



Aviso Legal

Capítulo de libro

Título de la obra: Desandar el camino de la serpiente: núcleos poéticos de resistencia cultural en el poemario *Katatay*

Autor: Angulo Villán, Florencia y Fernández Civalero, Fernanda

Forma sugerida de citar: Angulo, F. y Fernández, F. (2022). Desandar el camino de la serpiente: núcleos poéticos de resistencia cultural en el poemario *Katatay*. En C. Huamán (Coord.), *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas (173-198)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro: *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas*

Imagen de portada: Retablo Ayacuchano

Fotografía: Carlos Huamán

Diseño de la cubierta: Rolando Morales

Diseño de interiores: Art Graffiti Editorial

ISBN: 978-607-30-6598-6

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución -No comercial- Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico:@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

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

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

DESANDAR EL CAMINO DE LA SERPIENTE:
NÚCLEOS POÉTICOS DE RESISTENCIA CULTURAL
EN EL POEMARIO *KATATAY*

*Florencia Angulo Villán**
*Fernanda Fernández Civalero**

Apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba

De este modo dice Arguedas que el pueblo baja, desde las alturas, hacia la ciudad de Lima. Así describe el movimiento de miles de migrantes que bajan con la fuerza de la serpiente que constriñe y aprisiona. No es una voz individual, pues el sujeto andino no viaja solo; con él camina la comunidad, en un transitar que se hace danza y se refuerza con la música. Con ellos —y en ellos— cantan y danzan los dioses tutelares. Arguedas lo sabe, lo vive, baja con el pueblo y, desde su voz, se escucha el deseo de un *pachakutiy* hecho poesía. *Katatay* (1972), el poemario, es un canto y un camino. Las observaciones y denuncias realizadas por Arguedas sobre la condición migrante son la prueba fehaciente de que el conocimien-

* Universidad Nacional del Jujuy.

to y las vivencias andinas no han perdido terreno en este desconcertante siglo XXI.

Su vigencia radica al menos en dos cuestiones. La primera tiene que ver con su carácter visionario o anticipatorio, coincidente —si se puede pensar— con esa huella utópica detectada por los grandes lectores de su obra a través del tiempo. Esta condición no es quimérica o ilusoria; es especulativa en el amplio sentido del término: el poder mirar más allá de —o mirarse en— y de-velar o des-cubrir un estado de situación latente. El sujeto migrante andino crea desde los lugares que habita nuevas formas de resistencia histórica y cultural, debido al desplazamiento constante de una memoria que se reactiva¹ y que en el discurso se expresa como negociación doble, bicultural y bilingüe.² La segunda cuestión tiene que ver con la trascendencia del movimiento migratorio, con la constatación de que el hombre del Ande sigue moviéndose, sigue desplazándose a través del territorio, porque el movimiento forma parte del modo en que concibe el mundo. Decía Arguedas que numerosos grupos de origen campesino se asentaban en las ciudades y aun en el desconcierto y en el desgarramiento que esto implicaba, se mostraban pujantes y agresivos. Así “la masa algo desconcertada al tiempo de ingresar en la urbe, encontraba pronto su *lugar* en ella, su *punto de apoyo* para asentarse en la ciudad y modificarla. [...] La antigua danza, la antigua fiesta, los antiguos símbolos se renuevan en la urbe latinoamericana, negándose a sí mismos primero y transformándose luego”.³

Su poesía también es actual de varias formas. Es actual por el reconocimiento que la crítica literaria sigue haciendo al difundir nuevas lecturas. La última de ellas acompaña el prólogo a *Katatay*, editado por el diario *La República* y la Casa de la Literatura Peruana en diciembre

¹ Raúl Bueno Chávez, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.

² Julio Noriega Bernuy, *Caminan los Apus. Escritura andina en migración*, Lima, Pakarina, 2012.

³ José María Arguedas, “La cultura. Un patrimonio difícil de colonizar”, en *Obra Antropológica*, t. 7, Lima, Editorial Horizonte, 2012, p. 453.

del 2019. Allí, Julio Noriega Bernuy destaca la condición de “puente o intermediario” de Arguedas y reconoce que el bilingüismo que constituye su poesía da cuenta de un lenguaje vivo, dinámico y tensivo. Es actual también por ese dinamismo que acabamos de referir, lo que la aleja de las formas convencionales de los cantos tradicionales andinos y la acerca a otros modos de poéticas y ritmos contemporáneos y urbanos, el rap y el trap.⁴

Este latido actual del poemario *Katatay* nos impulsa a conectarlo con una herramienta analítica acuñada por Martin Lienhard que permite leer la complejidad con que se enlazan múltiples discursos y lenguajes. Nos referimos a lo que Lienhard llamó “núcleos mágicos-poéticos”, símbolos significativos del pensamiento andino colocados en lugares estratégicos del texto⁵ en los que se tejen recursos verbales, cinéticos, melódicos y toda clase de ritos y espectáculos.⁶ Su “peso” significativa está en la realidad a la que alude, una sustancia.⁷ Estos núcleos forman parte de un universo en interacción poblado de “alteridades significantes” que interpelan constantemente los momentos de trabajo, de alegría, de descanso, de adivinación y curación, de creación poética, entre algunos aspectos de la vida andina.⁸ Estos elementos “se filtran” por las

⁴ Liberato Kani es, en la actualidad, uno de los representantes más destacados de la música rap en quechua en el Perú y fuera del país. Su música experimental ha trascendido fronteras para presentarse en distintos espacios culturales del continente. Según sus propios dichos: hacer un trabajo o crear en quechua constituye un acto de resistencia, perseverancia y atrevimiento (Revista *Somos Periodismo*). Renata Flores, joven peruana, canta en quechua a ritmo de trap. Su propuesta se escribe en clave feminista, identitaria, combativa, pura protesta y llamado de atención, escribe Gabriela Wiener en la versión digital del diario *La República*, en 2018.

