

Marcela Magdalena Kabusch  
La tensión expresiva en la poesía  
de José María Arguedas



**TENSIÓN EXPRESIVA  
EN LA POESÍA DE  
JOSÉ MARÍA  
ARGUEDAS**

**MARCELA MAGDALENA KABUSCH**

EDITORIAL



HORIZONTE

*Tensión expresiva en la poesía de José María  
Arguedas / Marcela Magdalena Kabusch*

Copyright © Marcela Magdalena Kabusch

*De esta edición:*

© **EDITORIAL HORIZONTE**, de Humberto Damonte Larraín  
Jr. Sucre 470, San Miguel, Lima 32  
Tel: 511-2630178; e-mail: *damonte@terra.com.pe*

Primera edición: 2014

ISBN: 978-9972-699-79-5

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú, N°:

Impreso por *Editorial Horizonte*, Lima, Perú

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro sin la  
autorización expresa y por escrito de los propietarios del copyright.

# Índice

INTRODUCCIÓN	9
Primer recorrido de la producción arguediana: el camino hacia lo poético	12
Segundo recorrido de la obra arguediana: en busca de la peruanidad	28
La utopía	108
El concepto	111
CONCLUSIÓN	127
BIBLIOGRAFÍA	135
APÉNDICE	143



# INTRODUCCIÓN

**P**ara empezar a desglosar lo que queremos declarar de la producción poética de José María Arguedas, debemos ubicarla en el contexto de su obra. Esto permitirá construir un marco referencial que nos permita relacionarla con el resto de lo producido por el autor y, de esa manera, comprenderla dentro de este marco<sup>1</sup>.

El género poético en la escritura de Arguedas tarda en nacer y, luego de su nacimiento, tarda más aun en consolidarse como obra. Tanto es así, que la antología con la que trabajaremos es producto de una recopilación realizada por la última esposa del escritor, Sybila Arredondo de Arguedas, tres años después del suicidio de éste.

Su primera incursión en el género poético es de la mano de la recopilación **Canto Kechwa**, de 1938, libro que compendia poesía peruana tradicional en quechua y que permite al autor una obra de recuperación del lenguaje y de la cultura mágico-mítica de la parte indígena del Perú y una obra de reconstrucción de la poesía y el pensamiento del pueblo andino antes y después de la conquista.

1 Marco de producciones. Trataremos de no hacer referencia a su vida personal para no volcar esta investigación en lo biográfico.

Anteriormente, en 1936, había fundado, junto con un grupo de alumnos de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, la revista *Palabra, en defensa de la cultura*, revista de fomento de las letras tradicionales y de las producciones no legitimadas por lo académico que surgían y que tenían, gracias a este medio, un lugar para su expresión.

En 1939 termina su tesis de bachiller: “*La canción popular mestiza: su valor poético y sus posibilidades*”, con la que justifica su contacto permanente con el género poético peruano, particularmente el de raíz indígena, leído y estudiado en profundidad por el autor.

En 1947, fruto de su nombramiento como Conservador General de Folklore, en el Ministerio de Educación, publica, junto con Francisco Izquierdo Ríos, **Mitos, leyendas y cuentos peruanos**. Este dato no es menor puesto que nos muestra esa permanencia en el estudio y la dedicación a las artes populares peruanas que mantiene durante toda su vida, lo que nos va a permitir plantear la poesía como fruto también de estas perseverantes reflexiones.

También por estos años, en 1948 comienza a impartir cursos de quechua en la Universidad de San Marcos, lo que lo obliga a sumar a sus reflexiones la problemática del lenguaje en el Perú. Este trabajo le hace producir y publicar, en 1949, **Canciones y cuentos del pueblo quechua**, como complemento de su labor docente en la enseñanza del idioma.

Las reflexiones sobre el lenguaje, por otra parte, lo llevan a escribir y publicar, en 1950, el artículo “*La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*”, artículo que no debe ser pasado por alto en el estudio de la poesía arguediana puesto que uno de los problemas fundamentales de este género, en el autor, es el del lenguaje apropiado para la representación del mundo poético y simbólico andino, problema que plantea en este artículo a propósito de la novela pero que podemos extender a toda su creación.



En 1955, sin dejar de trabajar sobre la poesía tradicional peruana (oral en casi su totalidad) publica una traducción de su mano de una elegía quechua anónima sobre la muerte de Atahualpa, llamada *Apu Inca Atawallpaman*, copiada de la zona del valle del Cuzco por J.M.B.Farfán. Al año siguiente, en 1956, viaja a Puquio junto a Françoise Bourricard y Roel Pineda para estudiar el folklore de este pueblo. Publica, como producto de la investigación, **La evolución de las comunidades indígenas**, lo que formará parte de su tesis doctoral de igual nombre, publicada en 1958.

Constantemente en estos años, entre 1958 y 1962, publica en revistas especializadas, y también en otras de distribución masiva, artículos sobre antropología, folklore y traducciones de textos quechuas, en mayor medida canciones, mitos, leyendas y cuentos<sup>2</sup>.

Luego de esta larga data de acercamientos al género poético y a la cultura andina, por su trabajo en la investigación, llega su verdadera intervención en poesía, su propia producción poética, dispersa en el tiempo y distribuida en publicaciones de diversas revistas del continente. Esta producción comienza con *Tupac Amarú kamaq taytanchisman (haylli-taki)*. A nuestro padre creador *Tupac Amarú (himno-canción)*, escrito y publicado en 1962.

Para la contextualización de su producción poética hemos elegido dos vías de entendimiento del progreso de su producción en general, en la que se inscribe la poética: por un lado la producción arguediana recorre un camino que parte de lo fundamentalmente narrativo (aunque con tintes poéticos como veremos más adelante) y se encamina hacia la caída, la destrucción de lo narrativo y, por lo tanto, el reinado del lenguaje simbólico, de lo poético. Por otro lado, como segundo camino a recorrer, esta producción

2 Una recopilación de estas traducciones se encuentra compendiada en el libro **Poesía y Prosa Quechua**, libro que reúne también parte de su producción poética y otras producciones poéticas quechuas contemporáneas y no contemporáneas. La selección está realizada por Francisco Carrillo. (CARRILLO, Francisco, 1968).

parte de lo particular y se encamina hacia lo general, hacia la representación del sujeto peruano en toda su complejidad.

En el final de ambos caminos se encuentra el género poético puesto que es el género del lenguaje simbólico, metafórico y figurado y de la búsqueda de lo general y hasta de lo universal. Para entender el género poético en Arguedas como culminación de procesos escriturales y de vida debemos enmarcarlo en estos caminos recorridos.

### **Primer recorrido de la producción arguediana: el camino hacia lo poético**

El primer camino recorrido se explica fundamentalmente por la aparición permanente y constante en su prosa de elementos poéticos comprobables. Estos elementos están presentes desde sus primeros cuentos, publicados en 1935<sup>3</sup>. Así, en *Agua, Los Escoleros* y, fundamentalmente, *Warma Kuyay*, podemos comprobar elementos poéticos existentes en el uso del lenguaje (figurado, metafórico, indirecto), el trabajo poético con las imágenes y la permanente referencia a la memoria, al recuerdo, al ensueño. Estos elementos han hecho que el último cuento nombrado haya sido clasificado, en varios estudios, como prosa poética o lirismo narrativo (CORNEJO POLAR, 1976b – RODRIGUEZ, 1976) y han hecho que se pueda construir la trama de toda una novela como **Yawar Fiesta** (su primer novela, de 1941) desde la tensión que produce un símbolo, una fiesta, un ritual, un elemento mágico y desde la influencia que tiene ese símbolo, ese elemento ritual, mágico, irracional no sólo

3 Estos cuentos tienen su existencia en tiempos anteriores a esta publicación. Por ejemplo: *Warma kuyay* aparece por primera vez en el año 1933, en la revista Signo de Lima, a los 22 años del autor.

en la parte indígena de la comunidad sino en la totalidad de la población que se presenta en tensión y en el lirismo de la descripción dentro de la narración puesto que pareciera que todo está teñido de rojo, de sangre, de furia. La fiesta sangrienta no sólo es motivo de controversia en el pueblo sino que es motivo narrativo para la creación de imágenes en torno a esa fiesta, al poder de la sangre, a la preponderancia y la fuerza del rojo.

El lirismo narrativo al que estamos haciendo referencia se hace patente también en otras producciones como *La agonía de Rasu Ñiti*, de 1962, y la novela **Los ríos profundos**, de 1958, en la cual la crítica, unánimemente, encuentra importantes elementos poéticos entre los que se destacan “*elementos formales*”, como paralelismos, ritmo regular en las oraciones (sobre todo al comienzo de cada capítulo) y el uso de sonidos para dar calidad al paisaje recreado (por ejemplo el acento rítmico en vocales oscuras), un “*espacio desrealizado*”, un “*temple de ánimo que tiende a algo lento, pendular, contenido, a la melancolía...*” (RODRIGUEZ, 1976: 33), las evocaciones naturales y la concepción mágica de la realidad que producen, ambas, un entorno armónico para el protagonista (Ernesto) que le permite sobrevivir ante la hostilidad del colegio, los compañeros y las autoridades.

*“La supervivencia es la naturaleza, con su ejemplo máximo, simbólico, del río, que es lo que enlaza al mundo, vincula hondamente aspectos múltiples de la realidad, los acoge y asimila: es el signo mayor de la unidad del universo, premisa que convalida la visión mágica que Ernesto tiene del mundo.”* (MARTÍNEZ GÓMEZ, 1992: 33)

Luego de su incursión en el género poético de la mano de *A nuestro padre creador Tupac Amarú (himno-canción)*, y de las inquietudes poéticas de su narrativa, vuelve a la escritura en el marco del género poesía, con *¡Qué Guayasamín!* escrito entre 1964

y 1965, tal vez motivado por el viaje que realizara a México en representación del Ministerio de Educación, para asistir a la inauguración de los Museos de la ciudad de México, de Arte Moderno, Antropológico y de sitio de Teotihuacán. Este poema surge como homenaje al pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamín y a su obra y fue publicado póstumamente.

