupampa.

Y el padre de Inkarrí fue el sol. Inkarrí tiene abundante oro.

Dicen que ahora está en el Cuzco.

Ignoramos quién lo habría llevado al Cuzco. Dicen que llevaron su cabeza, sólo su cabeza. Y así, dicen, que su cabellera está creciendo; su cuerpecito está creciendo hacia abajo. Cuando se haya reconstituído, habrá de realizarse, quizá, el Juicio.





Cuando iba a morir Inkarri, “¡Oh plata y oro!”, diciendo, en toda la tierra desapareció la plata. “Ocultace en los siete estados, oro y plata”, dicen que ordenó Inkarri.

No sabemos quién lo mató, quizá el español lo mató. Y su cabeza la llevó al Cuzco.

Y por eso, los pájaros, en la costa, cantan: “En el Cuzco el rey” “Al Cuzco id”, están cantando”.<sup>9</sup>

c) **Versión de Don Nieves Quispe:**

“Inkarri, él, dicen, tuvo la potencia, de hacer y de desear.

No sé de quién sería hijo. Quizá del Padre Sol.

Como era el Segundo Dios podía mandar.

En la pampa de Qellqata está hirviendo, aguardiente, vino, chicha. Obra de Inkarri.

La pampa de Qellqata pudo haber sido el Cuzco. Desde el Osqonta, Inkarri arrojó una barreta, hasta el Cuzco. Por encima de la pampa pasó,



ensombreciéndola. No se detuvo. Llegó hasta el Cuzco. ¿Dónde estará el Cuzco? No lo sé.

Inkarri arrojaba las piedras, también. En las piedras también hundía los pies, como sobre barro, ciertamente. A las piedras, al viento, él les ordenaba. Tuvo poder sobre todas las cosas.

Fue un hombre excelente. Fue un joven excelente. No lo conozco.

No es posible que ahora viva. Dicen que su cabeza está en Lima. ¡Cuánto, cuánto, cuánto habrá padecido! No sé nada de su muerte. Ya su ley no se cumple. Como ha muerto, ni su ley se cumple, ni se conoce.

Debe haber sido nuestro Diosito quien lo hizo olvidar. ¡Qué será! Yo no lo sé. Pero, ahora, el agua, los naturales, y todas las cosas se hacen como Dios conviene que se haga.

Está claro en Qellqata, la chicha hirviendo, el vino hirviendo, el aguardiente hirviendo. Obra de Inkarrí.<sup>10</sup>



En estas tres versiones encontramos un elemento importante: fue decapitado. Su cabeza ha sido llevada a otro lugar donde no se sabe si está. El otro detalle es su similitud con Manco Cápac como fundador.

Cuando Arguedas publica su poema a Túpac Amaru aparecen algunos artículos y notas sobre el poema. En El Comercio de Lima se publica un artículo anónimo<sup>11</sup> saludando la obra poética de Arguedas y señalando, entre otras cosas, la posibilidad de que las traducciones de Arguedas no sean literales lo que indicaría la existencia de un poeta en Arguedas, hecho que quedaba confirmado con la publicación del poema. Con este primer artículo se inicia, también, el error, luego generalizado, que en el poema de Arguedas el personaje histórico sería Túpac Amaru II. Esta confusión podría deberse al hecho de que otros autores (González Prada, por ej.) han elaborado poemas sobre la gesta emancipadora de este caudillo y, se cambie, ninguno lo hizo sobre el Inca de Vilcabamba\*.

---

\* En 1935 se publica en Chile, en la Editorial Ercilla, el libro póstumo Baladas peruanas de Manuel González Prada. En estos poemas compuestos, según el prólogo de Luis Alberto Sánchez, antes de la guerra con Chile figura, al final del libro, el poema titulado “Túpac Amaru” al parecer el primer poema sobre el cacique Condorcanqui. He aquí el poema:

I

“Anciano, escucha y espera:  
Ya el instante se avecina;  
De africanos y españoles  
No quedará ni reliquia.

III

“¡Ay, Tupac, Tupac, detente!  
No ha llegado aún el día;  
Triunfarán el blanco y negro,  
Sucumbiremos los Incas”.

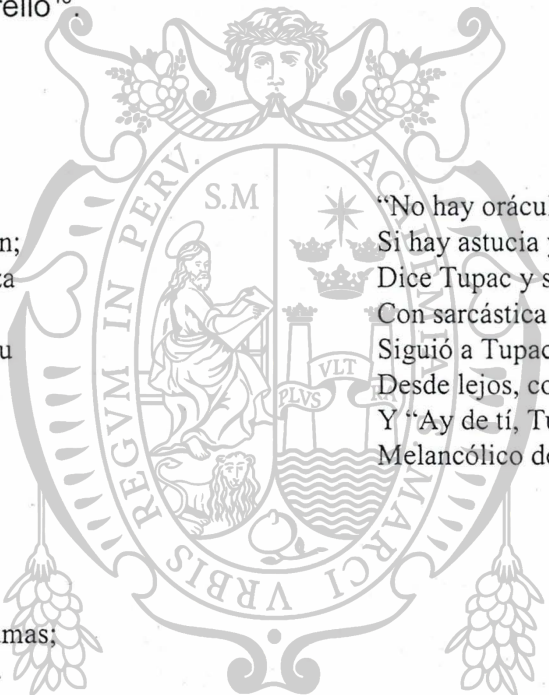


Pocos días después de este artículo aparece también en El Comercio Gráfico un artículo firmado por Raúl Vargas<sup>12</sup> donde vuelve a presentarse la confusión de personajes. De igual manera ocurre con estudios posteriores. Algunos encuentran una relación antropólogo-escritor aunque no hacen mayores precisiones al respecto. Tal es el caso de Augusto Tamayo Vargas<sup>13</sup>, José Miguel Oviedo<sup>14</sup>, Antonio Cornejo Polar<sup>15</sup>, Martín Lienhard<sup>16</sup>, William Bowe<sup>17</sup> y Antonio Urrello<sup>18</sup>

---

Como brazo justiciero  
 A mí los cielos me envían;  
 Soy redención y venganza  
 De una raza envilecida.  
 “Oh Tupac, Tupac Amaru  
 Detén el vuelo a tus iras;  
 Indaguemos lo futuro,  
 El destino de los Incas

“No hay oráculo funesto  
 Si hay astucia y valentía...”  
 Dice Tupac y se aleja  
 Con sarcástica sonrisa.  
 Siguió a Tupac el Anciano  
 Desde lejos, con la vista,  
 Y “Ay de tí, Tupac Amaru”  
 Melancólico decía.



II

A la corriente de un río  
 De torrentosa caída  
 Lanza el Anciano tres llamas;  
 Blanca, negra y amarilla.

Las llamas bregan y bregan  
 Con la corriente bravía,  
 Surge la blanca y la negra;  
 Mas parece la amarilla.

Nótese que el poema hace referencia a José Gabriel Condorcanqui. Entonces la confusión es posterior.



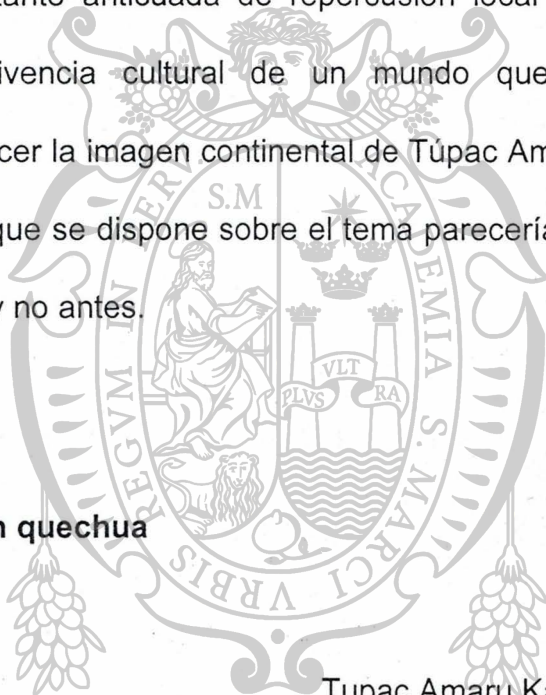
Lienhard sostiene, además, que no se trataría de un único Túpac Amaru sino más bien de uno múltiple: el último de los Incas de Vilcabamba y a la vez José Gabriel Condorcanqui, a quien señala como el personaje principal de las historias de Inkari. Esta afirmación podría ser posible si lo vemos como un personaje paradigmático de la resistencia inca. No debemos olvidar que José Gabriel Condorcanqui toma el nombre del último de estos incas para mostrar su filiación moral y de casta con el príncipe de Vilcabamba. José Gabriel muere descuartizado y sus restos son arrojados a diferentes pueblos. Luego su primo Juan Cristóbal los encuentra y los entierra juntos. Cuando matan a Juan Cristóbal incineran los dos cuerpos y las cenizas las esparcen en el Cuzco. Túpac Amaru I muere decapitado y su cuerpo es enterrado junto con la cabeza. En la noche los indios desentierran el cuerpo y se lo llevan no se sabe a dónde.

Esta confusión, como se puede apreciar, no se ha iniciado en el pueblo. No olvidemos que de acuerdo a los estudiosos el mito de Inkari se habría originado durante o después del Taki Onkoy. A diferencia de lo que afirma Lienhard, el personaje principal es Túpac Amaru I. Aunque los dos Túpac Amaru fueron decapitados, el I era inca y cabeza del imperio. Este hecho hizo que la decapitación produjera una fuerte impresión y quedó así en la imaginaria popular. En cambio el decapitamiento de Condorcanqui no produjo una impresión tan fuerte porque se trataba de un descendiente de incas, por lo



tanto no era, en ese momento, cabeza del imperio. Arguedas habla del mismo inca que las versiones de Inkarrí. ¿De dónde proviene esta confusión? No es muy fácil decirlo. ¿Por qué se produjo? Pues podríamos aventurar algunas hipótesis. Es más aceptable pensar en un caudillo de educación europea cuya gesta tuvo repercusiones continentales y cuya figura histórica perdura más en la intelectualidad de clase media-alta que en un inca muy joven, último rezago de una cultura un tanto anticuada de repercusión local y dios popular que representa la pervivencia cultural de un mundo que, en un momento determinado, vio crecer la imagen continental de Túpac Amaru II. De acuerdo a los pocos datos de que se dispone sobre el tema parecería que esta confusión nace en el siglo XX y no antes.

#### 4.2 La versión en quechua



Tupac Amaru Kamaq Taytanchsman

(Haylli - Taki)

Lucanas india, mamay Doña Caytanaman. Auqa

Wasipi, wakcha warmalla kasiaqtiy, pay, urpi,

sonqonwan, khuyay weqenwan uywallawarqa.

Tawantin Puquio ayllukunaq allin qarinkunaman.



Paykunapin qawarqani warma sonqoywan comu-  
nerupa kallpanta, imay mana ruway atisqanta.

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

Qanqa karuta, amaru ñawikiwan, wamancha kanchariyninwan, qawarqanki.  
Kaypin kasiani, yawarniykiwan kallpachasqa, mana wañusqa, qaparispá.

Qaparisianin, llaqtaykin kani, runayki; qanpa mosoqmanta ruwasqaykin  
nnay, weqey, mana tanisqa kiriy. Qan rimasqaykimanta, yawar mikuqjierro  
españolwan timpusqanmantan manaña sonqoypi qasilla kanñachu.  
Rupayllañan kan, amaru cheqniyllañan kan, supay weraqochakunapaq,  
sonqoypi.