⁵ Martin Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ Lucila Bugallo y Mario Vilca, “Cuidando el ánimo: salud y enfermedad en el mundo andino (Puna y Quebrada de Jujuy, Argentina)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 13 de julio de 2011. En <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/61781>> (fecha de consulta: 14 de mayo de 2018).

porosidades del discurso y se instalan con fuerza desconcertante. Por esta razón, no sólo los poemas significan por sus propios contenidos, sino que forman parte de esta complejidad significativa que aparece en las historias y las prácticas de la ciudad abigarrada de nuestros días, como la llama René Zabaleta Mercado. Cada indicio suma, cada latido de información nos remite a las formas andinas de la cultura.

En este artículo nos ocuparemos de ir desandando el camino espiralado de la serpiente, un camino que recorreremos tomando como puntos de apoyo esos núcleos significativos de la poesía arguediana en los cuatro poemas mayores de *Katatay*:⁹ “A nuestro padre creador Tupac Amaru”;¹⁰ “Oda al Jet”, “Temblar (Katatay)” y “Llamado a algunos doctores”. Proponemos leer este desplazamiento, cuya forma se asemeja al zigzagado de la serpiente,¹¹ como un movimiento envolvente y espiralado. Quizá sea más acertado hablar de tensiones, pues creemos que se trata de dos fuerzas convergentes encarnadas en la imagen de Inkarrí: separación y unión.

La primera fuerza, centrífuga, presenta un movimiento que va del centro a la periferia; la segunda, centrípeta, se desplaza de la periferia al centro.¹² Con la primera referimos a la violenta desterritorialización producida por el desencuentro entre dos mundos, el occidental y el in-

⁹ Leónidas Cevallos Mesones, “José María Arguedas, el poeta”, en José María Arguedas, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. XIII.

¹⁰ En adelante ANPCTA.

¹¹ Mauro Mamani Macedo, *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas*, Lima, Ediciones Copé, 2011, p. 78.

¹² Melisa Stocco hace referencia a los estudios de Patricia Beltrán, quien analiza la representación del espacio y la organización social en comunidades aymaras a partir de las categorías fuerzas centrífuga y centrípeta en relación al concepto de *taypi*. Dice la investigadora: “En términos conceptuales y también referidos a la organización social de las comunidades aymaras, Patricia Beltrán lo explica como el lugar de reunión de elementos *awqa* o antagónicos, por lo tanto “el lugar donde pueden vivir las diferencias”, un espacio donde se dan la concentración y la multiplicidad de fuerzas: “una fuerza centrífuga que tiende a alejar uno del otro los dos términos opuestos y una fuerza centrípeta que asegura la mediación”. “El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe”, en *Mundo Amazónico*, vol. 9, núm. 1, 2018, p. 89.

dígena. La segunda será la reterritorialización,¹³ cuyos sentidos se reconocen en conceptos como renovación, resurrección o insurgencia, en el afán contestatario, beligerante y convocante que aparece en cada poema.

El movimiento centrífugo consiste en una fuerza pujante y limitante. Desde el centro —Lima— se empuja hacia afuera, hacia los límites de la ciudad, específicamente, hacia los desiertos que rodean la capital, “cabeza de los falsos wiraqochas”, zonas áridas que constituyen los cinturones de miseria o “cinturones de fuego”, como los llama Arguedas.¹⁴ Una fuerza que obliga a los migrantes a desandar los caminos recorridos, a destejer las memorias, quedando desplazados a los márgenes con sus cantos, sus danzas y sus dioses. La fuerza centrífuga también separa los componentes de una mezcla y —en el caso al que referimos— dispersa a los hombres entre sí, disgrega a las comunidades —los *ayllus*—. ¹⁵ Distanciado de los suyos, destejidos los hilos que lo unen con los otros seres del universo, el ser humano andino se encuentra en la más profunda soledad; pues sólo se concibe como tal en la medida en que forma parte del *ayllu* y cumple con los principios andinos de complementariedad. Marginado y roto el lazo que lo une a su comunidad, no podrá concretarse identitariamente. La pérdida de identidad, la comunidad desmembrada y la aniquilación física y cultural dan como resultado la ruptura de los principios fundamentales de los Andes, dejando aisladas a las personas que pierden la comunicación con el cosmos. Esto da lugar a la orfandad cósmica.

Estamos, entonces, frente a una cultura violentada, fragmentada por las imposiciones occidentales, pues este mundo material irrumpe en el mundo simbólico andino. Sin embargo, esta desterritorialización —tanto geográfica como cultural— sirve como punto de partida y de

¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ José María Arguedas, *El indigenismo en el Perú*, México, UNAM, 1979, p. 10.

¹⁵ Josef Estermann, *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006, p. 139.

impulso para un segundo movimiento: una fuerza centrípeta, reivindicatoria, que busca recuperar lo arrebatado. Busca, sobre todo, volver a reunir los espacios y entretejer los viejos hilos desde la fuerza de una tradición acallada que ahora grita, canta y baila con más fuerza que antes. El hombre de los Andes tiene la capacidad de transformar el dolor y la sangre en fuerza y ternura. Como la serpiente, muda de piel para recuperarse del desgaste generado por su desplazamiento, deja atrás lo que le queda pequeño, se deshace de todo aquello que limite o impida su crecimiento. Como *Inkarrí*, su fuerza reside en la espera, en la confianza de que hay un ciclo que cumplir en un “mundo que no descansa”, expresión que se reitera en los distintos poemas.

Se percibe un sujeto que, atravesado por la experiencia migratoria, habla desde distintos espacios, desde la memoria histórica y desde lo intemporal de lo sagrado. Por ello, además de un desplazamiento geográfico, estamos ante ires y venires entre los distintos espacios del mundo andino —*Hanan Pacha, Kay Pacha y Uku Pacha*—, entre un presente y un pasado histórico y un mundo mítico que se evoca en los distintos núcleos mágico-poéticos utilizados por Arguedas.