En 1965, confluendo en la temática, y en la simbología de esa temática, escribe y publica el cuento *El sueño del Pongo*, donde expone la posibilidad del indio de contrarrestar la injusta dominación que padece de manos del gamonal y la *Oda al Jet*, poesía en la que se permite apropiarse de un elemento de la cultura otra, de la cultura occidental, de su modernidad, y resignificarlo. *Oda al Jet* será publicada por primera vez en la revista Zona Franca de Caracas en 1965 y, posteriormente, hará su aparición en Lima, en una versión corregida, en el N° 2 de los Cuadernos del Esqueleto Equino (La Rama Florida, Lima, 1966), en quechua y castellano.

En 1965 también escribe *Katatay/Temblar*, poema que le da el nombre a la antología publicada luego de su muerte. Esta poesía, clasificada por la mayoría de la crítica como la más oscura y simbólica de su producción, es publicada en 1966, junto con *Llamado a algunos doctores*. Con estas dos publicaciones, realizadas en diversas revistas del Perú y del extranjero<sup>4</sup>, se va afianzando su proceso escritural hacia lo poético.

Ya se han fragmentado casi por completo sus posibilidades narrativas. Los que antes eran sólo elementos poéticos ya han pasado a protagonizar su producción y lo que resta de producción narrativa son ejemplos más que evidentes de su vuelco escri-

4 *Katatay/Temblar* será publicado por primera vez en el N° 2 de la revista **Kachkaniraqmi** de Lima, en 1966, y en el N° 39/40 de **Alcor** de Asunción, en el mismo año. Por su parte, *Huk Doctorkunaman Qayay. Llamado a algunos doctores* será publicado por primera vez, en su versión castellana, en el Suplemento Dominical de "El Comercio" de Lima, el 3 de Julio de 1966 y, por pedido de Arguedas, en su versión quechua el 17 de Julio del mismo año.

ral hacia la poesía. **Amor mundo** de 1967 y **El zorro de arriba y el zorro de abajo** de 1968 culminan su producción con un conjunto de relatos cortos, en el primer caso, que retoma muchos de los elementos ya expuestos en sus primeros cuentos, afianzando su prosa poética, y una novela, en el segundo caso, en la que se superponen la historia de los personajes del puerto pesquero de Chimbote con un diálogo simbólico entre los “zorros”, y el diario del propio autor, en el que se detalla la lucha del mismo por perpetuar su vida. Además de enfrentarnos con una novela (esta última) inconclusa, nos enfrentamos con la muestra cabal de la decadencia del género narrativo puesto que no sólo su forma es mezcla de diversas formas (que pertenecen a distintos géneros) sino que su contenido hace prevalecer lo simbólico, lo autobiográfico, lo íntimo y la mezcla de registros subjetivos en los diálogos que construyen las situaciones del puerto.

Intercalada entre la creación de **Amor mundo** y **El zorro de arriba y el zorro de abajo** se encuentra *A Cuba*, poesía escrita en el viaje que realiza el autor desde España hacia Cuba en 1968, llamado a ser jurado del concurso “Casa de las Américas”, pero publicada póstumamente en la antología que es objeto de nuestro estudio.

La última producción escrita por José María Arguedas es, en Agosto de 1969, *Ofrenda al pueblo de Vietnam* que, originariamente, estaba destinada a ser la dedicatoria del libro **El zorro de arriba y el zorro de abajo** y que, después, fue sustraída por el mismo autor por motivos que se desconocen. Esta última producción hace su primera aparición también en la antología póstuma realizada por la esposa del autor.

El paulatino despertar del género poético en Arguedas, desde los elementos líricos presentes en sus primeros cuentos y, particularmente, en **Los ríos profundos**, hasta las primeras producciones netamente poéticas, nos muestra la búsqueda del autor de una palabra más directa, que plasme al sujeto peruano y a él mismo

como individuos tensionados. Búsqueda que explicaremos a largo de esta investigación.

Por otro lado, la caída de lo narrativo y el despertar de lo poético en Arguedas tiene su explicación en el lenguaje que es otra de las grandes problemáticas de su escritura. Todo el proceso de escritura de Arguedas es una lucha constante por la concreción de un lenguaje que pueda representar lo que parece no poder ser representado en términos de lenguaje. La crítica concuerda en que el universo narrado pertenece más al mundo indígena que al mundo occidentalizado y que el castellano (lenguaje elegido por el autor para plasmar ese universo) es deficiente, no puede hacer referencia completa del universo descripto. El castellano es insuficiente, pero el quechua es incomunicable. Dentro de esta tensión, la elección del idioma implica la necesidad de hablar de una realidad de la que no se puede hablar.

Entonces no se puede aludir a la realidad del mundo andino, del mundo mágico tan presente en su narrativa y, luego, en su poesía (en la temática en algunas, en la cosmovisión en otras) si no es en quechua, idioma en el que finalmente escribe su poesía. No se puede aludir a esa realidad connotada, entonces se escribe en quechua y, cuando se traduce (necesariamente, puesto que no se pierde el horizonte de lectura que se maneja: un lector castellano<sup>5</sup>), se utiliza el símbolo, la metáfora, dentro de un lenguaje que no puede significar esa realidad que le es extraña. Por ello la referencia a una realidad indígena con el lenguaje del blanco.

Al no poder más aludir (por la insuficiencia del idioma) y necesitando cada vez más revelar esa realidad, lo narrativo pierde efectividad y es necesario el lenguaje simbólico o metafórico<sup>6</sup>.

5 Aymar de Llano desarrolla su libro **Pasión y Agonía** (2004) desde esta afirmación: el lector modelo (tomando para ello las conceptualizaciones de Umberto Eco) de los textos de Arguedas es un lector castellano o un lector bilingüe, nunca es monohablante quechua.

6 Sin necesidad de ser extensivos en lo siguiente, trataremos de dar cuenta del concepto de lenguaje que sustenta nuestra afirmación de que el discurso narrativo es insufi-

Lenguaje que pueda mostrar lo que no puede ser dicho.

“...el lenguaje será revelador de la realidad o no será nada.”  
(CORNEJO POLAR, 1976a).

ciente para Arguedas en algunos momentos y que, por ello, opta por el lenguaje poético o simbólico, sobre todo al final de su producción. Seguiremos para conceptualizar esta diferenciación, aquella que Hans-Georg Gadamer supo realizar y que reúne una larga historia de pensamiento: la diferencia básica entre Mito y Logos, entre discurso revelador y discurso explicativo, entre conocimiento vivido y conocimiento exterior, entre contemplación y conceptualización, entre la palabra que evoca la cosa y el lenguaje referencial y designativo, entre la poesía y la ciencia o entre la poesía y la filosofía (polarización ésta de la que nos habla particularmente Vicente Fatone (FATONE, 1994)). Esta dicotomía, la que enfrenta Mito y Logos, comenzaría (no sólo en el decir de Gadamer sino de muchas otras bases conceptuales que concuerdan en afirmar que este par de opuestos son la columna vertebral para la comprensión del mundo y del hombre o para la comprensión del mundo por el hombre en occidente) cuando el logos irrumpe y produce la pérdida de dominio del mito como forma de pensar el mundo y de asimilarlo. Adviene, así, el logos y la **historia** para inaugurar la configuración dualista del pensamiento occidental. La razón se desprende de la unidad mítica y la historia advierte el devenir porque se pierde la quietud conciliadora del mito. No sólo se produce, de esta manera, la construcción del discurso de manos del logos y, por lo tanto, la necesidad de una sucesión temporal, de una actividad *disolvente, correctora* (NESTLE, 1980: 6), de construcción en la sucesión, sino que también se produce una disolución entre lo real y lo verdadero, lo cual era imposible dentro de las estructuras míticas puesto que el mito participa de lo inteligible como dado. El logos, por el contrario, va a participar de lo inteligible sólo por medio de la reflexión. El mito, entonces, produce y va a producir una imagen, mientras que el logos empieza a construir un discurso.

El mito, luego del advenimiento del logos y del reinado del mismo en una contemporaneidad logocéntrica, va a quedar relegado a la poesía, a lo simbólico, a la metáfora, puesto que la razón ha impuesto un lenguaje necesariamente referencial y designativo y, para mayor diferenciación frente a lo poético, un lenguaje diacrónico, en el tiempo, conformado por una sucesión de causas y efectos, de concatenaciones lógicas que lo justifican y lo construyen.

Relacionamos, entonces, lenguaje mítico con poesía y lenguaje logocéntrico con narrativa (en forma general, casi esencial o característica, sin tener en cuenta las intromisiones de lo simbólico que la prosa puede llegar a contener, como ya explicamos en la prosa arguediana). La poesía es palabra autónoma, vinculante gracias al símbolo, gracias a su fuerza simbólica que la separa de lo referencial, designativo y explicativo. “*La palabra poética es autónoma en el sentido de autocumplimiento y es declaración en el sentido de que este decir se atestigua a sí mismo y no consiente otra cosa que lo verifique*” (GADAMER, 1996: 119).

La palabra narrativa, en cambio, permite la sucesión, la concatenación lógica dentro de esa sucesión y, por lo tanto, niega un pensamiento dado, sincrético, de declaración, como plantea Gadamer. Niega la posibilidad de ser *acontecimiento*, de reestablecer la relación del signo (de la palabra) con la realidad, de ser ahí, ahora, *presencia, revelación*. (MATURO, 1989).