Mayun takisian,

tuyan waqasian,

wayran muyusian,

ichun, tuta punchay sukasian.

Wamanikunaq, apukunaq kirunpi, riti sutusian, llipipisian..

Hatun mayunchijmi qaparisian.

¡Maypitaq kanki ñoqayku rayku wañusqaykimanta!



Taytay: mayukanata uyariykuy, sutilla; hatun yunkapipas manchay sachakunata uyariykuy; la mar qochapa supay, yuraq takinta, waqayninta uyariykuy, papay, Amaruy. ¡kausasianikun! Chay rumi, sacha, unu, mayu kuyusqanmantan; mayu muyurisqanmantan, wayra tususqanmantan, astawan hatunta, astawan yawar kallpata hapisiayku. ¡Hatarisianikun, qan rayku, apu sutyiki, apu wañuyniyki rayku!

Llaqtakunapi, wawakuna, imay mana songonchanwan waqasianku.

Punakunapi, mana pachayoc, mana loqoyoq, mana ima qoñiqniyok, ñausa,

wakcha runakuna waqasianku, khuyayta; astaswan wawa weqenmantapas khuyayta.

Sacha llantunpi tiyaykuspa runakuna waqanraqmi, Amaruy;

qan pacha kausasqaykimantapas astawan kirisqa; qatisqa, usa hina qatisqa.

¡Uyariykuy songoyta, tanlinyasqanta!

Uyariykuy yawarniypa chiriyninta, katatasqanta;

Uyariykuy lambras sachapi mana piyniyoc urpipa llakisqanta;

Taksalla mayupa, llampu timpuq puquiupa takisqanta.

¡Kachkaniraqmi!



Chay hatunkaray kiriylimanta, mana pipas taniy atiq ñakarisqaykimanta hatarin ñoqaykupag, sirkaykipi timpuq rabia. Hatarisaqkuñan, papay, wayqechay, Amaruy. Manañan manchanikuchu millay weraqochakunapa pólvora, illapanta, baleantes, metrallantapas; manañan anchata manchanikuchu. ¡Kachkaniraqkun! Sutyikita qaparispas, lloqllariq mayu hina, puriq nina hina, mana usiaq sisi hina, lloqllasaqku, noqanchispas llapan allpanchista hapinaykukama; llaqtanchispas llaqtanchispani kanankama.

Uyariy, papay, Amaruy, uyariykuy  
balan sipisian,  
metrallan yawarta toqyachisian,  
jierro cuchillun runaq aychanta kuchuchkan,  
cawallun, irrajinwan, upa, llasaq chakinwan umayta, wiksaykuta ñitisian,  
kaypipas maypipas;  
chiri wasa Cerro de Pasco orqokunapi,  
riti pampa allpaykipi,  
rupaq, chin niq yunka, qomer kanchariy yunkakunapi

Taytachay, Amaruy, cielo uyayoq wayqey, kunan kita weraqochakunapa sonqunqa astawan qanran, astawan millay, astawan cheqninan. Kikin wayqenchiq runakuna sonqonta tikaruspa, paykunawan, saqramantapas astawan saqra armakunawan sipiwanku. ¡Kachkaniraqkun, chaypas, kachkaniraqkun, kancharisparaq! Llaqtakunaman, kitaweraqocha



Ilaqtakunaman uraykamuniku, mana usiaq sis hina. Chaypiñan kasianiku; chaypiñan kasianki noqaykuwan kuyay apu, mana qonqana, wiñay Amaruy.

Manañan allpaykuna, chakraykuna kanñachu. Uijachaykupas qopallatañan mikun, wayrapa mana munasqan qopata; allpallatañan, as kachichayoc mana kachiyoc allpallatañan wakachayku wañu wañuyta Ilaqwan. Amaruy, qan pacha timpuykipi cumun allpayku karqaraqmi. Kunanqa, wañuymanta alqo ayqeq hina, Ilaqtakunamanta yunkakunaman ayqesianiku; mastarayasianiku runapa Ilaqtankunapi, mancharisqa challchaku hina.

Uyariy Hatun Tayta, karu qeswakunamanta, kita wiraqochakuna, pampa, chiri qoñeq allpakuna qechunasqankunamanta, ayqespa, mastarinakuniku Iliu tawantin suyupi. Qepaq wakcha, pisi allpachayoc runakunapas, ñoqaykuna hinan rabiasianku, qawarisianku tukuy imaymanata. ¿Ima raykutaq manchakuymanku, kunan? Wañuymanta astawan chiri, astawan nanaqmi vidayku. Uyariykuy: wañuypa, ñakaypa, carcelpa, azutipa kallpachasqan runan kaniku, qan hina, hatun wayqey. ¿Maykamataq kay mosoq kallpayku tanqawanqaku? Kikin wañuymanta kallpa hatariq - qa pachata kuyuchinmanmi, tikranmanmi, mosoqyachinmanmi.

Lima hatuchachaq Ilaqta, Kita Weraqochakunapa uma Ilaptapin kasiani; Comas aqo pampapi weqeywan, kallipaywan, yawarniywan, takispa, wasicha



ruwakusqaypi. Llaqtay mayu, llaqtay sombra, llaktay tika waytas, llaktay hactun cruzsi, chaywasi ukupi sonqosian; qori qentis llipipisian techo wayrachampi, pukllaspa.

Kay weraqochakunaq uma llaqtanta, ñoqayku, as asllamanta tikrasianiku; sonkoykuwan sonqosianiku, samiykuwan samisianiku; ñakariq sonqo runa saminga ancha cieluyoqmi. Qepa ñegen takinku yuyasaqay kuwan, mosoq takiykuwanpas, kay llaqtata, qoncho huchamanta, maykamaraq huchanmanta, qesplchisaqku, weqewan, khuyaywan, ninawan. ¡Imawanpas! Amaña auqa nananpaq. Waranga Waranga Kasiayku, huñusqa. llaqtan llaqtan huyñuspa. Mati isilayku kay runa cheqniq llaqtata, cawallupa akanta hina millakuwaqninchis llaqtata. ¡Qespichisaqkun! Runa llaqtan kanga, tawantin suyu hatun takiq, manchay kusi, allin llankaq, mana cheqniq ichuya! Apu ritin hina mana asnaq huchyoq. Chaynan, chaynapunin kanqa. Amaruy, qan rayku, sutykimanta chuyay paqcha chayamuq, mara samaspa llipipiq paqcha rayku; ñan kanchariq, runaq yuyaynin wiñaypaq kanchariq paqcha.

Qasilla suyay

qasilla uyariy

qasilla qawaykamuy kay pachata.

Allinraqmi kasiani ¡suyasianin!



Takisiaykun

Tususiaykun,

Takiyniykiwanraq, tusuyniykiwanraq.

Castellanutapas rimasianiñan,

maquinatapas, waranqa ruedayoq kaqtapas, kuyuchisianiñan;

sutikin ñoqakuwan kuska wiñan, kallpachakun;

wayna weraqochakunapas uyarisunkiñan, reqsisuykiñan

hatun amauta raura kanchariq hinata.

Ñas pacha achikyay, runaq pachawaray kancharisianña,

ñas huk karu karu llaqtakurapipas

muchuq runakuna wamaniña kanku, hatun pawaq kunturña.

Qasilla suyay.

Mosqosqaykimantapas astawan karutaraq chayasaqku,

cheqnisqaykimantapas astawan fierutaraq cheqnisaqku.

kuyasqaykimantapas astawan, urpi urpi, tuya tuyaraq kuyasiayku.

Qasilla suyay, chay imay mana kuyaywan, chay imay mana cheqniywan

qan mana atisqaykita noqayku atisaqku.

Chiri puñuq qochata, yana qaqata,

wañuy qawaq chiririnkata,

runa llanpu sonqonta;



tukuy teqsi muyuntinpi, kausayniyoq mana kausayniyoq kaqta,

kay pachapi;

yawarniyoq urpita, runata, mana yawarniyoq, aqo, qaqata,

qochochisaqku, kancharichisaqku, maykamaraq, papay Amaru.

Santa Muerte sapallañña hamunqa, mana warakawan chanqasqa, mana

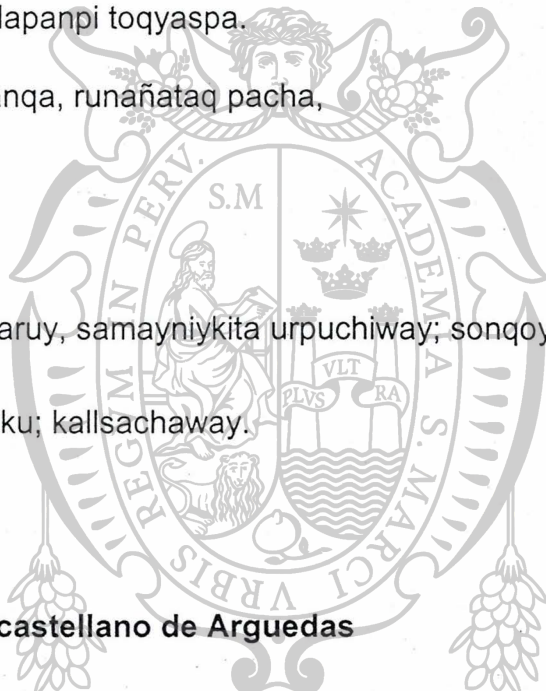
runaq polvora illapanpi toqyaspa.

Pachan runa kanqa, runañataq pacha,

qan sayay.

Uraykamuy Amaruy, samayniykita urpuchiway; songoypa llikanpi

makikita churayku; kallsachaway.



#### 4.3 La versión en castellano de Arguedas

### A NUESTRO PADRE CREADOR TUPAC AMARU

(Himno - canción)

A doña Cayetana, mi madre india, que me  
protegió con sus lágrimas y su ternura, cuan-  
do yo era un niño huérfano alojado en una ca-  
sa hostil y ajena. A los comuneros de los cua-  
tro ayllus de Puquio en quienes sentí por vez



primera, la fuerza y la esperanza.

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

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.

Estoy gritando, soy tu pueblo; tú hiciste de nuevo mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más. Desde el día en que tú hablaste, desde el tiempo en que luchaste con el acerado y sanguinario español, desde el instante en que le escupiste a la cara; desde cuando tu hirviente sangre se derramó sobre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la paz y la resignación. No hay sino fuego, no hay sino odio de serpiente contra los demonios, nuestros amos.

Está cantando el río,  
está llorando la calandria,  
está dando vuelta el viento;  
día y noche la paja de la estipa vibra;  
nuestro río sagrado está bramando;  
en las crestas de nuestras hermanas montañas, en sus dientes  
la nieve gotea y brilla.



¿En dónde estás desde que te mataron por nosotros?

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! Del movimiento de los ríos y las piedras, de la danza de árboles y montañas, de su movimiento, bebimos sangre poderosa, cada vez más fuerte. ¡Nos estamos levantando, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte!

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  
más herido que en tu tiempo; perseguido como filas de piojos,  
¡Escucha la vibración de mi cuerpo!  
Escucha el frío de mi sangre, su temblor helado,  
Escucha sobre el árbol de lambras el canto de la paloma  
abandonado, nunca amado;  
el llanto dulce de los no caudalosos ríos; de los manantiales  
que suavemente brotan al mundo.  
¡Somos aún, vivimos!