LOS GÉNEROS PRIMORDIALES Y SUS MEMORIAS

Antes de dar pasos hacia las poesías, convendría decir algo sobre los géneros discursivos utilizados por Arguedas. La categoría género discursivo, una propuesta bajtiniana,¹⁶ nos parece la más apropiada por las siguientes razones. El género convoca una memoria del propio discurso que a lo largo del tiempo ha ido transformándose según las necesidades de los hablantes. Refiere a un pasado y a un presente del enunciado que, en estos textos, es relevante tanto por el tema como por la forma. Otro argumento: el género discursivo tiene una condición histórico-so-

¹⁶ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 248-293.

cial-ideológica que necesariamente debemos recuperar al momento de poner nuestra atención en la producción arguediana. El género es correa de transmisión entre la historia y la lengua, dice Bajtín.¹⁷ Si ponemos esta imagen en relación con la propuesta poética de Arguedas, podríamos afirmar que el canto poético —tal como lo siente y lo expresa en numerosas ocasiones el escritor peruano— es el modo de fluir o la conexión entre el humano y el mundo. El canto se vuelve raíz por la que circula la savia y la sangre, raíz que sostiene el árbol y la memoria primordial, raíz que se expande, moviliza, crece y se arraiga en el tiempo-espacio más allá de los tiempos y espacios particulares o históricos que transitan los habitantes de los Andes.

Haylli, taki, himno y oda —los modos en que el escritor anuncia su canto— dan cuenta de una condición espiritual y sensorial bastante singulares. Todas ellas refieren, en mayor o menor medida, un estado de rebelión y de alabanza. Sobre el *haylli* nos parece importante el estudio pormenorizado realizado por Yaranga Balderrama, un recorrido minucioso del concepto en el que asocia el *haylli* con diversas prácticas pre y post hispánicas. Una de las caracterizaciones expresa que “el haylli es la poesía, canto y música interpretado para celebrar las victorias o los trabajos realizados con éxito en los campos de cultivo. Eran los cánticos interpretados cuando se conducía a los prisioneros de guerra. Eran los cantos de triunfo, a grandes voces, en los que ridiculizaban al enemigo y se vanagloriaban de la victoria sobre ellos”.¹⁸

Su discurso es expresión de victoria y alegría asociada a la siembra, pero también a la guerra, la lucha o la resistencia. Son *haylli* los poemas titulados “A nuestro padre creador Tupac Amaru” y “Oda al Jet”.

“Temblar”, en cambio, es un himno. Como tal, posee un tono de alegría y celebración particular. El himno es, por su origen, un género celebratorio destinado a exaltar un acontecimiento memorable en la his-

¹⁷ *Ibid.*, p. 254.

¹⁸ Abdon Yaranga Valderrama, *El tesoro de la poesía quechua. Hawarikuy simipa illan*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994, p. 198.

toria de determinada comunidad. Esta definición señala la diferencia con los himnos católicos coloniales utilizados por los misioneros durante la evangelización con el “afán de conseguir la sumisión de los vencidos”.¹⁹ En su camino de transformación, el himno ha servido para “ahondar en el dolor” y “abrir los cauces del llanto”.²⁰ Si el dolor y el miedo son consecuentes a la tradición del canto católico colonial, el “temblar” poético propuesto por Arguedas es inverso, ya que asume como modalidad enunciativa fundamental la admiración y el entusiasmo del yo lírico. Destacamos la reversión y retraducción cultural que propicia el autor. El himno deja de soportar toda la carga occidental presente en la expresión católica para volverse sentir andino y experiencia de religación: “—No es el Sol, es el corazón del Sol, / su resplandor, / su poderoso, su alegre resplandor”.

El mismo afán vitalista se reconoce en el poema titulado “Llamado a algunos doctores”. En tono de proclama o de declaración de principios, este manifiesto es expresión del posicionamiento ético y estético que Arguedas desarrolló tanto en su obra literaria como en sus estudios antropológicos y en otros textos críticos. Lejos de proponer aquí una taxonomía de los cantos arguedianos, esta descripción tiene la intención de mostrar la trascendencia —en el sentido de movimiento constante, de correa de transmisión existente entre la voz y la historia de una sociedad que habita el mundo—, el fluir permanente de una poesía que es canto, danza, baile, que es expresión del conflicto cultural a la vez que alabanza y alegría, orgullo de raza y de coraje.

“A NUESTRO PADRE CREADOR TUPAC AMARU”
O COMO BAJA A LA TIERRA LA SERPIENTE DIOS

Llega el migrante desde los desiertos, baja bailando y cantando el mito. Baja y cerca la ciudad de los “falsos wiraqochas”; con fuerza de serpien-

¹⁹ Julio Noriega Bernuy, *Escritura quechua en el Perú*, Lima, Pakarina, 2011, p. 97.

²⁰ José María Arguedas, “La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita”, en *Obra Antropológica*, t. 2, Lima, Horizonte, 2012, p. 173.

te, constriñe la ciudad colonial. No lo hace con las armas ni con estridencias; lo hace desde la fuerza de la cultura. La tradición se impone envolviendo y absorbiendo las nuevas expresiones culturales para gestar el *pachakutiy*: “Hemos bajado a las ciudades de los señores. Desde allí te hablo. Hemos bajado como las interminables filas de hormigas de la gran selva. Aquí estamos, contigo, jefe amado, inolvidable, eterno Amaru.” De esta manera, la voz lírica de ANPCTA entabla un intenso diálogo con la “divinidad muda”.²¹ Es un diálogo en movimiento, pues no se trata de una súplica estática. La voz lírica eleva así una alabanza, un canto. Evoca el mito, la memoria, lo antiguo y lo sagrado: “Tupac Amaru, hijo del Dios Serpiente...”, lo hace desde el baile, desde el rito que se hace camino:

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

En este camino de resistencia, el poema se hace eco de una situación histórica concreta: las migraciones.²² Cuando Cornejo Polar reflexiona sobre la poética migratoria, sostiene que el sujeto que habla se encuentra en un constante ir y venir entre el aquí y el allá, entre el presente y el pasado. Esta doble pertenencia lo orilla a asumir una identidad, descentrada y conflictiva, que multiplica el locus enunciativo y los posibles sentidos:

migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un

²¹ Martin Lienhard, “Pachakutiytaki Canto y poesía quechua de la transformación del mundo”, en *Oralidad*, anuario 9, 1998, p. 36.