Y en las mismas palabras de Arguedas:

*“Yo no acepto que a eso (se refiere a la ficción literaria) se le llame mentira, aunque pase por ignorante y por testarudo y por bruto. Tampoco acepto el término «realidad verbal»; puede que sea una gran verdad dentro de la temática del estudio de la literatura, pero ¿realidad verbal? ¡No existe! La palabra es nombre de cosas o de pensamiento o de reflexiones que provienen de las cosas: lo que es realidad verbal es realidad-realidad.”* (CORNEJO POLAR, 1976a)

*“...transmitir a la palabra la materia de las cosas...”* (ARGUEDAS, 1990: 7)

Por ello el vuelco hacia el lenguaje poético y la utilización del quechua. Posteriormente se utilizará el castellano en la traducción (que es realizada por el mismo autor o supervisada por él en toda su poesía menos en *A Cuba* (realizada íntegramente por Leónidas Casas) y en *¡Qué Guayasamín!* (traducción completada por Jesús Ruiz Durand siguiendo la inconclusa de José María Arguedas). Esta traducción, al venir de la raíz quechua, no corrompe el original sino que mantiene las estructuras de este idioma (lo que sigue mostrando un idioma castellano que debe acomodarse a la significación original, tal como ya se veía en su narrativa):

*“La superioridad que cree encontrar en el quechua deja su marca más obvia cuando, puesto a escribir en español, Arguedas debe esforzarse extensa e intensamente para trasladar a un nuevo sistema lingüístico la abrumadora riqueza significacional que halla en la más menuda palabra quechua.”* (CORNEJO POLAR, 1976b: 172)

7 Palabras del mismo José María Arguedas, referidas en el Primer encuentro de narradores peruanos convocado en Arequipa en 1965. La cita correspondiente: *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969) Casa de la Cultura del Perú, 1969: 140.



## El problema de la traducción

Teniendo en cuenta que la obra objeto de análisis en esta investigación es una obra escrita originalmente en quechua y traducida, posteriormente, al castellano (ya sea por su autor o por otros traductores según el caso<sup>8</sup>), debemos aclarar los términos utilizados a veces con liviandad o sin reflexión teórica, términos que, sin embargo, necesitan ser explicitados por lo que, conceptualmente, aportan a esta investigación, y a nuestra lectura de la poesía arguediana, y a la problemática del lenguaje.

Creemos importante aclarar el concepto de traducción puesto que está en la base de la obra analizada, está en la base de la percepción de los mundos encontrados en esta poesía y en la base del encuentro entre estos dos mundos (el quechua y el castellano en cuanto a las lenguas).

Tendremos en cuenta principalmente, para explicitar este concepto, la idea de que toda instancia de comunicación humana trae aparejada una fase de traducción. No sólo cuando la comunicación se da entre sujetos de diferentes culturas, sino también en el caso de comunicación entre sujetos de la misma cultura, contemporáneos, e incluso del mismo sexo (o cercanos en cuanto a imaginarios, ideologías, construcciones simbólicas y cotidianas de lo real). El intercambio necesita de una lectura de lo dicho por el otro.

Esta reflexión que tomamos como básica para construir nuestra visión de lo que significa la traducción y de lo que significa en el caso arguediano, está ligada a una noción de lenguaje intrínsecamente unida a la cultura que lo produce y utiliza. Para George Steiner un estudio de la traducción debe ser un estudio del lenguaje en cuanto este último trae consigo toda una carga de significación

8 Salvedad que trataremos posteriormente por la importancia que tiene, en este caso, la apropiación de las distintas traducciones de las poesías arguedianas, sobre todo al final de su producción y de su vida.

cultural, temporal, geográfica, sociológica que, hasta en los casos de comunicación más primaria, cotidiana, primitiva, debe ser codificada por quien recibe el mensaje construido desde ese lenguaje.

El lenguaje, así visualizado, tiene todas las características de un lenguaje identitario que tiene las posibilidades de cargar con las significaciones de una cultura y plasmarlas a la hora de ser utilizado.

Esta perspectiva o punto de vista para abordar la problemática del lenguaje está relacionada con las teorías que lo proclaman como portador, representante, manifiesto de una cultura, raza, tiempo, etc. En contraposición a este tipo de reflexiones se encuentran las posturas que construyen al lenguaje desde sus posibilidades universales, haciendo hincapié en los fundamentos ontológicos, semánticos, morfológicos o sintácticos que conectan las distintas formas de expresión. La gramática generativo-transformacional es el mejor ejemplo de ello.

Pero también, junto con estas posturas, están las que no sólo proclaman una posible universalidad del lenguaje o la existencia de principios ontológicos fundamentales en la base de toda lengua sino que también nos hablan de una “lengua universal” que sería aquella que une a todas las lenguas por un origen común, por un nacimiento compartido y, en algunos casos, por un destino común, tal como nos refiere Steiner, parafraseando a Walter Benjamin: “*En el “mesiánico fin de la historia” (...), todas las lenguas divididas volverán a su común fuente de vida.*” (STEINER, 1995: 85)

De estas últimas posturas sale el título del libro de Steiner, de la creencia que, luego de la caída de la torre de Babel, esa lengua única fue fragmentada, diversificada y que existe la posibilidad aún de unirlas, de volver a codificarlas en una sola forma comunicativa. Promesa que tuvo como resultado un proyecto como el del Esperanto.

Pero nuestra tarea ahora es reflexionar sobre las posibilidades o imposibilidades de la traducción. Desde estas posturas sucinta-

mente desarrolladas podríamos asegurar que sí es posible la traducción puesto que, en realidad, las lenguas sólo son variaciones formales de los significados que transmiten. Por lo tanto, todas las lenguas pueden conectarse entre sí, transmitiendo esos significados, trasladándolos a las formas expresivas de la lengua destino.

Sin embargo, esta postura universalista no abarca todas las posibilidades de visión del lenguaje. Sin menospreciar la conexión que plantea entre las lenguas, y que permite afirmar, por ejemplo, las cualidades de la traducción (y su razón de ser), creemos que es insuficiente y que sólo abarca una de las aristas de esta problemática. Más aún, en el caso que nos compete investigar. No nos podríamos quedar con tesis tan simplistas. No podemos pasar por alto las dificultades que a Arguedas le trajeron las traducciones de sus textos puesto que, como él mismo lo reveló en sucesivas ocasiones, existía una sensación o sentimiento de inadecuación entre las estructuras de expresión lingüística del quechua y las posibilidades de expresión del castellano. Incluso, en varias oportunidades, nos confiesa que el castellano era sumamente insuficiente para plasmar la expresión que había escrito en quechua y que conformaba toda una carga significativa que, al trasladarla, perdía su capacidad de simbolización o, en algunos casos, de síntesis.

Por lo tanto, nos parece necesario, visualizar la otra arista o el otro polo de reflexión teórica sobre la traducción. Arista ésta que, a pesar de acercarnos a una visión pesimista de la traducción casi proclamando su imposibilidad, nos permite visualizar los problemas de toda traducción, problemas afincados en las diferencias culturales que tiene asidero en las diferencias significativas, simbólicas, expresivas.

Steiner realiza, en el libro antes citado, un recorrido interesante por distintas hipótesis de la filosofía del lenguaje, hipótesis a las que reúne con el nombre de “tesis monadistas” y que, para simplificar, podríamos instalar debajo de la línea teórica que proclama-

ría la imposibilidad de la traducción, teniendo en cuenta la carga significativa que cada lengua tiene (por la relación que mantiene con su cultura) y que no podría ser transmitida a otra lengua.

No queremos abundar en desarrollos teóricos pero sí nos parece interesante rescatar algunos de ellos con el fin de radicar nuestra visión de la traducción en estas disquisiciones.

En el primer caso, rescataremos a Leibniz<sup>9</sup> para pensar la relación que existe entre pensamiento y lenguaje. El filósofo alemán de fines del siglo XVII nos inserta de lleno en una problemática históricamente disputada en la filosofía del lenguaje: la relación entre el pensamiento y el lenguaje y la posible independencia de ambos frente a la existencia de esta relación. Si, como alega Leibniz, el pensamiento está condicionado y determinado por el lenguaje, no sólo no hay posibilidad de independencia ni de uno ni de otro componente, sino que hay una autoridad otorgada al lenguaje que lo hace contener al pensamiento y, por lo tanto, no permitirle a éste formularse fuera de él. En este caso, todo pensamiento estaría determinado y condicionado por el lenguaje que le otorga la existencia y, como todo lenguaje (por más que provenga de una raíz común, de un nacimiento babélico primigenio y único) refleja una cultura, un tiempo, un espacio, una comunidad, resulta que todo pensamiento está determinado culturalmente y, por lo tanto, es casi imposible (Leibniz no antecedería el “casi”) la traducción, puesto que ésta necesita del pensamiento del traductor, el cual está determinado lingüística y culturalmente y, por lo tanto, es insuficiente para percibir el lenguaje-pensamiento-cultura del productor de la obra a traducir.

En el caso de José María Arguedas, tanto el productor de la obra como el traductor son la misma persona. En este caso pensamiento productor y pensamiento traductor concurren en el mis-

9 Todas las teorías rescatadas en estas consideraciones son extraídas de las observaciones que realiza Steiner en su libro **Después de Babel**. (Ibid.)

mo sujeto. Esto posibilitaría la traducción, el problema radica en que, a pesar de la concurrencia de ambas lenguas (pensamiento-cultura) en el mismo sujeto, siguen siendo dos lenguas, dos sistemas o formas de pensamiento diferentes. Tendríamos que introducirnos aquí en discusiones acerca de las capacidades del sujeto escritor-lector-traductor José María Arguedas para posicionarse en ambas lenguas, ambas estructuras de pensamiento y ambas culturas, discusión que tendrá su lugar y su profundidad en el capítulo correspondiente.