De tu inmensa herida, de tu dolor que nadie habría podido cerrar, se levanta para nosotros la rabia que hervía en tus venas. Hemos de alzarnos ya, padre, hermano nuestro, mi Dios Serpiente. Ya no le tenemos miedo al rayo de pólvora de los señores, a las balas y la metralla, ya no le tenemos tanto. ¡Somos todavía! Vaceando tu nombre, como los ríos crecientes y el fuego que devora la paja madura, como las multitudes infinitas de las hormigas selváticas,



hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos nuestros pueblos.

Escucha, padre mío, mi Dios Serpiente, escucha:

las balas están matando,  
las ametralladoras están reventando las venas,

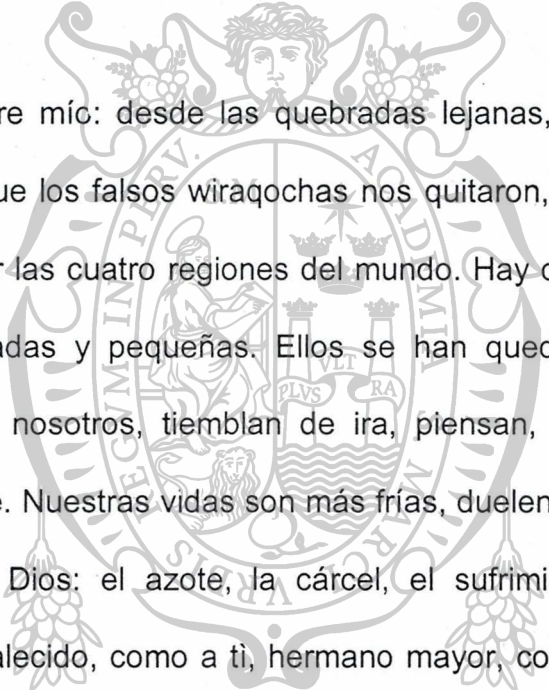
los sables de hierro están cortando carne humana;  
los caballos, con sus herrajes, con sus locos y pesados cascos,  
mi cabeza, mi estómago están reventando,

aquí y en todas partes;  
sobre el lomo helado de las colinas de Cerro de Pasco,  
en las llanuras frías, en los caldeados valles de la Costa,  
sobre la gran yerba viva, entre los desiertos.

Padrecito mío, Dios Serpiente, tu rostro era como el gran cielo, óyeme:  
ahora el corazón de los señores es más espantoso, más sucio, inspira más odio. Han corrompido a nuestros propios hermanos, les han volteado el corazón y, con ellos, armados de armas, que el propio demonio de los demonios no podría levantar y fabricar, nos matan. ¡Y sin embargo, hay una gran luz en nuestras vidas! ¡Estamos brillando! Hemos bajado a las ciudades de los señores. Desde ahí te hablo. Hemos bajado como las interminables filas de hormigas de la gran selva. Aquí estamos contigo, jefe amado, inolvidable, eterno Amaru.



Nos arrebataron nuestras tierras. Nuestras ovejitas se alimentan con las hojas secas que el viento arrastra, que ni el viento quiere; nuestra única vaca lame agonizante la poca sal de la tierra. Serpiente Dios, padre nuestro: en tu tiempo éramos aún dueños, comuneros. Ahora, como perro que huye de la muerte, corremos hacia los valles calientes. Nos hemos extendido en miles de pueblos ajenos, aves despavoridas.



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

Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos wiraqochas. 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 están palpitando dentro de esa casa; un picaflor dorado juega en el aire, sobre el techo.

Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos promoviendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo. Hemos de lavar algo las culpas sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, amor o fuego. ¿Con lo que sea! Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excrementos de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás. Así es, así mismo ha de ser, padre mío, así mismo ha de ser, en tu nombre, que cae sobre la vida como una cascada de agua eterna que lava y alumbra todo el espíritu y el camino.



Tranquilo espera,  
tranquilo oye,  
tranquilo contempla este mundo.  
Estoy bien ¡alzándome!

Canto;  
bailo la misma danza que tu danzabas  
el mismo canto entono.

Aprendo ya la lengua de Castilla,  
entiendo la rueda y la máquina;  
con nosotros crece tu nombre;  
hijos de Wiraqocha te hablan y te escuchan  
como el guerrero maestro, fuego puro que enardece, iluminándose  
viene la aurora.  
Me cuentan que en otros pueblos  
los hombres azotados, los que sufrían, son ahora águilas,  
cóndores de inmenso y libre vuelo  
Tranquilo espera.

Llegaremos más lejos que cuanto tú quisiste y soñaste.  
Odiaremos más que cuanto tú odiaste;  
amaremos más de lo que tú amaste, con tu amor de paloma  
encontrada, de calandria.

Tranquilo espera, con ese odio y con ese amor sin sosiego  
y sin límites, lo que tú no pudiste lo haremos nosotros.  
Al helado lago que duerme, al negro precipicio,  
a la mosca azul que ve y anuncia la muerte  
a la luna, las estrellas y la tierra,  
el suave y poderoso corazón del hombre;  
a todo ser viviente y no viviente,  
que está en el mundo,  
en el que aliente o no alienta la sangre, hombre y paloma,  
piedra o arena, haremos que se regocijen, que tengan luz  
infinita, Amaru, padre mío.

La santa muerte vendrá sola, ya no lanzada con hondas  
trenzadas ni estallada por el rayo de pólvora.  
El mundo seá el hombre, el hombre el mundo, todo a tu  
medida.



Baja la tierra, Serpiente Dios, infúndeme tu aliento; pon tus manos sobre la tela imperceptible que cubre el corazón. Dame tu fuerza, padre amado.

#### 4.4 Una interpretación

Para un mejor trabajo interpretativo se han tenido por conveniente la separación del poema en nueve apartados. Cada apartado funciona así con un ritmo narrativo individual propio.

a) El apartado I, compuesto por tres párrafos narrativos, presentan la figura del dios con todas las cualidades que le son propias. De estos tres párrafos narrativos los dos primeros están referidos directamente al dios y el último es, más bien, la presentación del hombre, del runa y de su pueblo. Este apartado está escrito en tiempo presente y mientras los dos primeros párrafos utilizan un yo poético individual, en el último hay un cambio de un yo poético individual a un yo poético colectivo que, a veces, llega a presentarse como un vocero del pueblo del dios. Se inicia el primer párrafo con una invocación a Túpac Amaru, el caudillo cuzqueño del siglo XVI:

“Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente”.

de quien se destaca el animal totem de su panaca o familia: el amaru o serpiente que habita en el mundo de abajo (hurin pacha) y que es quien



provoca los pachacutis o cambios de humanidades que se han realizado en el mundo (el último de los cuales habría ocurrido con la llegada de los españoles y desde entonces el mundo no ha retornado a su orden primigenio). En el haylli, el caudillo Túpac Amaru es elevado a la categoría de Dios después de su muerte por una suerte de mimetización con el animal de su panaca, hecho frecuente en el mundo andino donde los danzantes y músicos toman las cualidades del dios de las fuentes y ríos donde bautizan sus instrumentos o sus tijeras. Este dios presenta, así, la cualidad de eternidad-perpetuidad como la nieve, al igual que el legendario Qaqa Ñiti<sup>1</sup>. Es una sombra perpetua como el Salqantay, apu o señor tutelar del Cuzco.

El segundo párrafo continúa enunciando las cualidades del dios. En el tercer párrafo el yo poético individual, luego de anunciar que está gritando, se transforma en un yo colectivo que, además, se convierte en el pueblo del dios serpiente, rehecho espiritualmente en lo que el cristianismo entiende por la esencia del hombre que, con la catequización de los indios, pasó a formar parte de su concepción del mundo: el alma. Este pueblo nace, culturalmente hablando, después de la ejecución de Túpac Amaru I, tal y como lo indican las versiones del mito de Inkarrí. El yo poético colectivo vuelve a ser un yo poético individual, el de la venganza.



b) El apartado II rompe la estructura narrativa que se había utilizado en el primero para inaugurar el de una estructura poética. Presenta siete versos con métrica variable que oscilan entre el heptasílabo, el más corto, y el de 25, el más largo. Tiene el tono de canto popular. Como tema trabaja los cambios en la naturaleza que estarían anunciando el retorno del dios serpiente:

‘Está cantando el río,  
está llorando la calandria  
está dando vueltas el viento;  
día y noche la paja de la estepa vibra;  
nuestro río sagrado está bramando;  
en las crestas de nuestros wamanis montañas,  
en sus dientes, la nieve gotea y brilla’.

Es en el verso final donde se encuentra la interrogación que rompe el clímax que ha estado presentándose gradualmente en los versos anteriores: todos los cambios se efectuarían en el kay pacha en el mundo de los hombres, pero éstos ignoran el momento de su realización y, lo que es más importante, ignoran donde está su dios:

‘¿En dónde estás desde que te mataron por nosotros?’

Esta es una clara alusión a las versiones del mito de Inkarrí<sup>2</sup> de cuya cabeza y cuerpo se ignora el paradero. También se refiere al momento exacto del retorno del dios. El yo poético en este apartado es un yo poético colectivo



que se autodenomina representante de un pueblo, el del dios serpiente, y se considera además el único capaz de poder expresar sus anhelos y esperanzas.

c) El apartado III retorna a la estructura narrativa. Consta de un único párrafo cuyo tema central es la afirmación de la existencia del dios serpiente. En este párrafo el pueblo no serían los miembros del mundo andino y su entorno sino que se extendería a todos los hombres, haciendo de este un pueblo universal. El yo poético va a fluctuar en todo el párrafo, entre lo colectivo y lo individual. Se inicia el texto con una invocación directa al dios serpiente que se presentaría aquí como padre al asumir la tarea de creación de los hombres. La invocación semeja el modelo de la oración cristiana del padre nuestro. Al igual que al dios cristiano se invoca al dios serpiente para ser escuchado. Este yo poético se presenta como colectivo, igual que en la oración cristiana, hermanando a todos los hombres pero con la diferencia que en este poema se incluyen además, a la naturaleza y, específicamente, toda aquella ubicada dentro del territorio peruano, incluido el mar peruano. En este apartado el yo poético colectivo en la segunda invocación se transforma en un yo poético individual que habla al dios en favor del pueblo, apartándose un poco de este pueblo. Nuevamente se efectúa un cambio del yo poético individual al colectivo, haciendo una afirmación existencial del pueblo con la exclamación: '¡Estamos



vivos; todavía somos!<sup>3'</sup>. Es un pueblo eterno porque se comunica con la naturaleza:

‘.....de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte’.

d) En el apartado IV se retorna a la versificación utilizando una métrica mayor, que varía entre las siete y las 29 sílabas. El contenido de este apartado condensa la miseria y explotación del hombre y la afirmación categórica de una existencia plena a pesar del sufrimiento. El yo poético es individual con momentos de inmersión en la realidad que presenta... Este apartado contiene la afirmación existencial - esta vez rotunda pero no violenta del pueblo: ¡Somos aún, vivimos!, con un agregado de asistencia cultural:

‘En los pueblos, en su corazón pequeño, están llorando los niños  
En las punas, sin ropa, sin sombrero, sin abrigo,  
¡Escucha la vibración de mi cuerpo!  
¡Somos aún, vivimos!’

e) El apartado V es nuevamente una estructura narrativa con un yo poético colectivo. El tema gira en torno a la situación violenta que viven los hombres y concluye con un llamado al levantamiento.