²² Este artículo amplía —en parte— un estudio anterior realizado por Fernanda Fernández Civalero y Guadalupe Ficosco: “La voz que clama: de migraciones, retornos y caminos”, presentado en el *III Congreso de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas-Antonio Cornejo Polar*, 6 al 9 de agosto, Lima, 2019.

allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura.²³

El camino del que habla Cornejo Polar es el que realiza el “yo lírico” de ANPCTA, pues migra por distintas densidades tempo-espaciales que se yuxtaponen y acumulan en el presente. Con esta voz transitamos un camino que se desplaza desde las periferias hacia el centro, un movimiento centrípeto que recoge las memorias y las historias de los sujetos desplazados hacia las barriadas: “¡Somos todavía! Voceando tu nombre [...] hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos nuestros pueblos”. Se trata del (des)encuentro entre dos fuerzas, entre dos culturas que empujan hacia direcciones opuestas. También se evidencia el movimiento contrario: una fuerza centrífuga, ejercida desde el centro, que pretende invisibilizar al hombre del Ande y su cultura:

las ametralladoras están reventando las venas,
los sables de hierro están cortando carne humana.

Sobre este poema, Cornejo Polar²⁴ plantea que la retórica de la migración se sitúa entre el presente y el pasado, entre el desarraigo y la nostalgia y entre el centro y sus periferias. Además de esta histórica condición del hombre latinoamericano, se percibe un tercer estado que podría ubicarse “entre” los demás, pues es el que impulsa el movimien-

²³ Antonio Cornejo Polar, “Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 1, núms. 6-7-8, 1996, p. 48.

²⁴ Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre de 1996, p. 839.

to centripeto y ondulante entre uno y otro. En este espacio intermedio o *taypi* —lugar donde se encuentran los contrarios— se gesta un impulso reivindicatorio, deseo o fuerza interna que moviliza la lucha y el caminar. Se trata de la potencialidad creadora, explosiva y contenciosa de la cual habla Silvia Rivera Cusicanqui.²⁵ Es la potencia de este poema, pues en él se conjugan la prosa poética y el verso para crear una trama nueva a partir de los viejos hilos de la memoria. La prosa poética (*haylli*) invoca al dios y deja oír la voz plural, la voz del pueblo que, con su paso firme, marca el ritmo acelerado y convocante de hombres que avanzan y aprisionan “al acerado español”. La canción (*taki*) denuncia la opresión del pueblo. Se revela, en una nueva trama, la capacidad revolucionaria / emancipadora de la música, el canto, el mito y lo sagrado.

Los núcleos o símbolos preferidos por Arguedas para dar vida a este *pachakutiy* poético son Amaru e Inkarrí, dioses evocados en el andar y el cantar. La evocación a la serpiente nos remite a los caminos, los desplazamientos y los cauces espiralados, envolventes y zigzagueantes, de los migrantes. Con estos movimientos, la serpiente actualiza el pasado mítico-histórico, recupera la memoria desmembrada que perturba con rabia y transmuta la sangre derramada en fuente de vida y fuerza: “de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte”. Al igual que la serpiente toma su alimento a través de la constricción, el migrante envuelve a la ciudad de los reyes con los “cinturones de fuego”, revuelve el tiempo y cambia las reglas del juego. Ahora los Andes penetran y aprietan a la ciudad colonial: “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo [...] con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos [...] lo estamos envolviendo”.

²⁵ En su libro *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, explica la idea de lo *ch'ixi* —en relación al concepto de *taypi*— como “un modo de pensar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio [...] una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción”. Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015, pp. 310-311.

Como sabemos, el nombre Amaru designa al Dios Serpiente. Con él no sólo se evoca el tiempo mítico, sino también al histórico, pues recupera la lucha político-social de Tupac Amaru (I y II), sujetos históricos y héroes revolucionarios. Esto permite la asociación con un segundo mito: el mito poscolonial de Inkarrí, inspirado en la decapitación de Tupac. La reunión de las partes fragmentadas y mutiladas del Inca nos habla del camino centrípeto que recorren los migrantes —desde las periferias al centro— para recuperar el espacio arrebatado y reivindicar la cultura silenciada.

El cuerpo de Amaru —como las partes de Inkarrí— hará de hilo. Esos nuevos y viejos hilos, con sus movimientos por debajo de la tierra, generan un nuevo hombre —el migrante— en el que habitan los contrarios, donde la lucha y la resistencia se potencian desde la diferencia. Hilos de “hirviente sangre” derramada sobre la “hirviente tierra”, convertida —ahora— en savia que alimenta a los “temibles árboles de la gran selva”. Junto con el hombre y la naturaleza, éstos elevan un “canto endemoniado” que será escuchado por el Dios Serpiente, por Amaru y por Inkarrí, símbolos del *pachakutiy*. Avanza el hombre en contraofensiva, avanza el dios y tiembla la tierra. La sangre de los ancestros —la sangre de los dioses— se convierte en fuente de vida y potencia la lucha: “Del movimiento de los ríos y de las piedras, de la danza de árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre, cada vez más fuerte. ¡Nos estamos levantando, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte!”

Desde el nuevo lugar que ocupa el hombre —el migrante—, desde el margen que ahora es centro, ondula, regresa y retoma el pasado para tomar impulso y hacer posible el *pachakutiy*. “Una lucha que no se hace desde las armas, la pólvora y el acero, sino desde el canto, la pervivencia de la cultura como acto definitivo de resistencia”:²⁶ “con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo”.