En relación a este pensamiento, en la misma línea, nos encontramos con Alexander Von Humboldt quien, casi medio siglo después de Leibniz, nos permite ampliar la noción de pensamiento de éste y proclamar que existe un condicionamiento recíproco entre lengua y **visión del mundo** del individuo (y de éste como inserto en una cultura determinada). Así nos extendemos no sólo a las estructuras mentales, de pensamiento, sino a la forma de ver el mundo, a lo que Ernst Cassirer, continuando a Humboldt, verá como la percepción que las distintas culturas tienen de la realidad. Continuando esta línea de reflexión, podemos llegar a la conclusión que saca Edward Sapir sobre el determinismo lingüístico:

*“El punto en cuestión es que el “mundo real” está en gran parte inconscientemente fundado sobre los hábitos lingüísticos del grupo. No existen lenguas lo suficientemente parecidas como para hacerlas representar la misma realidad social. Los mundos en que están insertas las diversas sociedades son mundos distintos, y no simplemente el mismo universo provisto de diferentes etiquetas” (Ibid.: 106)*

Si el mundo ya no es un solo y único referente que puede ser expresado de diferentes maneras, el lenguaje deja de ser determinativo del pensamiento y pasa a ser lo que **crea** la realidad, el pensamiento y nuestra visión de mundo.

Cada lengua ha dejado de tener la oportunidad de conectarse con el resto de las lenguas desde un substrato común puesto que, desde las tesis monadistas que nos acerca Steiner, no existe ni ese origen único (esa Babel mítica) ni un único mundo representado de diferentes maneras.

Por lo tanto, ante las posibilidades e imposibilidades de la traducción, ya no hay un solo inconveniente para traducir sino que nos acercamos a la afirmación de que sería, ante estos tantos y tan grandes inconvenientes, una empresa irrealizable.

Sin embargo, y aunque parezca débil el argumento, la mayoría de la teorías de la traducción que la promueven como posible nos hablan de una experiencia ineludible: desde el principio de la escritura la traducción se practica y, es más, hasta es necesaria para la comunicación humana y la trascendencia no sólo de los textos literarios sino del pensamiento en general.

Si tenemos en cuenta que, contradictoriamente, para que exista comunicación humana debe existir la traducción (puesto que, como ya explicamos, cada individuo construye de una manera especial y particular su visión de mundo) debemos darle asidero y existencia a la misma y permitirle sobrevivir.

La opción que elige George Steiner, y muchos otros críticos o teóricos de la traducción desde hace un siglo aproximadamente, es la de reemplazar la noción de traducción (que trae consigo una carga de exactitud, objetividad y posibilidad de traslación exacta de una lengua a otra o de un individuo a otro) por la de **interpretación** y desplazar estas reflexiones hacia la hermenéutica.

Este desplazamiento hacia la hermenéutica es lo que permite entender a la traducción como una conexión entre sujetos y entre culturas. La interpretación, siguiendo a Steiner, va a ser entendida (en relación al concepto desplazado de traducción) como la interpretación del **otro**, de su cultura, de su lenguaje. Cuando traduzco, cuando interpreto, “*je est un autre*” (Ibid.: 48), no en el sentido

de que adquiero ese otro lenguaje y esa otra cultura puesto que, desde lo planteado anteriormente, esto sería imposible, sino en el sentido de que comprendo al otro (en el doble sentido de la palabra: entender y contener).

De allí surgen los pasos que plantea como necesarios Steiner para toda traducción: comprensión, identificación e interpretación. Sin el cumplimiento de los dos primeros la traducción (o interpretación) no es posible. Por lo tanto, es requerimiento fundamental para una traducción el comprender al otro (al otro obra, al otro lenguaje y, con ellos, al otro sujeto, al otro cultura) y el identificarme con ese otro, intentando alivianar los límites que me separan y que producen el abismo de incompreensión entre mi lenguaje (mi pensamiento, mi cultura) y los del otro.

En ese identificarme con el otro está lo que Susana Romano-Sued llama, apropiadamente, “el arte de alquilar” o la estancia temporaria en el ser de las cosas (en el ser del discurso del otro, en el ser de su lenguaje) (ROMANO-SUED, 1999).

¿Qué nos agrega esta visión?. La idea de que hay una zona media que ocupa el traductor, un espacio intermedio entre su cultura y la del otro, entre una lengua y otra, que es un espacio de tensiones, un espacio de lugares vacíos que el propio traductor tiene que llenar:

*“...para el hablante de dos lenguas, que construye respectivamente la realidad de modo distinto, se hace evidente la falta de correspondencia lingüística y conceptual entre ambas y la tensión que rige en la **zona media** (el espacio híbrido y epifánico) en la que opera el traductor.” (ROMANO-SUED, 1999: 82)*

En el caso que nos convoca, la poesía de José María Arguedas, producida en quechua y traducida posteriormente al castellano, la relación entre la mismidad y la otredad no es tan simple sino que se unen, se entrelazan en el mismo individuo.

De los siete poemas que componen el corpus de esta investigación (y el corpus de toda la poesía escrita por el autor), el único poema en el que el sujeto traductor es otro completamente distinto del sujeto productor es en el caso de *A Cuba* traducido, luego de la muerte de Arguedas, por Leónidas Casas. Hay otros dos poemas de traducciones complejas y compartidas: *Qué Guayasamín!* (de 1964, en un principio traducido por Arguedas, pero en forma incompleta, trabajo que culmina Jesús Ruiz Durand) y *Ofrenda al pueblo de Vietnam* (traducido por Alfredo Torero pero bajo la supervisión del propio Arguedas).

Los cuatro poemas escritos y traducidos íntegramente por el propio Arguedas (*A nuestro padre creador Tupac Amará, Oda al Jet, Temblar y Llamado a algunos doctores*) se insertan en una reflexión sobre la traducción en la que la mismidad y la otredad de la lengua, el sujeto y el pensamiento traducidos son lo mismo. El sujeto productor es el mismo que el sujeto traductor. Sin embargo, la problemática de la traducción, y la imposibilidad de volcar lo creado en una lengua en otra distinta, sigue estando, de igual manera (o casi más problemático aún en el caso de este autor) que en el caso en que la traducción fuera realizada por otro sujeto.

El problema principal es, para Arguedas, volcar en el castellano las estructuras significativas de la lengua quechua. Lo creado en quechua no tiene un molde exacto, o un molde acorde en castellano, para ser volcado. Como plantea el mismo autor: el castellano resulta, muchas veces, insuficiente, puesto que el quechua es más expresivo, más emotivo, más sensitivo y permite, mucho más que el idioma traído de España, lo simbólico, lo poético, lo imaginario, lo sentimental:

*“Los que hablamos este idioma sabemos que el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternu-*



*ra, el cariño, el amor a la naturaleza.” (CORNEJO POLAR, 1976b: 171)<sup>10</sup>*

Incluso uno de los textos está escrito en una forma del quechua peruano que es el dialecto chanka, forma que Arguedas aprendió de las cocineras que lo criaron y lo protegieron durante su infancia:

*“El haylli-taki que me atrevo a publicar fue escrito originalmente en el quechua que domino, que es mi idioma materno: el chanka, y después lo traduje al castellano. Un impulso ineludible me obligó a escribirlo. A medida que iba desarrollando el tema, mi convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardecíendome. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro” (CORNEJO POLAR, 1976b: 171)<sup>11</sup>*

Confirmación de boca del mismo Arguedas de lo conflictivo y difícil que fue, para él, la traducción de lo escrito en quechua al castellano, que siempre fue un idioma impuesto e insuficiente, para el autor, para mostrar toda la riqueza de la cultura andina que fue la cultura que lo crió.

En la problemática que trae aparejada la traducción también nos encontramos con un sujeto tensionado que decide traducir los textos poéticos que produce en quechua, inclinado por un lector que, como plantea Aymar de Llano en su libro **Pasión y agonía** (DE LLANO, 2004), no va a ser un monohablante que-

10 Cornejo Polar cita al mismo Arguedas en este texto y lo hace desde: ARGUEDAS, José María (1938) **Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo**; Cia. de Impresiones y Publicidad, Lima: 16.

11 Cornejo Polar cita, nuevamente, al mismo Arguedas desde: ARGUEDAS, José María (1972) **Temblar/Katatay**. Instituto Nacional de Cultura, Lima: 67.

chua sino que va a ser o un bilingüe o un lector hispanohablante. A este tipo de lector están destinados los textos y, aunque parezca contradictorio, para ese tipo de lector están escritos, aunque originalmente se haya realizado en quechua y aunque el idioma del lector al que están destinados sea insuficiente para transmitir lo que se quiere transmitir.

Compleja es la situación de traducción en general y más compleja aún se nos presenta en un sujeto tensionado entre dos culturas que intenta trasladar el mundo andino a estructuras extranjeras que, hasta él mismo lo reconoce, le resultan insuficientes e intolerantes.

“Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu...

(...)

Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harán del castellano el molde justo, el instrumento adecuado.

(...)

Cinco años luché por desgarrar los quechuisms y convertir el castellano literario en el instrumento único..

(...)

*Uno sólo podía ser un fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes.*” (ARGUEDAS, 1976a: 402-405).

## **Segundo recorrido de la obra arguediana: en busca de la peruanidad**

El segundo camino planteado anteriormente, camino que toma la producción global de Arguedas y que deviene poesía luego de la

caída de la narrativa, es el que describe a la producción arguediana recorriendo la senda que va de lo particular a lo general, a lo representativo de la peruanidad como esencia.

Antonio Cornejo Polar, en “*El sentido de la narrativa de Arguedas*” (CORNEJO POLAR, 1976a: 45) describe este camino recorrido. Para el crítico peruano en **Agua**, de 1935, se vería sólo una lucha de razas, en **Yawar Fiesta**, de 1941, la lucha se extendería a una lucha de culturas (la sierra vs. la costa) y en **Diamantes y pedernales**, de 1954, la lucha volvería a ser de razas pero desde lo ético. En **Los ríos profundos**, de 1958, se introduciría al indio colono, esclavo, ampliando más aún el espectro conocido. En **El Sexto**, de 1961, se estaría representando a todo el país en el conjunto de presos que conviven en ese lugar sórdido en donde todo se mueve desde relaciones de poder, conveniencia, fuerza y manipulación.