‘De tu inmensa herida, de tu dolor que nadie habría pedido cerrar, se levanta para nosotros la rabia que hervía en tus venas. Hemos de alzarnos ya, padre, hermano nuestro, mi dios serpiente (...) hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos.’

Es interesante notar el uso de términos categóricos y concluyentes como ‘nunca’, ‘nadie’, ‘siempre’ para indicar situaciones de mucho sufrimiento que serían, además, inacabables y que estarían remontándose a un pasado no dimensionable.

f) El apartado VI regresa a la estructura poética donde el yo poético colectivo vuelve a ser individual. Son nueve versos de extensión variable. En este apartado el tema, a modo de ruego, con detalles incluso actualizados, se refiere a las matanzas que se estarán llevando a cabo en los cuatro puntos de este mundo:

‘las balas están matando,  
las ametralladoras están reventando las venas,  
los sables de hierro están cortando carne humana...’

Se abre con el pedido de ser escuchados, pedido frecuente en los salmos bíblicos, oraciones cristianas y epístolas de San Pablo:

‘Escucha, padre mío, mi Dios Serpiente, escucha:’



El único sitio geográfico que se menciona es Cerro de Pasco, en clara alusión a los trabajos mineros y a la dura vida que llevan quienes allí laboran:

‘...sobre el lomo helado de las colinas de Cerro de Pasco.’

g) El apartado VII, el más largo de todo el poema, abandona la forma poética y retoma la narrativa. El yo poético continúa siendo individual. Sus cinco párrafos presentan la nueva forma de subversión del orden que han encontrado los miembros del pueblo del Dios Serpiente: los asentamientos humanos en Lima;

‘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, edifiqué una casa.’

Es el párrafo contra la culturación considerada por el yo poético, y por Arguedas, como lo peor que puede ocurrirle a un pueblo:

‘Han corrompido a nuestros propios hermanos, les han volteado el corazón y, con ellos, armado de armas que el propio demonio de los demonios no podría inventar y fabricar nos matan.’

El pueblo del poema se estaría extendiendo por los rincones del mundo.

‘.... hemos huído y nos hemos extendido por las cuatro regiones del mundo.’



Este mundo se referiría más al territorio nacional que a todo el orbe, como sostiene Rowe en el estudio mencionado. Sostiene que el lenguaje tiende a universalizar algunos términos que sólo se refieren a la colectividad quechua, tal y como aparece en el verso arriba expuesto. No deja de tener algo de razón pero siguiendo el pensamiento arguediano se trataría, más bien, de unificar a los peruanos de los cuatro suyos ('tawantin suyupi'), como se dividía el imperio incaico, y el texto pretendería tener como destinatario a un ciudadano bilingüe y bicultural que sólo existiría en los territorios que abarcó el imperio.

h) El apartado VIII abandona el sistema narrativo para volver al poético. Es una estructura de 30 versos de variada extensión en los cuales el yo poético fluctúa entre individual y colectivo. Este es el apartado temático de la esperanza en el cambio de la situación de los hombres del mundo andino:

'Tranquilo espera,  
tranquilo oye,  
tranquilo contempla este mundo.  
Estoy bien ¡Alzándome!

(...)

Tranquilo espera, con ese odio y con ese mamor sin sosiego y sin límites, lo que tú no pudiste lo haremos nosotros-

(...)

El mundo será el hombre, el hombre el mundo, todo a su medida.'



l) Finalmente, el apartado IX sólo incluye dos breves párrafos narrativos que aparecen a modo de conclusión del haylli. El yo poético se vuelve individual y se utiliza una estructura narrativa para el pedido desde la tierra de los hombres.

‘Baja a la tierra, Serpiente Dios.....’

A este dios se le estaría pidiendo que, mediante la imposición de manos -igual que en el cristianismo- se le otorgue fuerzas. Hay también otra referencia cristiana en el soplo de vida que, cuenta la leyenda judeocristiana, es la que otorga la vida el hombre luego que Dios lo creó.

‘... Infundeme tu aliento: pon tus manos sobre la tela imperceptible que cubre el corazón.’

Concluye el haylli con una invocación al Dios para que vuelva a su condición de padre cultural:

‘Dame tu fuerza, padre amado.’

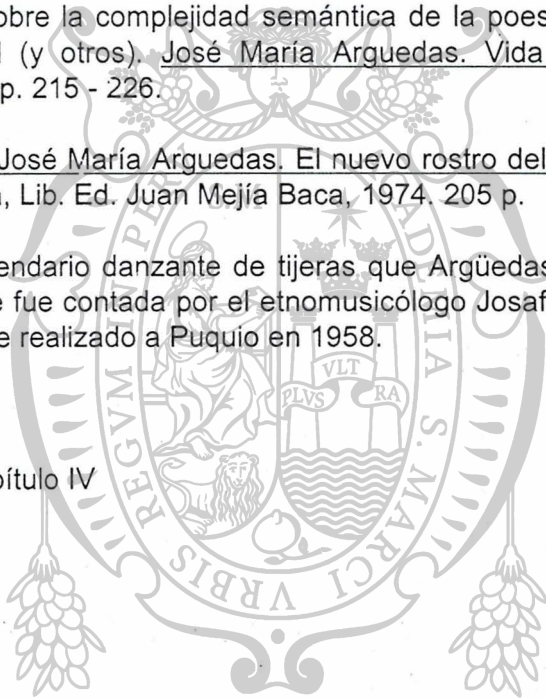


## Notas

- <sup>1</sup> “El haylli - Taki es una canción gozosa de triunfo entonada en alabanza del sol o del Inca por los logros en la guerra o en la cosecha. De característica por la repetición de la palabra ‘haylli’ al final de cada frase rítmica y con acompañamiento de pinkullos”. (LARA, Jesús. La poema quechua. México, FCE, 1969. p. 7)
- <sup>2</sup> ARGUEDAS, Jose María. Túpac Amaru Kamaq taytanchisman: haylli - taki, A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno - Canción. Lima, Ed. Salqantay, 1962)
- <sup>3</sup> \_\_\_\_\_.”Puquio, una cultura en proceso de cambio”. En: Revista del Museo Nacional. Lima, Instituto de Estudios Etnológicos, Tomo XXV, 1956 (Sobretiro)
- <sup>4</sup> NEYRA, Hugo. Cuzco tierra o muerte. Lima, Populibros Peruanos, S/F
- <sup>5</sup> Cf. ROWE, William. Ob. cit. p. 216
- <sup>6</sup> Cf. LIENHARD, Martin. Ob. cit. p. 350
- <sup>7</sup> Su nombre significa ‘serpiente resplandeciente’. Era el IV Inca vilcambino, hijo de Manco Inca y de su hermana Culchima Caype chiloque. Se enfrentó a los españoles en el reducto de Vilcabamba. Fue capturado por Toledo y llevado al Cuzco donde se le condenó a muerte. Fue decapitado en 1572 y, según los informes de Huamán Poma, desaparecieron su cabeza y su cuerpo. Pertenecía a la familia (panaca) de los Amaru.
- <sup>8</sup> ARGUEDAS, José María. “Puquio, una cultura en proceso de cambio”. p. 11-12.
- <sup>9</sup> ARGUEDAS. Ob. cit. p. 14
- <sup>10</sup> ARGUEDAS. Ob. cit. p. 14 - 15
- <sup>11</sup> EL COMERCIO. “Arguedas poeta”. En: El Comercio. Suplemento Dominical. Lima, Nº 489, 16/Set./1962. P. 5
- <sup>12</sup> VARGAS, Raúl. “Un himno a Túpac Amaru”. En: El Comercio Gráfico, Lima, Año I, Nº 189, 26/Set/1962. P. 10



- <sup>13</sup> TAMAYO VARGAS, Augusto. "La realidad y la realización artística de José María Arguedas". En: Revista Peruana de Cultura. Homenaje a José María Arguedas. Lima, Casa de la Cultura del Perú, N° 13-14, dic. 1970. Pp. 54 - 66.
- <sup>14</sup> OVIEDO, José Miguel. "El poeta Arguedas". En: El Comercio. Suplemento Dominical. Lima, N9 - 73 - 354, 16/jul./1972. P. 28
- <sup>15</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. "Arguedas, poeta indígena". En: LARCO, Juan. Recopilación de Textos sobre José María Arguedas. La Habana, Casa de las Américas, 1976. Pp. 169 - 176
- <sup>16</sup> LIENHARD, Martín. La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492 - 1988). La Habana, Casa de las Américas, 1990. 407 p.
- <sup>17</sup> ROWE, William. "Sobre la complejidad semántica de la poesía de Arguedas". En: FORGUES, Roland (y otros). José María Arguedas. Vida y obra. Lima, Edic. Huascarán, 1991. Pp. 215 - 226.
- <sup>18</sup> URRELO, Antonio. José María Arguedas. El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética. Lima, Lib. Ed. Juan Mejía Baca, 1974. 205 p.
- <sup>19</sup> Qaqa Ñiti es el legendario danzante de tijeras que Argüedas transforma en Rasu Ñiti. Esta leyenda le fue contada por el etnomusicólogo Josafat Roel Pineda, quien la recoge en un viaje realizado a Puquio en 1958.
- <sup>20</sup> Ver: Capítulo IV
- <sup>21</sup> Ver nota (24) del capítulo IV



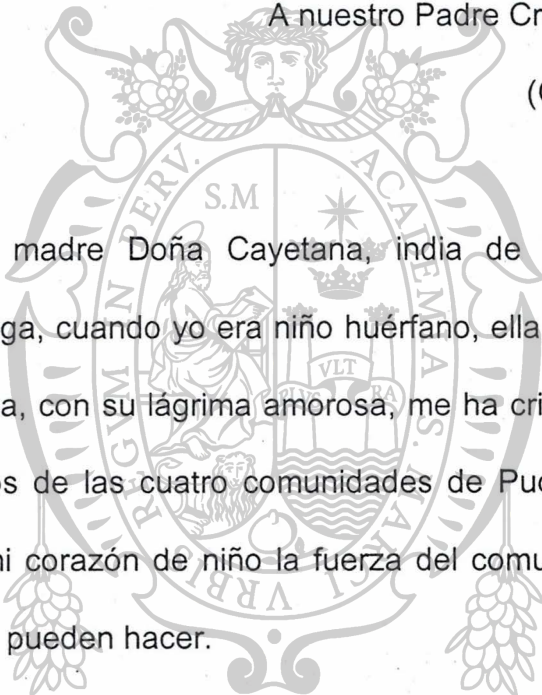


## CAPÍTULO V

### NUESTRA VERSIÓN

A nuestro Padre Creador Túpac Amaru

(Canción del Triunfo)



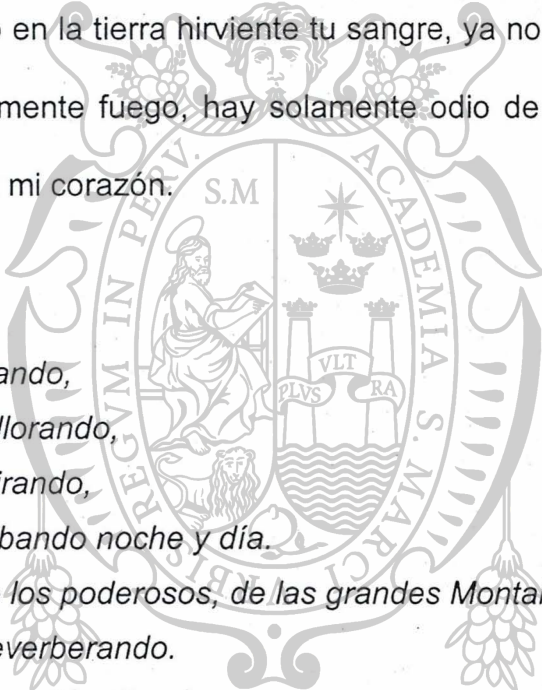
A mi madre Doña Cayetana, india de Lucanas. En casa enemiga, cuando yo era niño huérfano, ella, con su corazón de paloma, con su lágrima amorosa, me ha criado. A los hombres buenos de las cuatro comunidades de Puquio. Yo vi en ellos con mi corazón de niño la fuerza del comunero, lo que tantas cosas pueden hacer.