²⁶ Fernández y Ficooseco, *op. cit.*

LOS MOVIMIENTOS DEL “JET”

Arguedas escribió sus poesías luego de un largo transitar. Era un momento en que su obra narrativa había encontrado reconocimiento y con ella la lengua que utilizaba. Se podría pensar, por lo tanto, que aquella orfandad asociada al idioma quechua —la misma que caracteriza al migrante andino— trastoca su apariencia sumisa y silenciosa en un arma poderosa, en un canto y un grito de resistencia. Nuevamente, el movimiento espiralado que abraza y se expande, resurge. “Jetman, haylli” es el título primero de la “Oda al jet”. Aquí está nuevamente el himno de triunfo; también está presente el movimiento que indica dirección, es decir, el movimiento “hacia” (—man). Si los títulos orientan en clave interpretativa los poemas, entonces estamos en la obligación de realizar una lectura que responda a esas variables de desplazamiento y tránsito. Necesariamente ese camino tiene un arriba y un abajo; también presenta un ir y venir desde el pasado al presente y viceversa.²⁷ No cabe duda de que un posible modo de leer la “Oda al Jet” es a través de la experiencia anímica propiciada por el concepto *kawsay*. Dado que todos los elementos del mundo tienen vida y merecen respeto, por esa misma condición merecen ser alabados. Estos elementos del mundo a los que nos referimos trascienden lo temporal mítico, pero también reenvían a él.

El vocativo que encabeza el canto de júbilo —la oda— propone un estado del espíritu que remite a la cosmovisión de los Andes y al lugar que los ancestros tienen en las prácticas comunales. “Abuelo mío” dice el sujeto que enuncia. Con ello instala el canto en un tiempo ritual y cíclico que es a la vez moderno y humano. “Estoy en el mundo de arriba” es la señal que da, las coordenadas perfectas para leer el movimiento

²⁷ El título en castellano de este poema podría dialogar sin dificultad con la tradición occidental vanguardista, especialmente con aquella que canta a las máquinas propias de la modernidad, como la *Canción del automóvil* de F.T. Marinetti o, un poco más cerca en el tiempo, con las *Odas elementales* de Pablo Neruda. Un lector occidental establecería intuitivamente esta relación con la “Oda al Jet”, cuya traducción al castellano fue realizada por el propio Arguedas.

que realizará el discurrir poético: desde arriba hacia abajo y nuevamente hacia arriba; desde el pasado hacia el presente en una circularidad infinita. Desde arriba percibe el mundo como lo harían los dioses y, sin embargo, aclara: “Dios es hombre, el hombre es dios” y, más adelante, “Yo soy hombre”.

De este modo da cuenta del lugar que ocupa el sujeto, la perspectiva y la voz que lo inducen a cantar. Es un sujeto mediador que participa de dos mundos y se mueve a través del aire y el agua. Es ese “pez golondrina”, ese “pez de viento”, ese “pez celeste”. Este ir y venir del cielo al mar o de la sierra a la costa o del mundo de arriba al de abajo, propone un diálogo entre los mundos o las dimensiones de la *pacha* que dan cuenta del permanente transitar. Hay una suerte de espacio simétrico y a la vez central, asumido por la propia voz poética, que constituye ese *taypi* en el cual confluyen todos los elementos. Desde ese lugar de enunciación y de punto de vista, los ríos son como los hilos que teje la araña. La lejanía con que se observa el río no le quita poder a esta imagen; la refuerza. Hoy sabemos que las telas de araña tienen la capacidad de adaptarse a diferentes niveles de fuerza y, comparativamente, son más resistente que el acero del mismo diámetro. En otras palabras, es ese de-velar o des-cubrir el punto de vista de este sujeto que mira con asombro el mundo desde las alturas, que observa con “los ojos del águila pequeña a quien le es mostrado por primera vez el mundo”, la que refuerza el sentimiento de resistencia. Reconocemos que el “jet” hecho por la mano del hombre, su “contemporáneo”, ofrece ese punto de apoyo que va desde el presente de las invenciones modernas hacia la memoria que traen los antiguos cantos y los antiguos símbolos una y otra vez reinventados. Como dice en el poema: “Bajo el suave, el infinito seno del “jet”; más tierra, más hombre, más paloma, más gloria me siento; en todas las flores del mundo se han convertido mi pecho, mi rostro y mis manos”.

Los trabajos del hombre hacen posible el acercamiento a la divinidad y refuerzan los lazos de pervivencia y permanencia. El aparato volador permite la realización concreta de los movimientos espiralados. En esta

espiral, el núcleo mágico poético es una divinidad cuya fuerza atraviesa los tiempos y convoca a los dioses del mundo andino y cristiano en una sucesión abigarrada que remite a la profundidad histórica y heterogénea²⁸ con que deberíamos pensarnos desde nuestro continente: “Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois yo, yo soy vosotros, en el inagotable furor de este ‘Jet’”, dice —en lenguaje poético— la voz *taypi* del poeta que a velocidad y altura atraviesa tiempos y espacios —pero no en una sola dirección—, pues “movido por la respiración de los dioses” “da vueltas” en el Jet.

Que Arguedas dialogue con la divinidad y con la esencia divina del hombre creador de naves que permiten el desplazamiento en coordenadas de tiempo y espacio, nos acerca a la percepción anticipatoria o develadora a la que referimos en la primera parte del ensayo. Como dice Rivera Cusicanqui, es la forma del *pachakuti*: “En momentos de crisis e intensificación temporal, ocurren simultáneamente la promesa de la renovación y el riesgo de la catástrofe. El *pachakuti* no es siempre un mundo renovado y el advenimiento de una sociedad del buen vivir, sino también puede ser su contrario; hay un peligro permanente de la derrota y la degradación”.²⁹

LA FUERZA DE “TEMBLAR”

Arguedas escribió sus poesías en quechua para luego traducirlas al español. Prefiere el quechua, pues consideraba que esta lengua manifiesta con mayor intensidad “los trances del espíritu”: “Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparables la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe

²⁸ Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

entre lo uno y lo otro”.³⁰ Aunque mucho del alma quechua pueda perderse en el proceso de traducción, Arguedas logra mantener el carácter ritual, comunitario y oral, ya que produce pensando en un público que primero escucha y luego lee. Por ello, no resulta extraño que la poesía que le otorga el nombre al poemario inicie convocando a la voz plural y comunitaria, la voz del pueblo, aquella que se transmite de boca en boca, de generación en generación: “Dicen”. Este verbo juega un papel fundamental en la decodificación del sentido poético. Es una voz que expresa dos posiciones discursivas. La primera podría reproducir la voz occidental, la voz del blanco, de los letrados, de los “falsos wiraqochas”, como diría Arguedas. En este momento del canto se hace referencia a la debilidad y cobardía con que se moldea discursivamente al hombre andino: “Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo; está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón de las mujeres”. Aquí los significantes orientan hacia el sentido de sometimiento y dominación que le fue impuesto al pueblo. También convocan “esa expresión de doloroso histerismo, de desesperación, de llanto que se acrecienta al estímulo de la música y la palpitante belleza poética de los himnos”,³¹ como advierte Arguedas al hablar de las características de los himnos quechuas de origen católico.