Posteriormente, en **Todas las sangres**, de 1964, se estaría mostrando al Perú completo pero como un todo integrador, aliado, como no se había mostrado anteriormente y, por último, para no dejar resquicio del Perú sin mostrar, en **El zorro de arriba y el zorro de abajo**, de 1968, el espectro se mueve, se desplaza a la costa, dejando de lado, por primera vez, a la sierra como motivo escritural e intentando llegar a un registro del universo peruano en general, en profundidad.

*“El zorro de arriba y el zorro de abajo sería, pues, el esfuerzo final por configurar un discurso narrativo que tenga como referente el universo total. Es, en buena cuenta, el resultado último de la vocación realista básica de Arguedas y de su paulatino convencimiento de que una realidad sólo se explica dentro de otra mayor y más amplia”* (CORNEJO POLAR, 1976a: 71).

Este segundo camino lleva a Arguedas al intento de abarcar lo general, lo representativo del Perú y del hombre, del ser humano

tal como él lo conoce: tensionado, desmembrado, complejo, sufriente, aquejado por una realidad histórica difícil. Sujeto peruano que está entre este presente que muchas veces no entiende y un pasado que ya no está:

*“Serpiente Dios, padre nuestro; en tu tiempo éramos aún dueños, comuneros. Ahora, como perro que huye de la muerte, corremos hasta los valles calientes.”* (ARGUEDAS, 1983: 229)<sup>12</sup>

*“Canto;  
bailo la misma danza que danzabas  
el mismo canto entono.  
Aprendo yo la lengua de Castilla,  
entiendo la rueda y la máquina”* (Ibid.: 231)

Un sujeto que vibra, que sufre, que teme:

*“Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;  
Está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón  
de las mujeres.  
¡No tiembles, dolor, dolor!”* (Ibid.: 247)<sup>13</sup>

Un sujeto confundido, soberbio, sin límites:

*“Al Dios que te hacía nacer y te mataba lo has matado ya, semejante mío, hombre de la tierra.  
¡Ya no morirás!”* (Ibid.: 243)<sup>14</sup>

Y, sin embargo, pequeño, insignificante, sin fuerza:

12 Este fragmento y el siguiente corresponden al poema: *A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)*.

13 Este fragmento corresponde al poema *Temblar*.

14 Este fragmento corresponde al poema *Oda al Jet*.

*“Ellos se han quedado arriba, en sus querencias y, como nosotros, tiemblan de ira” (Ibid.: 229)<sup>15</sup>*

Un sujeto que muestra la realidad de la tierra del Perú pero, también, la realidad presente del individuo americano que ha sufrido la conquista y sufre esta modernidad en acecho. Sujeto que intenta mostrar a todos los sujetos de esta América compleja:

*“...acércate, deja que te conozca; mira detenidamente mi rostro, mis venas; el viento que va de mi tierra a la tuya es el mismo; el mismo viento respiramos; la tierra en que tus máquinas, tus libros y tus flores cuentas, baja de la mía, mejorada, amansada.” (Ibid.:255)<sup>16</sup>*

15 Este fragmento corresponde al poema *A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno canción)*.

16 Este fragmento corresponde al poema *Llamado a algunos doctores*.



# Capítulo I

## SUJETO TENSIONADO

*Cómo puede ser canto mi canto  
y llanto mi llanto  
si veo que se empozan  
en los ojos de los niños  
el odio y la amargura.*

**Canción quechua ayacuchana**

**¿C**uál es el sujeto tensionado al que estamos haciendo referencia?

Para analizar la obra del escritor José María Arguedas, escritor americano, peruano, “...*individuo quechua moderno...*” (ARGUEDAS, 1976d: 431) que:

*“...como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua...”* (Ibid.: 432),

debemos empezar por conceptualizar el sujeto a analizar, sujeto de la enunciación de la obra a la que someteremos a análisis que, en este caso, es, para nosotros, la representación del sujeto tensionado del Perú de mediados del siglo XX.

Sujeto tensionado entre los extremos de lo cristiano y lo indio, el español y el quechua, lo dominante y lo dominado, América y Europa, el conquistador y el conquistado.

Sujeto americano, al fin y al cabo, que, fruto de la historia de conquista, dominación, apropiación, encuentro y mezcla de culturas, está permanentemente oscilando entre un extremo y el otro.

Para comenzar a desarrollar el concepto de sujeto americano con el que vamos a trabajar vamos a partir del pensamiento de Antonio Cornejo Polar, particularmente en lo que expone en *“Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”* (CORNEJO POLAR, 1970b: 341-344). En el citado artículo el crítico peruano alerta sobre los riesgos y las insuficiencias de conceptualizar los procesos, las producciones y los sujetos americanos desde metáforas escasas, extranjeras e ideologizadas. Escasas porque *“...ninguna de las categorías mencionadas resuelve la totalidad de la problemática que suscita y todas ellas se instalan en el espacio epistemológico que- inevitablemente- es distante y distinto”* (Ibid.: 342), extranjeras porque provienen de otros ámbitos disciplinarios (sobre todo de la biología) e ideologizadas (e ideologizantes desde nuestra perspectiva) porque, sobre todo en el caso del concepto de mestizaje, trae aparejado una carga de homogeneización que, indudablemente, pertenece a una cultura consonante como es la occidental que nunca ha permitido, en su seno, la existencia de lo heterogéneo.

*“Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia.”* (Ibid.: 341)

El concepto de mestizaje al que Antonio Cornejo Polar hace referencia es el que relaciona dos o más culturas bajo el término fusión, armonía, disolución de las diferencias. Por otro lado, el concepto de hibridez al que se hace referencia tiene que ver con la propuesta de García Canclini. Éste propone el concepto de hibridez como *“...modo en que determinadas formas se van sepa-*



*rando de prácticas existentes para recombinarse en nuevas formas y nuevas prácticas...*” (DE GRANDIS, 1997: 286). Propone el concepto de hibridez como concepto activo, como proceso. En este sentido es que retomaremos este concepto más adelante y en este sentido es, también, que nos separamos de la crítica de Antonio Cornejo Polar (aunque seguimos de acuerdo con él en que son términos extranjeros), por considerar que el concepto de hibridez tiene más relación con el de sujeto que queremos construir. Estos conceptos, a pesar de que en el último concepto encontramos la noción de **proceso** que nos importa para los fines de nuestra construcción, son, como plantea Cornejo Polar, escasos e ideologizantes (más aún el concepto de mestizaje que encubre las diferencias, aunque el de hibridez también lo hace en la medida en que, como plantea Rita de Grandis (1997: 284-296), lo híbrido puede ser percibido en forma negativa como un “reciclaje” en el que se anula la posibilidad de identificación de las partes recicladas, lo que se acercaría a la anulación de las diferencias en el concepto de mestizaje) y poseen, más aún en el caso de lo mestizo, otro defecto, que también lo poseen nociones como la de heterogeneidad del mismo Cornejo Polar, que es el de plantear al sujeto sólo desde su constitución, como si se hiciera un corte sincrónico de la historia y se pudiera visualizar (y cristalizar) al sujeto y su conceptualización. En todo caso esto puede realizarse y tendrá fines nobles dentro de otras investigaciones.

Lo que en esta investigación se busca no es definir al sujeto en un estado cristalizado de denominaciones sino entender también lo que esta condición del sujeto, en cada momento histórico, produce en el mismo. Podríamos ver la **transculturación** de Ángel Rama como un concepto que describe el proceso al cual el sujeto americano está sometido permanentemente y que lo produce a él, a sus prácticas, a sus productos sociales, artísticos, etc., pero no tendremos en cuenta esta noción puesto que, de acuerdo nueva-

mente con Cornejo Polar, vemos en ella una carga ideologizante que sigue perpetuando una visión cristalizada. Si tenemos en cuenta el prefijo *trans-* nos damos cuenta que, como plantea Aymar de Llano en su libro **Pasión y agonía** (2004: 14), a pesar de representar un avance con respecto al concepto de **aculturación**, que niega uno de los mundos, sigue indicando “pasaje, del otro lado, más allá”, es decir que sigue otorgando mayor trascendencia a uno de los lados del cruce, a una de las culturas encontradas.

Vamos a tener en cuenta, como dijimos anteriormente, lo que el estado del sujeto americano produce en él (en el mismo sujeto americano). Para ello veremos que produce la **migración** (concepto que implica movimiento y que vamos a tomar del mismo Cornejo Polar (CORNEJO POLAR, 1995 y CORNEJO POLAR, 1996) y de Julio Noriega (NORIEGA, 1997), produce **soledad** (la soledad del mestizo, mediador de mundos (ORTEGA, 1970 / ADORNO, 1983), produce “**miedo a vivir lo americano**” (como plantea Carlos Cullen (CULLEN, s/d) siguiendo a Rodolfo Kusch), produce **confusión** por su falta de posicionamiento (desarrollaremos este concepto desde Silvia Spitta (SPITTA, 1997)) y produce estrategias de defensa y de resistencia propias de este sujeto, ante la invasión de lo extranjero, como es la de **fagocitación**<sup>17</sup> (concepto tomado de Rodolfo Kusch (KUSCH, 2000b)).

Tomamos estos conceptos fundamentalmente para negar lo estático de ciertas denominaciones y prolongar la tensión existente en el sujeto americano. Tomamos estos conceptos, también, porque son los que se exponen en la poesía arguediana, mostrando un sujeto más en proceso que en conformación, más sumergido en un permanente cambio que en un resuelto detenimiento<sup>18</sup>.