Túpac Amaru, hijo de la Serpiente, hecho de la nieve del Poderoso Salqantay; tu sombra, como la sombra de Poderosa región, se extiende en el fruto de nuestro corazón, hasta el fin del mundo.



Y tú veías a la lejanía, con tu ojo de serpiente, con el resplandor del halcón. Estoy aquí, fortalecido con tu sangre, no muerto, gritando.

Estoy gritando, soy tu pueblo, tu gente; hecho de nuevo por ti, mi espíritu, mi lágrima, mi herida no cerrada. Desde que tú hablaste, desde que tu peleaste con el hierro español comedor de sangre, desde que tú escupiste su cara, desde que hirvió en la tierra hirviente tu sangre, ya no hay tranquilidad en mi corazón. Hay solamente fuego, hay solamente odio de serpiente, para los señores demonios, en mi corazón.



*El río está cantando,  
la torcaza está llorando,  
el viento está girando,  
el ichu está silabando noche y día.  
En su diente de los poderosos, de las grandes Montañas, está goteando  
la nieve, está reverberando.  
Nuestro gran río está gritando.  
¡Dónde está desde que moriste por nosotros!*

Padre mío: escucha a los ríos, clarito; escucha a los temibles (abundantes) árboles también en las grandes selvas (valles); escucha su llanto, su canto blanco maldito del lago-mar, padre mío, mi Amaru. ¡Estamos vivos! Desde que se mueve esa piedra, árbol, agua, río; estamos cogiendo aún más



fuerza de sangre, aún más grande, desde que baila el viento, desde que da vueltas el río. ¡Estamos levantándonos, por ti, por tu poderoso nombre y tu grandiosa muerte!

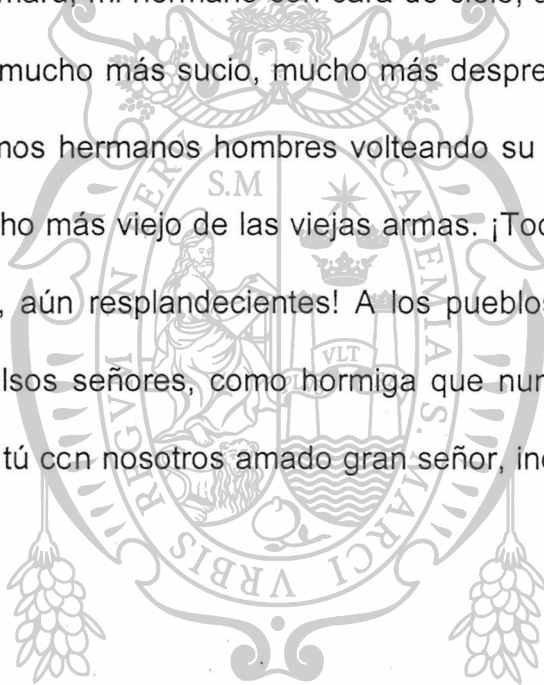
*En los pueblos, los niños están llorando con su infinito corazoncito,  
En las punas, sin ropa, sin sombrero, sin nada caliente, ciego, los  
hombres pobres están llorando, compadecidos; aún más compadecidos  
que las lágrimas de los niños.  
Los hombres lloran todavía sentados en la sombra del árbol, mi Amaru;  
desde que tú vives aún más herido; perseguido, como el piojo  
perseguido.  
¡Escucha a mi corazón, lo que está vibrando!  
Escucha su frío de mi sangre, lo que está temblando;  
Escucha el sufrimiento de la paloma huérfana en el árbol de lambras;  
del río pequeño, el canto del manatíal de suave hervor.  
¡Todavía estoy (existo)!*

Desde esa tu gran herida, desde tu padecimiento que nadie puede cerrar se levanta para nosotros, la rabia que hierve en tu vena. Ya nos levantaremos, padre mío, mi hermanito, mi Amaru. Ya no tenemos miedo a los rayos de pólvora de los asquerosos señores, su bala, tampoco su metralla; ya no tenemos mucho miedo. ¡Todavía estamos (existimos)! Gritando tu nombre, como río torrentoso, como candela caminante, como hormiga que nunca acaba, torrentaremos, hasta que cojamos todas las tierra de nosotros; hasta que nuestros pueblos sean los pueblos nuestros.



*Escuha, mi padre, mi Amaru, escuha ya:  
la bala está matando,  
la metralla está reventando sangre,  
el cuchillo de hierro está cortando la carne de la gente  
el caballo, con su herraie, ciego, está presionando con su pesada pata,  
mi cabeza,  
nuestro estómago, también en aquí también en allá:  
en las montañas de Cerro de Pasco de espalda fría,  
en tu tierra de pampa nevada,  
caliente, costa desierta, en la selva de verde claridad.*

Padrecito, mi Amaru, mi hermano con cara de cielo, ahora el corazón de los señores falsos es mucho más sucio, mucho más despreciable, mucho más odioso. Nuestros mismos hermanos hombres volteando su corazón, con ellos, nos matan con el mucho más viejo de las viejas armas. ¡Todavía estamos, aún eso, todavía estamos, aún resplandecientes! A los pueblos, hemos bajado a sus pueblos de los falsos señores, como hormiga que nunca termina. Allí ya estamos; allí ya estás tú con nosotros amado gran señor, inolvidable, mi eterno Amaru.



Ya no tengo mis charas, mis tierras. También nuestras ovejitas comen charamusca nomás ya, charamusca indeseado por el viento; tierra nomás ya, con poco salcito sin sal tierra nomás ya nuestras vaquitas lamen a morir. Mi Amaru, aún había nuestras tierras comunales en tu tiempo. Y ahora, como perro que escapa de la muerte, escapamos desde los pueblos hacia la costa; estamos extendidos en pueblos de otras gentes, como perico asustado.



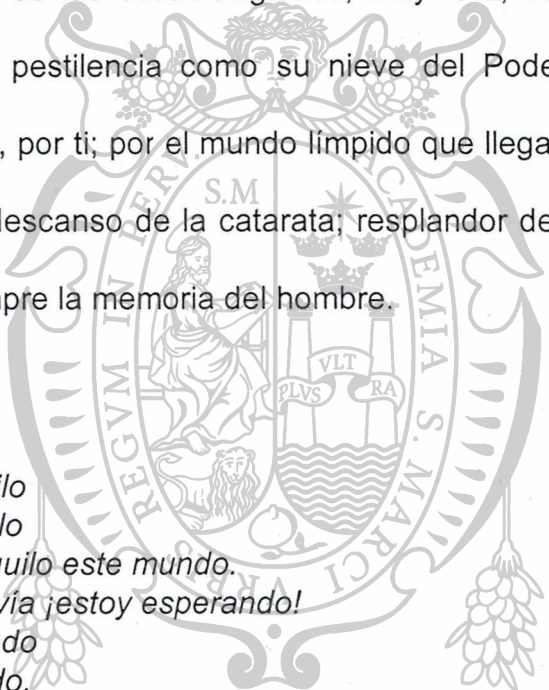
Escucha Gran Padre, desde las quebradas lejanas, desde que me han arrebatado los falsos señores, pampas frías, mis tierras calientes, escapando, nos hemos extendido en todas las cuatro regiones. El pobre que se quedó, también los hombres con escasas tierritas, están rabiando así como nosotros, están viendo toda esa infinidad de cosas. ¿Más por qué temeríamos, ahora? Aún más frío que la muerte, aún más dolor es nuestra vida. Escucha ya: somos hombres fortalecidos por la muerte, por el sufrir, por la cárcel, por el azote, como tú, gran hermano. ¿Hasta dónde nos empujará esta nuestra fuerza nueva? La fuerza que se levanta desde la misma muerte movería al mundo, lo voltearía, lo haría nuevo.

Pueblo inmenso de Lima, estoy en la cabeza del pueblo de los señores falsos; en la casita que yo hice, en la pampa de arena de Comas con mi lágrima, con mi fuerza, con mi sangre, cantando. El río de mi pueblo, la sombra de mi pueblo, su flor florecida de mi pueblo, su gran cruz de mi pueblo, está palpitando dentro de esa casa; está reverberando el picaflor de oro en su airecito del techo, jugando.

Su cabeza de pueblo de estos señores, nosotros, volteando desde poco a poco; estamos palpitando con nuestro corazón, estamos congratulando con nuestra felicidad; el hombre feliz de corazón atormentado es con mucho cielo.



Con nuestros recuerdos de los antiguos primeros cantos, también con nuestros cantos nuevos, a este pueblo, lo redimiremos, de su delito turbio, de su demasiada falta, con lágrima, con amor, con fuego. ¡Con cualquier cosa! Para que no sea enemigo. Somos miles y miles, unidos, juntados de pueblo en pueblo. Estamos apretando a este pueblo que odia gentes, a este pueblo que nos asquea como al excremento del caballo. ¡Lo salvaremos! Será un pueblo de gente, gran cantor de las cuatro regiones, muy feliz, buen trabajador, no odioso. ¡Límpido! Sin pestilencia como su nieve del Poderoso. Así es, así mismo será. Mi Amaru, por ti; por el mundo límpido que llega desde tu nombre, por el resplandor sin descanso de la catarata; resplandor del camino, catarata que alumbra para siempre la memoria del hombre.