La idea de que la cultura autóctona se ve obligada a tomar la “actitud del paciente, del vencido”³² inaugura el canto. Este mismo verbo, 14 versos después, nos plantea una inversión. Ya no refiere a la expresión del vencido, sino que convoca la voz de una cultura poderosa y desarrollada, como es la andina. Convoca, tomando la metáfora del baile de tijeras, la respuesta del danzante. El segundo “dicen” da apertura a palabras que recuperan la tradición, lo intemporal de lo sagrado y la

³⁰ José María Arguedas, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. 106.

³¹ Arguedas, “La literatura quechua en el Perú...”, p. 172.

³² *Ibid.*, p. 171.

memoria histórica. Es palabra en movimiento, verbo en presente que actualiza el pasado y delinea el futuro:

Dicen que en los cerros lejanos
que en los bosques sin fin,
una hambrienta serpiente,
serpiente diosa, hijo del Sol, dorada,
está buscando hombres.

Al ingresar al ámbito de la poesía escrita, el canto quechua queda despojado de sus atributos esenciales; sin embargo, la evocación de la serpiente y el temblor —presentes ya en ANPCTA— reaparecen en “Temblar”/”Katatay” y, con ellos, la voz poética y el sujeto al que se dirige tiemblan, danzan. La imagen de la serpiente —palabra performativa— logra con su movimiento ondulante y centrípeto recuperar la memoria y, por ende, se convierte en símbolo de la resistencia cultural. La imagen de la serpiente también refiere a la concepción del *pachakuti* como la idea de volver sobre el camino recorrido, tener en cuenta el pasado/futuro en el tiempo presente.³³ En otras palabras, el pasado funciona como los “ojos” para el camino futuro. Esta metáfora poderosa se señala en tres oportunidades: “su alegre resplandor, que viene en la sombra de los ojos de los cóndores”, “¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!” y “La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores”. Arguedas logra mantener, con cada palabra-símbolo, el sentido cinético y melódico del canto que la multitud recibe y escucha como una sinfonía. Se trata de una composición musical que, más allá de su escritura, resguarda, en el canto y la escucha colectiva, la memoria pasada y futura de un pueblo que, además de cantar el mito, lo baila.

Con el movimiento de la tierra producido por la serpiente, Arguedas quiso representar los saltos y convulsiones de los danzantes de tijeras. El rito de los danzaq consiste en una competición que toma la forma de

³³ Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 85.

un diálogo bailado; se trata de una competición dialógica en la que la respuesta debe ser más fuerte que la pregunta. Así se explicaría el uso de los guiones que indican el diálogo en la poesía y la presencia de más de una voz. También esa competencia está expresada en la estructura externa del poema. Dos momentos diferentes inician con el “dicen”. Uno domina sobre el otro por la extensión y la potencia que atrae. La primera parte, desarrollada en 13 versos, sirve de preparación o impulso para el movimiento centrípeto o el contrapunteo del danzaq. Los movimientos del baile/canto se perfeccionan y amplían en los siguientes 23 versos. Los últimos responden a una fuerza excepcional semejante al momento del *yawar mayu*: “paso final que en todas las danzas de indios existe”,³⁴ como lo describe Arguedas. Es el último movimiento del baile de las tijeras. Este concepto —*yawar mayu*—, está asociado a “las crecidas de los ríos, cuando estos rompen sus límites, revientan sus cauces e inauguran otros”.³⁵ Tal ruptura —“desatarse”— provoca, en sí misma, un acto generativo —“y parir, crear”—. Es el impulso que provoca la fuerza creativa de la que habla Silvia Rivera Cusicanqui.³⁶ Este es el temblor que rompe cauces y permite nuevas producciones:

La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores,
carga los cielos, los hace danzar,
desatarse y parir, crear.
Crea tú, padre mío, vida;
hombre, semejante mío, querido.

Señala Arguedas, en “La Agonía de Rasu Ñiti”,³⁷ que los danzaq no son personas comunes, ya que han sido poseídos por otras entidades: “El genio de un dansak’ depende de quién vive en él”. Son entidades que

³⁴ José María Arguedas, “La agonía de Rasu Ñiti”, en *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 2011, p. 234.

³⁵ Mamani, *op. cit.*, p. 80.

³⁶ Rivera Casicanqui, *op. cit.*, p. 294.

³⁷ *Ibid.*, p. 231.

llegan como una sombra y poseen el cuerpo del danzaq. “¿A qué viene la sombra?” pregunta la primera voz, quien encontrará respuesta hacia el final. Viene a crear, parir, danzar. Es el sol —“su poderoso, su alegre resplandor”— quien llega en la sombra de los cóndores y quien, con la serpiente “diosa” y “hambrienta”, busca a los hombres para poseer sus cuerpos. De la misma manera en la que el Wamani —el dios montaña— se apodera de Rasu Ñiti y lo hace danzar, la sombra de Amaru se apodera de la tierra y de los hombres para hacerlos temblar y volcar el tiempo y el espacio:

Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;
 todos juntos
 tiemblen con la luz que llega

PACHAKUTIIY PARA LOS DOCTORES

La proclama poética que Arguedas escribe en 1966 tiene la fuerza del *pachakutiy* que venimos mencionando. La poesía utiliza las mismas armas discursivas vigentes durante la evangelización. La voz suena con rigor y ternura de la misma manera que suena o se evoca el discurso misionero. Es que la poesía presenta la espesura de la subversión.