17 Para aclarar este concepto tomaremos también a: BOCCO, 2002: 95-105.

18 “...corrientes extrañas se encuentran y, durante siglos, no concluyen por fusionar sus direcciones, sino que forman estrechas zonas de confluencias, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder, increíblemente...” (ARGUEDAS, 1976a)

Negar lo estático es acercarnos al concepto mismo de sujeto americano que plantea Arguedas en “*El complejo cultural en el Perú*” (ARGUEDAS, 1989). En ese artículo el autor promueve la noción de mestizo para hablar del sujeto americano (noción que, como se verá, está lejos de la legitimada noción ideologizante y parcial a la que hemos hecho referencia anteriormente y a la que hemos excluido de esta investigación). Mestizo para él es aquel que padece “...*la doble tragedia de dos almas irreconciliables...*” (Ibid.: 3) y es el que en esa tensión se debate permanentemente. Por ello es que el mestizo no es un concepto anquilosado puesto que se puede ser mestizo de muchas maneras, en distintos grados e, incluso, una propia vida puede adquirir distintos niveles de mestizaje, según cómo influyan en el individuo las imposiciones externas (y se aculture con facilidad) o la preservación de la propia cultura. En estos distintos grados de mestizaje se encuentra el “aculturado”, los “indomestizos” (mestizos con predominio indio) y la comunidad a la que él llama **india**. Este último sector no es la comunidad india prehispánica (muchas veces plantea Arguedas en sus textos que no existe la posibilidad de existencia de lo puramente prehispánico o la posibilidad de retorno a lo indígena puro) puesto que, como él mismo sugiere: “...*todo ha cambiado desde los tiempos de la Conquista...*” (Ibid.: 2). La cultura india es:

“...*el resultado del largo proceso de evolución y cambio que ha sufrido la antigua cultura peruana desde el tiempo en que recibió el impacto de la invasión española (...)*” (Ibid.: 2)

pero que, sin embargo:

“...*ha permanecido, a través de tantos cambios importantes, **distinta** de la occidental, a pesar de que tales y tan sustanciales cambios se han producido en la cultura autóctona pe-*

*ruana por la influencia que sobre ella ha ejercido la de los conquistadores.” (Ibid.: 2)*

Por ello, y para acercarnos al mismo autor desde su conceptualización del sujeto americano, preferimos tomar metáforas que nos hablen de este sujeto y que nos acerquen más a lo que se produce en él por su condición tensionada, dual, bifronte. Metáforas como las nombradas anteriormente, que serán explicadas en este capítulo: “miedo a vivir lo americano”, “la soledad del mediador de mundos”, “sujeto migrante” (algunas de las cuales son categorías ya conformadas y legitimadas dentro de la crítica cultural latinoamericana).

El sujeto que queremos construir es, fundamentalmente, un sujeto en permanente cambio, un sujeto en permanente oscilación entre centros y periferias, entre seguridades y ambigüedades, entre sedentarismo y nomadismo y un sujeto que no se somete a las imposiciones externas sino que, sobre todo en la modernidad, ha ideado (consciente o inconscientemente) métodos alternativos para contrarrestar la influencia extranjera<sup>19</sup> y mantener lo tradicional, métodos alternativos para seguir oscilando entre los extremos y no asegurarse en ninguno de ellos (aunque, como veremos después, esta eterna dualidad es la que intenta mantener

19 Hablamos de influencia extranjera como todo aquello que, desde la conquista pero más en el transcurso del siglo XX, se impone desde los centros neurálgicos del mundo moderno: EEUU, Europa Occidental, las naciones fuertes de América Latina (como puede ser, desde lo cultural, Argentina y autores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, con quien Arguedas tiene una disputa en la década del '60 justamente por esto, por el enfrentamiento construido entre lo universal o lo cosmopolita de Julio Cortázar y lo “provincial” o el provincialismo de Arguedas) o los mismos dueños culturales del Perú como Mario Vargas Llosa para quien José María Arguedas vive en una **Utopía arcaica**. Hablamos, fundamentalmente, de contrarrestar posiciones culturales como las que nos expresa claramente Vargas Llosa en el siguiente fragmento: “...tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio (esto es, renunciar a su cultura, a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos y adoptar la de sus viejos amos); tal vez el ideal, es decir, la preservación de las culturas primitivas de América es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas” (VARGAS LLOSA, 1992).

Arguedas frente al acecho de la modernidad que intenta borrarla y que lo va logrando lentamente mediante el proceso de mestizaje que se desarrolla en su marco: *“El indio se diluye en el Perú...”* (ARGUEDAS, 1989: 7)<sup>20</sup>.

Es el sujeto que Arguedas muestra en su poesía. Es el sujeto que invoca a Tupac Amarú para hablar de sí mismo, para confirmar la antigua presencia de la lucha, de la tensión, del desequilibrio.

Esto es lo que expone en el himno-canción a Tupac Amarú: el desequilibrio creado por los demonios, *“nuestros amos”* (*A nuestro padre creador Tupac Amarú* en: ARGUEDAS, 1983: 225), el *“acerado y sanguinario español”* (Ibid.: 225).

Porque hay un desequilibrio que no existe desde el principio de los tiempos. Hay un desequilibrio gestado en un momento particular de la historia.

Hay, también, un recuerdo que instauro la afirmación sobre el desequilibrio y es la muerte de Tupac Amarú, el momento en que *“tu hirviente sangre se derramó sobre la hirviente tierra”* (Ibid.: 225).

Hay, por este desequilibrio, tristeza, vacío, silencio, muerte, injusticia:

*“...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”* (Ibid.: 227)

20 Esta cita continua con la otra cara de la postura Arguediana frente al mestizaje. Frente a la disolución que el mestizaje muestra, inserto en una modernidad homogeneizadora, Arguedas visualiza las posibilidades de este mestizaje para las comunidades indígenas: la posibilidad de ciudadanía, la posibilidad de inserción política y social. Sin embargo, no debemos confundirnos con este costado aceptable del mestizaje: esta posibilidad visualizada por Arguedas no llega a la disolución de las diferencias para la homogeneización de la población, sólo llega a pensar una uniformidad en cuanto a derechos y deberes, a inserción en lo social, lo nacional, lo político (aquí se ve claramente la raíz mariateguiana del pensamiento arguediano), no en cuanto a lo cultural. En todo caso, ese proceso de mestizaje propuesto tendría, en sí mismo, la profunda tensión de la que estamos hablando puesto que estaría protagonizado por el indio.

El sujeto al que queremos llegar, entonces, es un sujeto cambiante, en constante agitación por la indefinición en la que se debate y porque no sólo él sino todo su entorno está en construcción o en definición (está en quiebre también y está en lucha porque no sólo él sino todo su entorno está sumido, aún, en la opresión y la angustia). No queremos decir con esto que esa definición se esté produciendo o que el sujeto americano esté en camino de definirse puesto que no podríamos, sino, proponer una lectura como la que plantea Rodolfo Kusch cuando sugiere pensar al sujeto americano como un sujeto indeterminado que fluctúa entre las composiciones de su individualidad (que ni siquiera llega a ser individualidad como trataremos de explicar). A esta manía de fluctuar que tiene el sujeto americano desde su costa occidental, definida, clara, pulcra, armónica, sujetable, activa y su orilla típicamente americana, indefinida, hedienta, discordante, estática, inmanejable, le coloca el rótulo específico de un **estar-siendo**, una manera de mantenerse en el estar pero con “intenciones”<sup>21</sup> de ser o una manera de ser influida inconsciente y bárbaramente por el estar<sup>22</sup>. Desarrollaremos ahora las dos partes que componen este concepto híbrido.

21 Debemos recordar siempre, para no caer en incoherencias, que el sujeto americano, como tratamos de definirlo, es particularmente ambiguo y, por ello, esta “intención” de ser no es un camino hacia la definición sino un simulacro de definición que, constantemente e ineludiblemente, se sumerge en el caos de la indeterminación, en el estar y resulta, así, un inquebrantable estar-siendo, un permanente sujeto en tensión.

22 En Argentina esta dicotomía irresuelta llamó mucho la atención y preocupó en demasía a los intelectuales de fines del siglo XIX, sobre todo a Domingo Faustino Sarmiento quien sugiere la oposición entre civilización y barbarie, aunque a esta oposición la resuelve optando por el primero de los términos y proponiéndolo como modelo a seguir en lo que refiere a la constitución del estado nación. Postura endeble, bastante cuestionada y analizada sobre todo en su obra *Facundo*, por lo que esta figura demuestra de héroe y demonio y por el movimiento de atracción y repulsión, de exaltación y crítica que produce en el mismo autor. No es motivo de esta investigación profundizar en este tema, sólo nos parece importante rescatar que hasta intelectuales de la talla de Sarmiento sucumbieron a esta barbarie americana, a lo hediento, al estar del que nos habla Rodolfo Kusch, socavando las bases supuestamente sólidas y confiables de un ser conscientemente construido.

¿Por qué la necesidad de producir un concepto como el de estar-siendo? Desde la postura de Rodolfo Kusch: porque el hombre, definido desde la filosofía occidental no da cuenta de una manera completa de lo que el ser humano es en esta parte del mundo<sup>23</sup>. La realidad de América da rastros de indefinición, de desarmonías. El sujeto americano da cuenta de orígenes dobles, de raíces múltiples, de comportamientos contradictorios, de creencias inconexas.

La construcción de una esencialidad unívoca y unidireccional al estilo hegeliano no coincide con una realidad americana en la que se cruzan ciudades perfectamente construidas, articuladas y en funcionamiento (y el sujeto que actúa en ellas y le otorga su monotonía) con la figura del gaucho (y su “pasividad”) y la extensión de una tierra que a veces da ganancias y a veces mata del hambre, o con la figura del indio (sobre todo en países como Perú o Bolivia donde la población indígena llega a un alto porcentaje) y sus ritos y tradiciones.

No coincide el ser de la filosofía occidental, europea fundamentalmente, con un individuo que, al entender de Kusch, necesita someterse a la cábala para que el equipo de fútbol favorito gane o conjurar al clima en alguna fiesta ritual con tal de que el año de cosecha sea positivo. No coincide con un individuo que necesita sentarse en un café media hora por día para ver, desde afuera, la gente, la calle, el movimiento, el ritmo de una ciudad que pareciera que no es parte de él (o que él no es parte de ella) para sentirse tranquilo, aliviado, pensando en la paz que tendría si pudiera no tener miedo de perder el trabajo.