*Escucha tranquilo  
escucha tranquilo  
tú observa tranquilo este mundo.  
Estoy bien todavía ¡estoy esperando!  
Estamos cantando  
estamos bailando,  
con tu canto mismo, con tu baile mismo  
Ya estoy hablando también el castellano,  
también la máquina, también eso con mil ruedas, ya estoy moviendo;  
tu nombre crece junto con nosotros, se fortalece:  
también los señores jóvenes ya te escuchan, ya te conocen  
como al gran amauta de resplandeciente ardor.  
Ya es el amanecer, ya está brillando la aurora del hombre,  
también ya en unos pueblos muy lejanos  
los hombres miserables son poderosos ya, gran cóndor volador ya.*



*Espera tranquilo.*

*Llegaremos aún más lejos de lo que tú has soñado,  
odiaremos aún más fieramente de lo que tú has odiado,  
amaremos, cual torcazas, cual palomas, aún más de los que tú has  
amado*

*Espera tranquilo, con ese infinito amor, con ese infinito odio  
lo que tú no pudiste nosotros lo podremos.*

*Al lago frío dormido, a la montaña negra,  
al moscardón que mira la muerte,  
su corazón suave de hombre;*

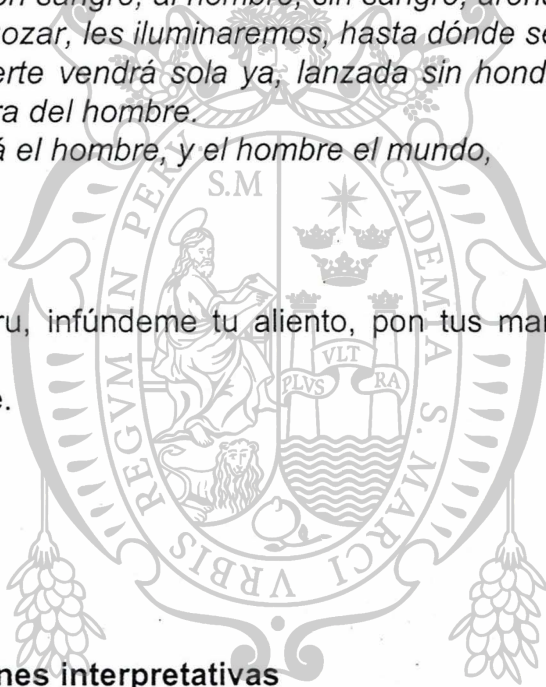
*en toda la vuelta del mundo, al ser con vida sin vida,  
en este mundo;*

*a la paloma con sangre, al hombre, sin sangre, arena, al peñasco,  
les haremos gozar, les iluminaremos, hasta dónde sea, padre Amaru.*

*La Santa Muerte vendrá sola ya, lanzada sin honda, sin reventar en el  
rayo de pólvora del hombre.*

*El mundo será el hombre, y el hombre el mundo,  
a la altura.*

Baja mi Amaru, infúndeme tu aliento, pon tus manos en la red de mi  
corazón; fortaléceme.



## **5.1 Aproximaciones interpretativas**

Para un mejor trabajo interpretativo se ha tenido por conveniente la separación del poema en nueve apartados. Cada apartado funciona así con un ritmo narrativo individual propio.



a) El primer apartado es un texto de gran violencia y dolor en medio del cual emerge nuestro pueblo. Se centra en la invocación a Túpac Amaru I, hijo del Sol, de la panaca del Amaru. Se señalan las primeras características que va a mantener este Señor a lo largo del poema: el carácter de eternidad proveniente de la nieve<sup>1</sup>, proteger con la sombra (figura esta recurrente en la poética arguediana y que en este poema se refiere a una persona real - material). Este señor se encuentra articulado a una estructura cultural telúrica: Túpac Amaru - Apu Salqantay, imagen restringida al mundo andino al igual que un “nosotros” excluyente (noqanchik) y el Kay pacha (nuestro mundo) que se refiere al mundo andino<sup>2</sup>. Es un discurso arguediano andino que podría estarse repitiendo en todos los poemas en quechua.

En este apartado (y en los siguientes) el yo poético asume una postura de invocación a la manera de los antiguos himnos pre-hispánicos que ya Arguedas había estudiado<sup>3</sup>. Se erige como portavoz de ‘la gente’, del pueblo de Túpac Amaru. Este yo poético fluctúa entre el ser individual y ser colectivo.

Hace alusión a dos elementos importantes a los mitos en torno a Túpac Amaru: el dios renacerá de las lágrimas de ‘su’ pueblo<sup>4</sup> agregando las palabras que, según la tradición, dirige Túpac Amaru I al gentío en la



plaza del Cuzco antes de ser degollado: la promesa del retorno, un retorno que será sangriento.

- b) El segundo apartado cambia a una forma versificada que marcaría, por un lado, una frecuencia rítmica musical, similar a la de un huayno, como ya lo había señalado Lienhard en su obra mencionada, y, por otro lado, una rapidez en la acción narrada. Es el apartado del panteísmo andino.

La naturaleza adquiere vida y estas manifestaciones se realizan a la manera de los humanos: cantando, llorando, volteando, silbando. Se derriten las nieves y eso provoca la presencia de enormes cantidades de agua, hecho no gratuito en el poema como se verá más adelante.

- c) En el apartado III se retorna al discurso narrativo y a una relativa tranquilidad en la acción. Se trata del primer párrafo de afirmación cultural dentro de una naturaleza vibrante. Da comienzo a una estructura oracional dirigida a Túpac Amaru I a quien se le va a denominar de aquí en adelante: Padre. La afirmación cultural nace de la conciencia de fuerza de este pueblo (individual/colectivo) a partir de la muerte del Padre - Inca.



- d) El apartado IV retorna al discurso poético con un tono impersonal. Presenta la temática del sufrimiento no sólo físico sino existencial. Es la temática del gran sufrimiento que llega a pueblos enteros, al 'pueblo' de este poema, sufrimiento que llega a la sombra del lambrá<sup>5</sup>. Es el reclamo del que sufre a ser oído. El yo poético transforma el tono impersonal del comienzo a un tono individual. El sufrimiento provoca miedo y en medio de él la reafirmación del existir del yo-pueblo: todavía soy<sup>6</sup>.
- e) El apartado V retorna al fluir narrativo del poema. Es el apartado de resistencia cultural. El tono colectivo y reivindicador contrasta con el tono del anterior párrafo. Se evidencia una voluntad totalizadora que se pone de manifiesto en las metáforas de "desbordar como un río, como fuego", etc. Quizás se pueda afirmar que es una voluntad de 'voltear' la realidad del poema<sup>7</sup>.
- f) El apartado VI nos retorna a la estructura versificada. Presenta una situación externa de maltrato, de gran violencia. Se hace mención a la muerte con armas de fuego, punzocortantes y a los caballos que patean. Tenemos también la única mención geográfica: Cerro de Pasco, lugar donde se levantaba la Cerro de Pasco Cooper Corporation, famoso



centro minero de inversión extranjera. Se le antepone la región yunga como resplandeciente.

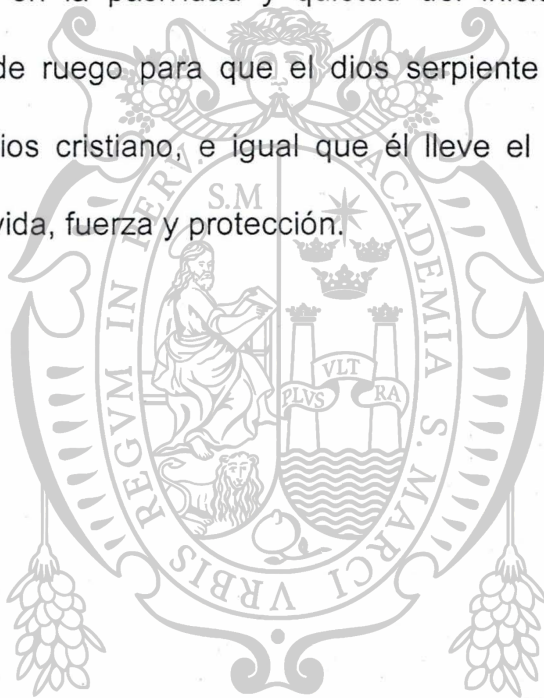
g) El apartado VII es un discurso narrativo. Es el primer apartado extenso en este largo poema. Se nos presentan dos situaciones diferentes, contrastantes y consecutivas una de otra. La una es una situación de miseria, hambre y frío que pasan los que se quedaron en sus tierras, en las antiguas tierras de los indios. La otra es la inmigración, la búsqueda de otras formas de vida. Lima, cabeza del mundo, y Comas, primera gran barriada unida de esta ola migratoria, son los lugares de un hoy de este pueblo. Se presenta, pues, un ambiente de experiencia al final del párrafo: la sobrevivencia en el difícil mundo de la ciudad.

h) El apartado VIII vuelve al discurrir lírico. Es el segundo apartado más largo del poema. Estamos ante la expectativa del cambio, expectativa que se manifiesta en dos direcciones: la pervivencia cultural en un medio hostil gracias a los mecanismos de adaptación y la asimilación por parte del hombre de la costa. En este transformarse hay un detalle que es muy importante mencionar. Se habla de un día en que los hombres que sufren serán en otros mundos como cóndores. Es lo que Rowe llama la noción sanjoaquiniana de la edad del Espíritu Santo, en la que los hombres serán seres alados. En el texto de Isaías (40,31) se dice:



“.....pero los que confían en Yavé renuevan las fuerzas, echan a volar como de águilas, corren sin cansarse y caminan sin fatigarse”<sup>8</sup>. Son elementos cristianos que forman parte del imaginario colectivo que Arguedas conocía bien.

- l) El IX apartado, con discurso narrativo, es el más breve de todo el poema. Retorna en la pasividad y quietud del inicio del poema. Se retorna al tono de ruego para que el dios serpiente baje del cielo, a semejanza del dios cristiano, e igual que él lleve el aliento a éste yo poético dándole vida, fuerza y protección.





## Notas

<sup>1</sup> Recordemos que el simbolismo de la nieve no es gratuito en las obras de Arguedas. Se refiere al carácter de eternidad y así se utilizan (Cf. La agonía de Rasu-Níti)

<sup>2</sup> Arguedas constantemente habla contra los mestizos, aunque en algunos casos aparecen algunas contradicciones (Cf. Indios, mestizos y señores).

<sup>3</sup> LIRA, Jorge A. (y) FARFAN, J.M.B. Himnos quechuas católicos cuzqueños. Estudio preliminar de J.M. Arguedas. Lima, Separata de la revista Folklore Americano, Año 3, N° 3, 1955. 69 p. (Organo del Comité Interamericano de Folklore).

<sup>4</sup> Sobre el gran llanto que provocó la muerte de Túpac Amaru I nos cuenta al cronista indio Huamán Poma de Ayala:

“Fue degollado Topa Amaro Ynga por la sentencia que dio Francisco de Toledo. La dio la dicha sentencia al infante rey ynga y murió bautizado cristianamente de edad de quinze años.

Y de la muerte lloraron todas las señoras principales y los yndios deste rreyno y hizo grandísimo llanto toda la ciudad y doblaron todas las campanas. Y al entierro salió toda la gente prencipal y señoras e los yndios prencipales y glericía. Entonces sesó don Francisco de Toledo”.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. El primer nueva crónica y buen gobierno. Ed. crit. de Ibon Murra y Rolena Adorno. Trad. y análisis textual del quechua de Jorge L. Urioste. Lima, IEP, Siglo XXI Edit., 1980. P. 419.

Se dice también que Túpac Amaru I prometió volver algún día.

<sup>5</sup> Se refiere al árbol de los alisos refutado por los conquistadores como el más defendido en el Perú de la antigüedad.

<sup>6</sup> Esta exclamación viene de un hecho anecdótico que le ocurriera al propio Arguedas. Se encontraba éste en una reunión con Josafat Roel y varios mestizos quechua hablantes. El tema tratado era los cambios que habría sufrido el mundo andino por la influencia del occidental y uno de los mestizos, golpeando la mesa, exclamó: ¡Kachkaniragmi! ¡Todavía somos!, afirmando su existencia y la negativa a permitir su anulación como cultura.



- <sup>7</sup> Los años anteriores al descubrimiento del mito de Inkarri el país estaba convulsionado por una ola de levantamientos campesinos que reclamaban cambios en las leyes de tenencia de las tierras. Conviene recordar que Arguedas apoyó la Reforma Agraria de Velazco.
- <sup>8</sup> Sagrada Biblia. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966. 1528 p. (Ed. Nácar - Colunga).