Nos interesa, principalmente, leer la vuelta lingüística y cultural que realiza el poeta, ya que ésta nos permite plantear la densidad de los varios tiempos históricos que bullen en el canto a partir de los núcleos poéticos entretreídos en todos los textos del poemario. Si bien el “Llamado a algunos doctores” tiene referentes directos y concretos —como indica Rolando Álvarez, el poema señala a los intelectuales que participaron de la mesa redonda *Todas las sangres* en 1965—, el poema puede leerse más allá de ese contexto histórico. Su condición multitemporal está dada por esa condición serpenteante y a la vez fragmentaria, por esa organización espiralada que hace subir y bajar hacia distintas dimensiones del mundo y de los tiempos. En rigor de verdad, la actualidad y a

la vez la trascendencia del poema está dada por la habilidad con la que el escritor emplea los recursos poéticos propios del lenguaje y de la poética quechua. Arguedas, en un artículo de 1948, describe los alcances semánticos de la lengua:

Solo el hombre de la cultura agrícola muy evolucionada que logra alcanzar un importante desarrollo de su capacidad creadora, puede formar palabras de tan compleja significación, que son casi el lenguaje de los objetos notables [...] el caso que estudiamos pertenece al tipo de creación del pueblo que ha dominado suficientemente su medio, que se ha liberado del pavor animal, de la oscura envoltura terrena, y que es capaz, por lo tanto, de la aventura estética literaria con sus esenciales atributos.³⁸

El “Llamado a algunos”, como todos los poemas reunidos en *Katatay*, está en tesitura con esa capacidad creadora para formar palabras de compleja significación. Esa fuerza permite provocar el retorno de memorias pasadas, de expresiones discursivas que remiten a otras épocas o circulan convocantes en estos tiempos: el discurso evangelizador, los relatos sobre *Inkarri*, los inventos modernos o las imágenes míticas de las culturas ancestrales. Esta experiencia de la complejidad que no se sincretiza, que es plenamente heterogénea y, por lo tanto, late viva, se lee en el poema con fuerza renovada.

Si no se refiriera desde un inicio al propio acto de decir, el poema carecería de su poder convocante, ese que le imprime el tono de “llamado”. Se trata de una voz casi impersonal pero marcadamente ideológica, una marca orientada a comunicar la actitud ante un hecho antes que el hecho mismo:³⁹ (Ellos) “Dicen que ya no sabemos nada”.

La afirmación da cuenta de una certeza general que alude a la verdad científica o a la afirmación del erudito, la enunciación letrada que encabeza el poema; sin embargo, eso sólo es la punta del *iceberg* discursivo.

³⁸ Arguedas, “La literatura quechua en el Perú...”, p. 175.

³⁹ María Isabel Filinich, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 24.

La expresión de la academia puesta en primer plano permitirá al poeta sacudir el trono en el que se asienta: “Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta”.

Otra voz, con un poder superior, se esconde bajo la profundidad de los ríos o de las montañas —para utilizar una metáfora aún más arguediana—. Es que la voz está hecha “de esa roca”, como el seso y el corazón de los hombres. Es una voz colectiva que claramente orienta la representación hacia un referente mítico: *Inkarrí*, aquel ser capaz de provocar el *pachakutiy*. El “Llamado” no sólo lo convoca, también configura la imagen mítica desde el primer verso: “que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor”. El cuerpo fragmentado de *Inkarrí* vuelve a aparecer a lo largo del poema: corazón, dedos, ojos, venas, rostro, músculos, cuello. Estas partes del cuerpo quebrado, del cuerpo separado, se encuentran ocultas en las rocas, en los abismos, en la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día, se mezclan. Se encuentran en las cumbres, entre las flores y las semillas, en las alas del cóndor y de las aves pequeñas. Con la fuerza de esta certeza se deshace el saber letrado. Hay que reconocer la maestría con que Arguedas logra integrar su voz a la voz ancestral, a la voz mítica, a la voz comunitaria. Están todas ellas entretejidas en esta proclama magnífica.

A esta voz que irrumpe con firmeza, con tono de promesa y de mandato se suma otro elemento que es necesario reconocer como la memoria de un pasado más cercano: el sermonario cristiano. Hay un tono de homilía que nos recuerda el capítulo 8 de *Los ríos profundos*. Nos referimos a aquel momento en que el padre Linares sermonea a los indios de Patibamba. Linares provoca la culpa y el llanto de los indios a partir de palabras amorosas con las que termina minimizando su dolor y, luego, provocando el temor. Los conmueve a través de palabras dulces y hace promesas sostenidas en una intención paternalista. A estas imágenes literarias agregamos las observaciones etnográficas de Arguedas sobre las reacciones psicológicas de los indios, que muy bien dominaron los misioneros católicos. El “Llamado a algunos doctores”

invierte también el género del sermón católico. La parte final de estos sermones —denominada “llamado”— consiste en una apelación tierna y ferviente dirigida al centro mismo del corazón del oyente. Con ese llamado se le invita a recibir con fe la verdad develada.

En este caso, Arguedas es un amauta —poeta y sacerdote—, que toma el lugar del clérigo o misionero católico —representante del Dios uno y trino en la tierra— y se convierte en portavoz de *Inkarrí*. Desaparece para dejar oír/sentir la voz del dios andino que “ahoga a la muerte” con su sangre, que es y no es la sangre de la vida nueva y eterna de la consagración eucarística. La ternura con que el sermón conmueve a los indios se dirige esta vez hacia los letrados. Es un nuevo trastocamiento del orden, producto creativo y crítico a la vez:

Yo, aleteando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te han hundido
 ¡No huyas de mí, doctor, acércate! Mírame bien, reconóceme ¿Hasta cuándo he de esperarte?