Lo único que, en la filosofía occidental se aproxima a la comprensión de esta faceta del existir que es el existir mismo, el es-

23 Esta superación de la filosofía occidental será completada por una crítica a la misma filosofía, pero por otros aspectos, desde la propuesta analéctica de Enrique Dussel, al que retomaremos más adelante.

tar sin más, es el concepto de Da-Sein heideggeriano, con el que Kusch acuerda hasta cierto punto. Este concepto tendría en cuenta el estar, puesto que abarca una noción de lugar como es el **ahí** de este **ser ahí**, pero la insuficiencia del pensamiento heideggeriano estaría en que este ahí sigue siendo del ser. Para aclararlo mejor daremos la palabra al mismo Kusch:

*“Quizá sea Heidegger, quien agrega al esfuerzo de Hegel, la aventura de saber qué pasa con el no-ser, pero sólo en la forma del “ahí”, o Da, pero del ser. Falta en Heidegger un examen del “estar” como horizonte autónomo. Para ello habrá que profundizar en “ahí” de Heidegger, pero sin la implicación de un ser, casi como si se tratara de un “ahí” puro.”* (KUSCH, 2000f: 233)

De toda esta problemática y de la necesidad de oponer nuevas categorías al sujeto pensado desde la filosofía occidental, Kusch extrae las nociones contrapuestas de **ser** y **estar**, con las que construye su definición de lo americano desde una conjunción: el **estar-siendo**.

De un lado de esta polarización está presente el concepto de **estar**. Este es un concepto que Kusch confecciona, desde el reto filosófico que implica pensar desde América, intentando crear nuevas categorías que permitan definir al hombre americano y a su vida. Por eso es que rescata el pensamiento indígena como fuente para entender a este hombre que habita el mismo suelo y que, muchas veces, muestra su raigambre, su mitad relacionada a esta tierra y a su parte india (esté en su ascendencia o no).

En el pensamiento indígena, plantea Kusch, el mundo es autónomo, independiente y el individuo se para frente al mundo viéndolo acaecer, en un estado permanente de contemplación. Debemos hacer una aclaración a este párrafo: el concepto de individuo no es un concepto aplicable al pensamiento indígena puesto que



éste piensa, siempre, en términos de humanidad, de colectividad (no su colectividad sino **la** colectividad): “Y como el mundo quichua consiste en una naturaleza inalienable, carece de individuos (...) Todo esto es el mero estar traducido en un orden de amparo que preserva no a una humanidad de sujetos o individuos, sino a la runacay o humanidad u “hombre aquí”, según reza la traducción literal” (KUSCH, 2000b: 115).

“...**nos** arrebataron **nuestras** tierras...” (A nuestro padre creador Tupac Amarú en: ARGUEDAS, 1983: 229)<sup>24</sup>

“Dicen que ya no sabemos nada, que **somos** el atraso, que **nos** han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que **nuestro** corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande a que se degüella; que por eso es impertinente.

Dicen que algunos doctores afirman eso de **nosotros**; doctores que se reproducen en **nuestra** misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos” (Llamado a algunos doctores en: Ibid.: 253)

El sujeto se inserta en ese mundo autónomo desde la colectividad, desde un nosotros, y desde lo estático puesto que hay una incidencia sobre ese mundo pero no desde la construcción o manipulación directa del mismo sino desde la conjuración del caos. Se sabe que si se realizan ciertas acciones previas, se conjura el

24 Las citas de la poesía de José María Arguedas que se inserten en esta porción del capítulo en donde se desarrolla el pensamiento indígena propiamente dicho (sin mezclas, precolonización) no afirman la idea de que el autor podría ser inscripto en este pensamiento sin ambigüedades, como si escribiera puramente desde el pensamiento indígena. Estas citas sólo están siendo utilizadas para demostrar ciertas características de este pensamiento precolonial que subsisten. Nótese que los poemas referidos no están citados en forma completa sino que sólo se está transcribiendo un fragmento que, como veremos en el desarrollo de esta investigación, será luego complementado, tensionado o, incluso, contradicho por otros fragmentos. Fragmentos que, en la totalidad de los poemas, en la reunión de los mismos, muestran la tensión en la que se encuentra esta escritura.

orden del mundo y se asegura el maíz y no la maleza. El mundo del estar, como nos dice el mismo Kusch, “...no supone una superación de la realidad, sino una conjuración de la misma (...) De ahí lo estático del estar, porque todo su movimiento es interno y se rige por el compromiso con el ámbito.” (Ibid.: 116). El estar no construye la realidad (no la supera) sino que la conjura. El ser sí la construye, y con esto se supone que la supera, pero si tenemos en cuenta lo que dice Kusch que, en realidad, lo que el ser hace es la creación de una segunda realidad, caemos en la cuenta que el ser se encuentra en una ficción, en una construcción que, así como fue edificada puede ser demolida.

El sujeto indígena, el sujeto inmerso de lleno en el estar<sup>25</sup>, en lo estático de conjurar una realidad que, a veces, le es adversa, se inserta desde la pasividad en ese mundo y con respecto a él. El mundo es así como es: “Así es, así mismo ha de ser, padre mío, así mismo ha de ser, en tu nombre...” (A nuestro padre creador Tupac Amarú en: ARGUEDAS, 1983: 231)<sup>26</sup>, y el sujeto se para frente a él a contemplarlo, incluso desde la adversidad:

*“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 estomago están reventando”* (Ibid.: 227)

25 Nótese que hablamos todavía, siguiendo a Kusch, del indígena que está sumergido plenamente en el estar. No estamos haciendo referencia aún al sujeto americano y a la tensión que lo hace ir y venir entre este estar y el ser, sólo estamos tratando de entender que ese estar que lo tensiona al sujeto moderno tiene sus raíces en este pensamiento ligado al suelo y a la contingencia del mundo.

26 Esta cita pertenece al himno a Tupac Amarú cuando Arguedas asegura que la revolución que tiene que darse, el vuelco que dará el pueblo cargado con el odio de siglos será para que el mundo vuelva a ser así como tiene que ser, luego del caos impuesto por lo extraño.

Esto es así porque el indígena andino, particularmente el quechua que es la comunidad descrita por Kusch, en **América profunda** y en **Esbozo de una antropología filosófica americana** especialmente, posee una religiosidad englobante que necesariamente sumerge al sujeto en las leyes de la naturaleza y en las disposiciones de los dioses (de ahí el miedo a la ira de dios que en el indígena no deja de existir pero que en el pensamiento occidental se esconde por la ficción que el hombre crea, que le hace creer en la seguridad de no tener miedo. Este último concepto lo desarrollaremos cuando hablemos del **ser** conceptualizado por Kusch).

“¡La sombra de los cóndores se acerca!

(...)

No tiembles; no estés temblando;

*no es sangre; no son montañas;*

*es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los Cóndores.*

- *Tengo miedo, padre mío.*

*El Sol quema; quema en ganado, quema las sementeras.”*

(*Temblar* en: ARGUEDAS, 1983: 247).

El **estar** de Rodolfo Kusch es un concepto preontológico (por lo que anteriormente planteamos con respecto a la filosofía occidental europea, especialmente la hegeliana) que llena el vacío que deja el ser en lo que respecta a lo que estaría antes que él. La filosofía le ha dado el nombre de **nada** a lo que existe antes que el **ser**. En algo se parecen ambos conceptos (el de estar y el de nada): en que suponen una disolución en lo indeterminado puesto que son indefinibles. El estar de Kusch es algo que no es, algo indefinible, lo dado, lo que no puedo aprehender desde el conocimiento sino desde una comprensión que tiene que ver con los sentidos, con lo irracional entendido como otra forma de lo racional como explica el mismo Kusch (no como negación de la racionalidad<sup>27</sup>).

27 Se está negando la racionalidad que sustenta una filosofía logocéntrica y esencialista que ve en el sujeto la posibilidad de totalidad y armonía de esa totalidad en su

Como este sujeto está determinado por las circunstancias, puesto que su estar depende, en cierta medida, de la naturaleza, del azar y de los dioses, el suelo es un agente cultural inseparable del mismo porque constituye el lugar donde su estar se desarrolla, el molde de la cultura. Este concepto de suelo como molde de la cultura se comprende aún más si se tiene en cuenta que la naturaleza es solidaria con el hombre no en el sentido de servir al hombre sino de complementar al hombre y ser parte de él (por esta noción de participación a la que hicimos referencia anteriormente cuando hablamos de una religión englobante). Naturaleza solidaria que se expresa plenamente en estos versos de *A nuestro padre creador Tupac Amarú*:

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

*(...)*

*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 abandonada, nunca amada;*

---

razón. Estamos hablando de una racionalidad que sustenta la construcción de un sujeto cartesiano que se piensa a sí mismo, sujeto que se construye a sí mismo y encuentra toda su justificación en su propio pensamiento. Este sujeto será revisado por Levinas, por Spinoza y por otras corrientes filosóficas europeas pero, también, por un pensamiento americano como el de Rodolfo Kusch o Enrique Dussel que propone nuevos sujetos desde nuevas racionalidades (irracionalidades): desde lo emotivo, desde el estar y la pasividad en el primer caso y desde un pensamiento analéctico de ruptura de la totalidad y de reconocimiento en otro en el segundo caso.

*el llanto dulce de los no caudalosos ríos, de los manantiales que suavemente brotan al mundo.*  
*¡Somos aún, vivimos!*" (ARGUEDAS, 1983: 225-227)

Por otra parte el concepto híbrido antes mencionado de estar-siendo implica también la noción de **ser** como lo opuesto al estar.

*"...el concepto ser, desde los griegos hasta nosotros, ha adquirido 'el valor de verbo activo, de ejecución, de ejercicio' como 'el esforzado sostenerse de algo en la existencia"*  
 (KUSCH, 2000b: 111)

Estamos frente a una noción dinámica que implica la incidencia del sujeto en el exterior. En este caso no es el individuo que "contempla" el acaecer del mundo sino el individuo que incide sobre ese mundo, lo transforma y, de esta manera, lo **crea** (o re-crea) según su interés.