## CAPÍTULO VI

### LOS DOS ARGUEDAS (A manera de conclusiones)

1. Las traducciones que Arguedas realizaba no eran traducciones propiamente dichas sino, más bien, recreaciones. El volvía a hacer un poema pero cambiando los cánones culturales que estos presentaban. Se puede ubicar estas traducciones dentro de la clasificación que hace Estuardo Núñez:

- a) Traducción literaria: ajustada a la letra.
- b) Traducción libre: se respeta la letra traducida pero se agregan elementos interpretativos o ampliatorios.
- c) Imitaciones poéticas: se cambia la forma y el sentido.

Las traducciones arguedianas se encuentran dentro de las llamadas traducciones libres que llegan a ser verdaderas recreaciones. Son las mismas traducciones que hacen todos o la mayoría de sujetos bilingües quienes fácilmente parafrasean los textos para que puedan ser entendidos por los no hablantes de esa lengua.



2. La posición que asume Arguedas sobre el idioma quechua es la de una adhesión proveniente de un sentimiento no razonado, sentimiento de fondo psicológico que condiciona la utilización de una traducción castellana en todos los textos en quechua que inserta en los escritos literarios, de tal modo que se ve precisado a 'explicar' los textos en quechua aún sosteniendo que es una lengua mejor que el castellano. No nos atrevemos a afirmar rotundamente que Arguedas se sentía disminuido al utilizar el quechua ante un lector monolingüe castellano pero no podemos aceptar la explicación simplista que afirma que sus lectores no utilizaban el quechua sino el castellano y eso explica esos agregados. Existen muchos escritores desde la Colonia que han compuesto sus obras en quechua sin sentir la necesidad de traducirlas ni de explicarlas. Siendo Arguedas un defensor del mundo andino y del uso del quechua no se entendería la necesidad de explicar ni siquiera de justificar las expresiones quechuas que emplea. La explicación habría que buscarlas en otras fuentes. Arguedas fue el primer escritor en presentar un universo cultural andino a un público que, tradicionalmente, mostraba rechazo a aquello que no se ubicara dentro de sus esquemas culturales. La Lima de la década del 30-40 seguía siendo abiertamente hostil a los migrantes andinos a pesar de los textos y movimientos proindigenistas (Mariátegui, la Sociedad Pro-Indigenista, etc.) y Arguedas debió sentir ese rechazo aunque un poco atenuado por el aspecto físico que tenía. Es posible, entonces, que Arguedas, ante una sociedad hostil, sintiera la necesidad de explicar esta lengua extraña para los limeños y formar,



de alguna manera, parte de esta sociedad. En castellano Arguedas realiza una defensa de la aculturación.

3. La estructura del poema en quechua está basada en los antiguos himnos incaicos que tanto interés le causaron a Arguedas antropólogo. Estos himnos debían cumplir dos funciones: didáctico y poético. Los himnos cosmogónicos, como el de “A nuestro Padre Creador...”, debían tener un tono casi de triunfo. Este poema no tiene ese tono en su totalidad sino en algunos momentos del mismo, específicamente en los pasajes del poema donde se mencionan las invasiones a Comas.

El poema cumple funcionalmente con ser didáctico al presentar una situación que intenta servir de enseñanza a un determinado lector. La función poética la constituyen las influencias de los harawis que, según Arguedas, eran canciones líricas implorativas que se entonaban durante las despedidas, matrimonios, el arribo de personas importantes o comunidades y en las cosechas o siembras. En el Cuzco tienen una forma dialogada indirecta (al respecto revisar LIRA (y) FARFAN. Himnos quechuas católicos). En general el tono del poema es implorativo con algunos momentos triunfales. El sentimiento de soledad es común en los himnos católicos quechuas y en el poema de Arguedas podemos encontrarlo. La soledad cósmica, desde la invocación hasta



el pedido final, es constante y sobrecogedora a lo largo del poema. Arguedas en quechua maneja un discurso que, aunque en algunos momentos pretende ser un discurso colectivo, es más bien la soledad oracional de un individuo. Es un mundo poético solitario e individual.

4. La interpretación de textos narrativos y poéticos señalan dos planos de acción: uno, en los textos narrativos, se presenta un accionar fluido, quejoso, quasi real y otro, el poético, con elementos culturales andinos en un accionar pleno de sentimiento aunque no tan cargado de acción. En estos textos puede notarse que lo central, lo característico en el plano formal, es la frecuencia acentual marcando un ritmo musical que privilegia el sentimiento más que la acción.

5. La figura de la que se habla en el poema es la de Túpac Amaru I, el joven inca de Vilcabamba. Este poema se elabora luego del descubrimiento del mito de Inkarrí. Es el mito de la esperanza del resurgimiento cultural del pueblo prehispánico que no sería solamente el incaico sino el de todos los que habitaron estas regiones. Arguedas se dirige a este personaje, dios de los indios luego de su muerte, para pedir la pervivencia cultural propia, no la del pueblo. Pareciera que tuviera un oculto temor de perder su identidad, de ser un "aculturado". Túpac Amaru I se yergue, pues, como el símbolo de la resistencia



ante la aculturación tal y como lo fuera ante los españoles en Vilcabamba y en el Taki Onqoy.

6. El discurso de Arguedas en quechua se encuentra identificado con el discurso del yo poético individual. Este yo poético, que se troca en colectivo, permanece apartado del pueblo del cual habla y en muy pocas ocasiones se identifica en su condición de colectivo. De modo tal que podría hablarse de dos discursos diferentes: el de Arguedas, que es el individual, y el de un pueblo representante del mundo andino, el cual asumiría el discurso del yo poético colectivo. El discurso de Arguedas es individual no solamente por el uso de pronombres en primera persona sino, principalmente, por la posición que elige en el haylli. Se ubica en un lugar medio que claramente favorece al oprimido -el mundo andino- pero del que se mantiene alejado. No es completamente del pueblo. A veces toma las características de vocero del mismo pero con frecuencia establece una comunicación solitaria con el dios al cual dirige su discurso. Esta comunicación tiene, como en todas las oraciones de los creyentes, un receptor que entiende el mensaje pero del que difícilmente puede obtenerse una respuesta. Encierra un sufrimiento existencial que sólo se rompe cuando se une al discurso del yo poético colectivo. El yo poético colectivo es, con frecuencia, portador de la esperanza en una transformación situacional que los favorezca y de los cuales ellos mismos serían los únicos con la capacidad



suficiente para efectuar tal transformación. Influenciado por esta esperanza el discurso arguediano puede transitar por un cauce positivo mas como esta situación no es durable vuelve al curso de sufrimiento que va a desarrollarse a lo largo de todo el haylli. Por otro lado, el discurso del yo poético individual -el discurso de Arguedas- se presenta como creyente y dotado de fe en el accionar de un dios.

7. Existen dos discursos culturales en el texto: el de un Arguedas - quechua y un Arguedas - castellano. La lengua quechua, como es ya sabido, es una lengua aglutinante y Arguedas utiliza esta aglutinación para la transmisión de sentimientos más que de hechos. El discurso arguediano aparece supeditado a la estructura gramatical quechua haciéndolo aparecer incoherente si lo juzgamos de acuerdo a los caminos gramaticales del castellano. Hay que hacer notar que Arguedas es de los primeros autores en respetar no sólo la gramática quechua sino, y es lo más destacable, la estructura cultural de esta lengua. El texto quechua es el texto del desamparo, del odio y del amor contenido. No hay desbordes ni excesos. Todo queda dentro de lo que popularmente llamaríamos 'calma chicha', en espera del cambio, del mañana. Es un texto muy lírico, con elementos culturales más cercanos al mundo andino. Es el discurso de la cultura andina, de la sobrevivencia cultural. Pero habría que preguntarse de quién es la



sobrevivencia cultural. Tal parecería que fuese la cultura de Arguedas. Porque con la lengua castellana, Arguedas - castellano, se elabora un discurso cultural cercano al del dominador, es una identificación con la cultura del dominador. En la soledad metafísica del poema encontramos a un Arguedas conocedor de teología. En todos sus trabajos antropológicos sobre los himnos religiosos se nos presenta como gran lector de la Biblia y conocedor de los símbolos cristianos. Por ejemplo, es ilustrativo la utilización de elementos del Credo Niceano ('lo vivo y no vivo') que de acuerdo a la teología católica es la oración doctrinal más completa que se diferencia sustancialmente del Credo ordinario que incluye elementos generales de la doctrina. El Credo Niceano se utiliza a nivel de enseñanza teológica y no en las manifestaciones eucarísticas ordinarias. El uso constante de elementos doctrinales cristianos mezclados con creencias del mundo andino lo ubican en lo que Arguedas denominaba mestizaje cultural. Se define su identidad cultural no en el discurso colectivo, que adopta ocasionalmente, sino en el uso de los elementos culturales andinos. Si la presencia de estos elementos equivale a la misma que de los elementos de la doctrina cristiana no así el significado que les otorga. El discurso que presenta (los habitantes del mundo de abajo como sombras que no pueden abandonar su mundo, el dios serpiente nombrado como padre usando la fórmula del Padrenuestro, la sangre de su sacrificio que dará fuerza a su pueblo, la intención de redimir la culpa de los enemigos mediante el sufrimiento como lo enseña el catecismo cristiano e infundir el aliento como Dios lo hizo



con el Adán bíblico, la imposición de las manos para otorgar fuerzas como el poder que se otorga a los sacerdotes católicos en la ordenación sacerdotal) es un discurso en el cual el hablante aparece como más convencido de la cultura dominante que de la dominada. Es importante agregar a este la presencia de la tercera humanidad (muchuq runakuna wamaniña kanku, hatun powaq hunturña) del Espíritu Santo, que como lo señalara acertadamente Rowe, es un concepto andino pero proveniente del discurso cristiano dominante.

8. Para finalizar estas conclusiones no podemos soslayar algo que se ha estado insinuando a lo largo del trabajo: la inadvertida relación antropólogo - escritor. Los textos de creación (cuentos, novelas, poesías) se encuentran fuertemente influenciados por los trabajos antropológicos arguedianos. Especialmente el poema "A nuestro padre creador...". El descubrimiento del mito de Inkari, las sublevaciones en el valle de La Concepción y las primeras olas migratorias masivas a Lima causaron una fuerte impresión en Arguedas, lo que se puede apreciar en los diversos artículos que se publicaron sobre los hombres andinos en Lima. Como elemento culminante está la creación del poema a Túpac Amaru. En él Arguedas reflejará no tanto los anhelos del hombre andino sino más bien los del propio Arguedas. Como el canto del niño Ernesto al triunfo de las chicheras en Los ríos profundos Arguedas no separa su labor de investigación de su labor creativa. Los estudiosos son los que han



hecho esta separación. El era un todo orgánico que encontraba, o intentaba encontrar, una organización coherente en sus creaciones literarias. Queda como tarea urgente revisar las labores arguedianas bajo una nueva luz: la influencia antropológica, Arguedas vs Arguedas. O más bien: antropólogo más literato = Arguedas.





## BIBLIOGRAFIA GENERAL

AIBAR RAY, Elena. Identificación y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992. 292 p.

ALONSO, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda- Interpretación de una poesía hermética. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966. 365 p, (Colección Pisagua. Ensayos).

ALDANA, Adelfo. "El bilingüismo y la literatura en españoles". En: Plural. Publicación de Excelsior. México, 2ª época Vol. XI - XII, N° 132, set 1982. pp. 27 - 32.