Esta instancia, a la vez amorosa y firme, tierna y dura, con que llama a algunos académicos, forma parte sustancial de la fuerza con que la promesa de *pachakutiy* emerge a través de las figuras de Amaru e Inkarrí. Hay que agregar otro elemento que se lee en la poesía: la noción de cambio lento, de proceso continuo y profundo. En palabras de la socióloga Rivera Cusicanqui, tiene el sentido del “despertar”. Se relaciona con el abrir los ojos y mirar, expresiones reiteradas en los poemas. La socióloga boliviana plantea el concepto de *Pachakutik* como

un momento de inflexión, de cambio, pero que no es una cosa de la noche a la mañana, sino un proceso de acumulación profunda [...] la incubación de un despertar es una incubación con retrocesos, es lenta, es dolorosa. Y eso es el *Pachakutik*. O sea que los dos elementos, que son la posibilidad de una catástrofe y de una renovación no están separados del momento

mismo. Está preñado el momento con esa posibilidad y eso tensiona el tiempo histórico, y destruye la linealidad.⁴⁰

En el “Llamado a algunos doctores”, este proceso lento, acumulativo y profundo se observa en el reconocimiento de un tiempo espeso y extenso, en ese “durante siglos hemos ahogado a la muerte con nuestra sangre [...] Más grande que mi fuerza [...] es la eterna vida, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio.”

A esta condición de resistencia temporal, de persistencia histórica y mítica hay que añadir el trabajo de los pequeños seres de la naturaleza, las fuerzas mínimas que —como dice Mamani Macedo— despliegan mayor potencia y producen grandes transformaciones.⁴¹

El latido de miríadas de gusanos que guardan tierra y luz; el vocerío de los insectos voladores, te los enseñaré, hermano, haré que los entiendas.

Las lágrimas de las aves que cantan, su pecho que acaricia igual que la aurora, haré que las sientas y oigas.

A partir de la tarea minuciosa, pequeña, casi imperceptible —como la de los seres diminutos que pueblan el mundo— se producirán las renovaciones. Esta idea poderosa es tan amplia que escapa a las limitaciones de este artículo; sin embargo, es iluminador el artículo de Mamani Macedo citado más arriba.

A MODO DE CIERRE

El camino trazado nos permitió recorrer cuatro cantos-poemas, cuatro expresiones del discurso arguediano. Éstas entrelazan dos imágenes que

⁴⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, “Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible”, en *Revista Andamios*, vol. 15, núm. 37, 2018.

⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

son núcleos de sentido para leer las formas de la resistencia. *Amaru* e *Inkarri* son un tejido comunicativo y dialógico que plantean las formas más desarrolladas de la expresión de una cultura poética acabada y, a la vez, en constante proceso de cambio. *Amaru* abraza, cerca, avanza y se arroja sobre la ciudad; *Inkarri* dispersa, fragmenta, rompe y vuelve a unirse lentamente. A través del movimiento lento o frenético del canto-poesía se escucha la voz andina. Se hace patente la destrucción y construcción de un tiempo distinto, un tiempo que no descansa y que, al igual que los espacios, es múltiple.

La voz poética es voz *taypi*, voz centro que reúne los elementos fragmentados y dispersos producto de las migraciones; es voz que enlaza instantes lejanos o cercanos en el tiempo, conjugados en el presente. Además de la voz, se destaca la mirada en los ojos que miran con asombro, pero también con sabiduría.

Arguedas apuesta a la cultura como acto definitivo de resistencia, pues es consciente de la potencialidad creativa del pueblo andino. En estas poesías, el autor expresa su convicción sobre la capacidad transformadora de un Ande que, pese a siglos de avasallamiento social, político y económico, supo/sabe sobreponerse y trastocar los órdenes impuestos. El *pachakutiy* social al que aspira se inicia desde la cultura. El pueblo andino, con su lengua y sus costumbres, se apodera de ámbitos que pertenecieron al conquistador: “Aprendo ya la lengua de Castilla, / entiendo la rueda y la máquina” (ANPCTA).

Irrumpe en la ciudad letrada, imprime su canto en los himnos religiosos, ocupa los púlpitos de las iglesias, invade las academias y se expone a la discusión. Desde allí proclama/reclama un nuevo orden.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *El indigenismo en el Perú*, México, UNAM, 1979.
- _____, “La agonía de Rasu Ñiti”, en *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 2011.
- _____, “La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita”, en *Obra Antropológica*, t. 2, Lima, Horizonte, 2012.
- _____, “La cultura. Un patrimonio difícil de colonizar”, en *Obra Antropológica*, t. 7, Lima, Editorial Horizonte, 2012.
- _____, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Bueno Chávez, Raúl, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.
- Bugallo, Lucila y Mario Vilca, “Cuidando el ánimo: salud y enfermedad en el mundo andino (Puna y Quebrada de Jujuy, Argentina)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 13 de julio de 2011. En <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/61781>> (fecha de consulta: 14 de mayo de 2018).
- Cevallos Mesones, Leónidas, “José María Arguedas, el poeta”, en José María Arguedas, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.
- Cornejo Polar, Antonio, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre, 1996, pp. 837-844.
- _____, “Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispano-americanas*, vol. 1, núms. 6-7-8, 1996, pp. 45-56.
- Estermann, Josef, *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006.
- Fernández Civalero, Fernanda y Guadalupe Ficooseco, “La voz que clama: de migraciones, retornos y caminos”, Ponencia presentada en

- el III Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas-Antonio Cornejo Polar, 6 a 9 de agosto, Lima, 2019.
- Filinich, María Isabel, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Lienhard, Martin, “Pachakutiytaki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo”, en *Oralidad*, anuario 9, 1998, pp. 30-41.
- _____, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998.
- Mamani Macedo, Mauro, *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas*, Lima, Ediciones Copé, 2011.
- Noriega Bernuy, Julio, *Escritura quechua en el Perú*, Lima, Pakarina, 2011.
- _____, *Caminan los Apus. Escritura andina en migración*, Lima, Pakarina, 2012.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- _____, “Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible”, en *Revista Andamios*, vol. 15, núm. 37, 2018.
- Stocco, Melisa, “El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe”, en *Mundo Amazónico*, vol. 9, núm. 1, 2018, pp. 87-103.
- Yaranga Valderrama, Abdón, *El tesoro de la poesía quechua. Hawarikuy simipa illan*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.