ARGUEDAS, José María. Canciones y cuentos del pueblo quechua. Lima, Ed. Huascarán, 1949. 163 p.

\_\_\_\_\_. Puquio, una cultura en proceso de cambio. Lima, Instituto de Estudios Etnológicos, 1956. 53 p. (Sobretiro de la Revista del Museo Nacional, Tomo XXV).

\_\_\_\_\_. Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman:haylli taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-Canción. Lima, Ed. Salkantay, 1962.

\_\_\_\_\_. Katatay. Lima, Ed. Horizonte, 1984. 60 p.

\_\_\_\_\_. Indios, mestizos y señores. Lima, Ed. Horizonte, 1985. 196 p.

\_\_\_\_\_. "Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo". En: Indios, mestizos y señores. Lima, Ed. Horizonte, 1985. p. 35.

\_\_\_\_\_. Cantos y cuentos quechuas. Lima, Municipalidad de Lima, 1986 T. I y II (Munilibros 12)

\_\_\_\_\_. "Los mitos quechuaspost-hipánicos". En: J.M.A. y la nueval novela indígena del Perú. Número especial de la Revista Corál. Valparaíso, 1970, pp. 29-36.



\_\_\_\_\_, "La soledad cósmica en la poesía quechua". En: Idea. Artes y Letras. Año II, N° 48-49, jul-dic. 1951. pp. 1-2.

\_\_\_\_\_. "Acerca de una valiosísima colección de cuentos quechuas". En: Amaru. Revista de artes y ciencias. Publicación de la UNI. Lima, N° 8, oct.-dic., 1968. pp. 84-86.

\_\_\_\_\_, Primer coloquio de escritores iberoamericanos y allelmanes. Berlín 1962". En: Humboldt. Hamburgo, 1963. Número especial. pp. 6-45.

\_\_\_\_\_. "La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita. Las oraciones e himnos de origen católico". En: Mar del Sur. Revista peruana de cultura. Publicación bimestral. Lima, Año I, Vol. I. set.oct. 1948. pp. 46-54.

ARMAZA, Emilio. "La ironía quechua en Arguedas". En: El Comercio. Lima, N° 69151, 24/1/1966. p. 2.

AVILA, Francisco de. Dioses y hombres fr Huarochirí (1598?) Traducción de José María Arguedas. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

BENDEZU, Edmundo. La otra literatura peruana. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

BENJAMIN, Walter. "La misión del traductor". En: Humboldt. Hamburgo, 1963. Número especial. pp. 46-49.

BLACK, Max. "Lenguaje y visión del mundo". En: CISNEROS, Luis Jaime. Temas lingüísticos. 2ª ed. Lima, Lib. Studium Edit., 1874, pp. 91 - 101.

BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles. 2ª ed. aumentada. Madrid, Ed. Gredos, 1962. 391 p. (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y Ensayos).

BRAVO, Víctor Antonio. "Arguedas: la escritura como realidad-realidad". En: Plural. Publicación de Excelsior. México, 2ª época, Vol. X -XII, N° 127, Abril 1982. pp. 16-26.

CASA DE LA CULTURA DEL PERU. Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa, 1965. Lima, Casa de la Cultura del Perú. 1969. 267 p.

CASTRO KLAREN, Sara. El mundo mágico de José María Arguedas. Versión castellana de Cristina Soto de Cornejo. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 1973. 209 p.



\_\_\_\_\_. "Mundo y palabra: hacia una problemática del bilingüismo en Arguedas". En: Runa. Revista del INC. Lima, N° 6, nov.-dic. 1977. (Homenaje a J.M.A.)

CISNEROS, Luis. Jaime (Comp.) Temas lingüísticos, 2ª serie. 2ª ed. Lima, Lib. Studium Edit.m 1974. 218 p.

CORNEJO POLAR, Antonio. "Arguedas, poeta indígena". En: LARCO, Juan. Recopilación de textos sobre J.M.A. La Habana, Casa de las Américas, 1979. pp. 169 - 176 (Serie: Valoración múltiple)

\_\_\_\_\_. (y otros). Vigencia y universalidad de José María Arguedas. Lima, Ed. Horizonte, 1984. 64 p.

DE MONTEZUMA DE CARVALHO, Joaquín. "José María Arguedas novelista". En: Revista peruana de cultura. Revista de la Casa de la Cultura. Homenaje a José María Arguedas. Lima, N° 13-14, dic. 1970. pp. 67-81.

EL COMERCIO. "Arguedas poeta". En: El Comercio. Suplemento dominical. Lima, N° 489, 16/9/1962. p. 5

ESCOBAR, Alberto. "La utopía de la lengua en el primer Arguedas". En: Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima, Año VI, N° 12, 2º semestre 1980. pp. 7-39.

ESCOBAR, Alberto- Arguedas o la utopía de la lengua. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984-210 p. (Serie: Lengua y Soledad, 16)-

FORGUES, Roland. "El mito del monolingüismo quechua de Arguedas". En: GARAYAR, Carlos (y) PEREZ, Hildebrando. Arguedas. Vida y obra. Lima, Edic. H. Pérez y C. Garayar. pp. 47-68.

GARAYAR, Carlos (y) PEREZ, Hildebrando. Arguedas. Vida y obra. Lima, Edic. H. Pérez y C. Garayar, 1991.

GONZALES VIGIL, Ricardo. El Perú es todas las sangres. Arguedas. Alegría. Mariátegui. Martín Adán. Vargas Llosa y otros. Lima, Pontificia Universidad Católica. 1991. 491 p.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. El primer nueva crónica y buen gobierno. Edición crítica de Jhon Murra y Rolenda Adorno. Traducción y análisis textual del quechua de Jorge L. Urioste. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Siglo XXI Edit. 1980.419 p.



INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS. ¿He vivido en vano? esa redonda sobre Todas las sangres. 23 junio 1965. Lima, Instituto de Estudios Peruanos 1985. 77 p.

INTERDONATO, Francisco. (S.J.) El ateísmo en el mundo actual. Estudio aplicado al Perú. Lima, Talleres Gráficos Iberia S.A. s/f. 38 p.

JORGUER, Gisela. Oralidad y escritura en las tres traducciones al castellano del manuscrito quechua del s. XVII de Huarochirí. Lima, 2000 (Tesis para optar el título de doctor).

LA NACION. "Sobre el carácter de la poesía quechua disertó en ANEA J.M.A.". En: La Nación. Lima, 8/9/1955. p. 10.

LARSON, Mildred. "Traducción y estructura semántica". En Estudios filológicos. Valdivia, N° 17, 1982. pp. 7-22

LARA, Jesús. La poesía quechua. México, Fondo de Cultura Económica. 1969

LARCO, Juan. (Comp.) Recopilación de textos sobre J.M.A. compilados por Juan Larco. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1976. 498 p. (Serie: Valoración Múltiple Casa de las Américas)

LARRU, Manul. Territorios de la palabra. Una aproximación al discurso andino. Lima, 1995- 101 p. (Tesis para optar el título de Licenciado).

LEVANO, César. Arguedas: un sentimiento trágico de la vida. Lima, Ed. Gráfica Labor, 1969. 108 p.

LIENHARD, Martin. La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico - social en América Latina (1492-1988), La Habana, Casa de las Américas, 1990. 407 p.

LIRA, Jorge A. (y) FARFAN, J.M.B. Himnos quechuas católicos cuzqueños. Estudio preliminar de J.M. Arguedas. Lima, 1955. 69 p. (Separata de la Revista Folklore Americano. Año 3,. N° 3, 1955.

MAGAÑA ANTHAUER, Juanita. "Algunas consideraciones acerca de los problemas de traducción". En: Estudios filológicos. Publicación de la Facultad de Filología y Letras de la Universidad Austral de Chile. Valparaíso, N° 1. (En homenaje a Eleazar Huerta), 1964. pp. 153-165.



MERINO DE ZELA, Mildred. "Vida y obra de José Marí Arguedas". En: Revista Peruana de cultura. Revista de la Casa de Cultura. Homenaje a José María Arguedas. Lima, N° 13-14, dic. 1970. pp. 127-178.

MONTOYA, Rodrigo. "José María Arguedas y su lección de peruanizar el Perú". En: Quehacer. Revista bimestral del Centro de Estudios y Promoción del desarrollo DESCO. Lima, N° 2, Nov-Dic 1979. pp. 88-95.

MOUNIN, Georges. Los problemas teóricos de la traducción. Traducción de Julio Lego Alonso. 2ª ed. revisada. Madrid, Ed. Gredos, 1977. 337 p. (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 152.

NEYRA, Hugo. Cuzco tierra o muerte. Lima, Populibros peruanos, s/f.

NINAMANGO MALLQUI, Eduardo. Katatay y la poética quechua de J.M.A. Lima, 1982. 125p. (Tesis para optar el título de Licenciado).

NÚÑEZ HAGUE, Estuardo. "Las traducciones literarias y su proceso". E: Acta Salmanticensia. Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana. Comunicaciones y ponencias. Revista de Filosofía y Letras. Salamanca, Tomo X, N° 2, 1956. pp. 9-12. (Tomo II).

ORTEGA Y GASSET, José. "Miseria y resplandor de la traducción". En: El libro de las misiones. 2ª. Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 19542. pp. 133-172.

OSSIO, Ivan M. (Comp.) Ideología mesiánica del mundo andino. Antología de Juan Ossio. 2ª ed. Lima, Ed. de Ignacio Prado Pastor, 1973. 477 p.

OSTRIA GONZALES, Mauricio. "José María Arguedas o la escritura contra la muerte. Construcción y deconstrucción de un verosímil narrativo". En: Acta Literaria. Publicación anual del Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción-Chile. Concepción, N° 6, 1981. pp. 39-55.

OVIEDO, José Miguel. "El poeta Arguedas". En: El Comercio. Suplemento Dominical. Lima, N° 73-354, 16/6/72. p. 28.

PARKER, Gary. Gramática del quechua ayacuchano. Lima, U.N.M.S.M., 1955. 125 p.

PAZ, Octavio. El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia. 10ª reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. 305 p. (Sección de Lengua y Estudios Literarios).



PINILLA, Carmen María. Arguedas conocimiento y vida. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1994. 284 p.

POUND, Ezra. El abc de la lectura. Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1966. 202 p.

RAMA, Angel. La transculturación en América. México, siglo XXI, 1981.

REYES, Alfonso. "De la traducción". En: La experiencia literaria. 2ª Ed. Buenos Aires, Ed. Losada, 1961. 200 p. (Biblioteca Contemporánea).

SABATO, Ernesto. Hombres y engranajes. Heterodoxia. 2ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1980. 200 p. (El libro de bolsillo)

\_\_\_\_\_. Sagrada Biblia. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966. 1528 p. (Edición Nacar-Colunga)

SOLIS FONSECA, Gustavo. (y) CHACON SIHUAY, Jorge. Lingüística y gramática runa-simi chNK. Lima, UNESCO. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, 1989. 262 P.

SOTO RUIZ, Clodoaldo. Gramática quechua: ayacucho chanca. Lima, Ministerio de Educación, 1976. 182 p.

STEINER, George. Extraterritorialidad. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1978. 236 p. (Breve Biblioteca de Respuestas)

URRELLO, Antonio. José María Arguedas: el nuevo rostro del indio. Un estructura mítico poética. Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1974. 205 p.