Plantea Rodolfo Kusch que la noción de ser comenzó, en occidente, cuando en Roma se introduce el cristianismo puesto que éste, dentro de las murallas de la polis, aseguraba el orden, la anulación del caos, de la muerte y del miedo a los dioses (Ibid.: 126). El hombre común estaba protegido en la ciudad no sólo de los truenos, los relámpagos y la fuerza de naturaleza que quedaba fuera de la muralla sino también del hambre puesto que, dentro de las murallas, estaba asegurada la comida que, fuera de ellas, podía no estarlo. El hombre, que ahora es parte del orden, por formar parte de la ciudad y su ficción, ya no espera y contempla sino que, por no tener más miedo, no está sujeto a las leyes de la naturaleza (por las cuales puede que salga maíz o puede que salga maleza, o sea donde juega el azar). Tampoco se subyuga a las leyes de dios puesto que, con el cristianismo, se desplaza el poder de los dioses y se somete la ira divina a voluntad del hombre y su conciencia.

*“Todo apuntaba a tolerar un orden de razón para evitar la irracionalidad del mundo con su ira divina, sus rayos y sus truenos” (Ibid.: 128)*

Entonces, ahora, el hombre hace, crea, se hace, se crea, se piensa y se produce, construyendo su **ser alguien**.

*“Y la verdad era que Roma incitaba a la conducta y esa conducta echó a dios, porque ahora los mismos hombres podían gobernarse cómodamente con los preceptos de aquélla, y sin el auxilio divino. El cristianismo preparó a los humildes de Roma a vivir cómodamente en la ciudad, sin materia, sin mundo y sin desiertos. En ese sentido fue la base de la experiencia europea o, mejor, la creación de una humanidad ciudadana y pulcra.” (Ibid.: 129)*

*“Dios creó el mundo y el hombre creó la ciudad” (Ibid.: 139)*

Ser, desde la concepción del filósofo argentino, es buscar lo inmutable por el miedo que da lo mudable, lo que está sujeto a fuerzas que escapan al dominio de lo humano. Ese ser, como veremos en el caso americano, es el que lucha contra lo mudable, lo que cambia sin saber por qué, lo que “se da”, lo “dado”, lo que se somete al azar y a fuerzas incomprensibles racionalmente.

La historia es fruto de la necesidad del hombre de construir su ser inmutable. Para Rodolfo Kusch es el relato del hombre que está solo, *“...sin dios y sin mundo...”* (Ibid.: 152) y que produce las ficciones en las que vive que son las ciudades<sup>28</sup>, en las que todo depende de él, de su ser y de su racionalidad.

Este **ser** que construye su mundo, que incide sobre él, es el ser al que retrata Arguedas en su poema *Llamado a algunos doctores*, ser que, por otra parte, dice el poema, debe aprender de un

28 La mayor ficción creada por el hombre, comenta Kusch, fue la ciudad sin suelo, la ciudad ideal ateniense de la grecia clásica, la ciudad que no estaba.

**nosotros** (del estar). No estamos hablando (ni siquiera Arguedas lo hacía) de dos tipos de personas sino que estamos hablando (Kusch, Arguedas y nosotros) de los dos polos del sujeto americano, esos dos polos que proclaman el estar-siendo kuscheano y que en Arguedas están en lucha dentro de su poesía (porque los puede personificar y, así, distinguirlos) pero que constituyen las dos caras de una misma moneda, los extremos en pugna en un sujeto americano (individual pero más aún colectivo) en formación.

En *Llamado a algunos doctores* se presenta claramente lo planteado en el párrafo anterior.

Se comparte un tiempo (el presente) y un lugar (“...*nuestra misma tierra...*”)(ARGUEDAS, 1983: 253) pero no se comparten los saberes, ni las intencionalidades, ni las nominaciones.

De un lado están los doctores, aquellos que viven y engordan y se llenan de oro en **nuestras** tierras, aquellos que, desde máquinas difíciles, desde sus helicópteros, afilan cuchillos que amenazan al **yo poético-colectivo** con matarlo, desfigurarlo, eliminarlo, desplazarlo. Doctores que no conocen a quien les habla. Doctores que ignoran la sabiduría que aquí se presenta.

Del otro lado está el yo poético-colectivo amenazado, que posee un saber que pretende transmitir, el saber de la calandria, la que conoce y puede compendiar al cosmos:

*“La calandria recoge en su vuelo «la luz del nevado» y en su canto la tristeza de «las más pequeñas flores» y del «torrente del río»; es un compendio del cosmos. Y todo él, a través del vuelo y el canto de la calandria, invade el espacio, ilumina a los hombres de la multitud, llega al corazón, «ahonda la armonía en el ser conturbado o atento del hombre»”* (ROULLÓN, 1976: 166)

el saber de lo inalcanzable de los abismos, de los sonidos, sabores, olores y bellezas de la naturaleza.

Hay una verdad subterránea, que pertenece a otro tipo de sabiduría y que está presente en “...los ríos que corren bramando en la profundidad...” (Llamado a algunos doctores en: ARGUEDAS, 1983: 253), en los contrarios que forman la eterna inmovilidad de las rocas (“oro y noche, plata y noche”, “noche y oro, plata y día”) (Ibid.: 253), en las flores y su vegetalismo, en los cóndores y su mensaje fecundador (y fecundo<sup>29</sup>) (“...las plumas de los cóndores de los pequeños pájaros se han convertido en arco iris y alumbra...”)(Ibid.: 253).

Hay un yo colectivo que promete **enseñar** a los doctores como arma de lucha, como elemento que contrarrestará la amenaza antes descripta.

Hay un yo colectivo que sabe de su participación eterna y divina en la creación (“...sobre la tierra, desde la nieve que rompe los huesos hasta el fuego de las quebradas, delante del cielo, con su voluntad y con mis fuerzas hicimos todo eso...”<sup>30</sup>) (Ibid.: 255) y que espera transmitir su sabiduría al doctor para apropiarse de él, para incorporarlo al ciclo y, así, contrarrestar la amenaza de lo extranjero<sup>31</sup>.

“...la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga, que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin precipicio” (Ibid.: 257)

En este poema se postulan dos saberes, dos tipos de conocimientos, dos sabidurías, dos itinerarios, dos modos de “acontecer” (estar y ser).

Porque si se habita este suelo americano no se puede continuar pensando sólo desde la lógica occidental (y querer imponerla). Es

29 Desde la simbología el arco iris representa lo fecundo (GUÉNON, 1976)

30 El subrayado es nuestro.

31 Lo extranjero es un concepto extraído de Rouillon que plantea que lo extranjero, en el caso arguediano, es lo que está fuera de la gnosis serrana, extranjeros del mundo mágico que atraviesan pero que no entienden. (ROUILLÓN, 1976: 159).



lo que Arguedas trata de transmitir y sabe que la mejor forma de hacerlo es desde el arte puesto que con la palabra puede nombrar las cosas que lo constituyen, apelar al símbolo y enseñar la nueva sabiduría que no puede ser transmitida de otra manera si no es a través de las imágenes naturales que poseen, tras de sí, todo el nuevo conocimiento.

*“En arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer incluso sin movernos de aquí mismo”*  
(ARGUEDAS, 1976d: 433)

Pero volvamos al núcleo de esta descripción. Partíamos del concepto kuschiano de estar-siendo que le permite conceptualizar a la cultura y a lo humano en América. Este estar-siendo es una *“estructura existencial”* y es la *“decisión cultural americana”* (KUSCH, 2000f: 231) puesto que, para Kusch, nuestro vivir oscila permanentemente entre un **estar**, que significa una ligazón con el suelo y una determinación por parte del mismo, ya sea porque la cultura andina es una cultura que obtiene su sustento principal de la tierra o porque la religión que la contiene es una religión participativa que la somete al suelo, y un **ser** occidental que busca inmovilizarse en lo absoluto, en lo universal, en el movimiento y ritmo del mundo y formar parte de él.

Según la lógica de la filosofía de la liberación de Enrique Dussel, quien tiene en cuenta a Emmanuel Levinas como precursor, el sujeto americano (sujeto que siempre ha estado fuera de la historia que sustenta la filosofía de lo absoluto, de la totalidad hegeliana) está posicionado fuera de esa totalidad y, por lo tanto, debe configurar su existencia desde lo analéctico y no desde lo dialéctico. El sujeto americano no forma parte (o no debe formar parte, para poder entenderse plenamente, desde su lugar, y valorarse desde ahí, concepto similar al propuesto por Arturo Andrés

Roig cuando postula su a-priori antropológico) de esa totalidad occidental que es el origen de las homogeneizaciones y de la necesidad de borrar toda diferencia. En la alteridad, en la terceridad, en lo analéctico, el sujeto americano encontrará su conformación. Esto requiere de una visualización del otro como otro, y de yo mismo como un otro cultural, de una terceridad, de una alteridad que debe ser comprendida desde ese lugar de alteridad, de diferencia. Ni ser ni estar, sino un estar-siendo que requiere una decisión antropológica de ver al otro como otro.

Pero, en América y por la influencia de una concepción occidental y dialéctica del mundo y de los procesos culturales del hombre universal, la oscilación entre ser y estar, entre los opuestos que me configuran y que me hacen un producto no armónico, no totalizado sino fragmentado, no es equilibrada. El sujeto americano no está compuesto en igual medida de ser y de estar (o sí pero lo que se evidencia es el ser porque es lo que se hace consciente y porque es lo que el movimiento e influencia del mundo globalizado impone) puesto que la parte americana, la que se relaciona con lo tradicional y la cultura indígena ligada a un suelo inalienable, no es reconocida, es negada, escondida y fue (y sigue siendo) devastada por la cultura opresora.

*“...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 inventar y fabricar, nos matan.” (A nuestro padre creador Tupac Amará en: ARGUEDAS, 1983: 229)*

El ser alguien y, más aún en la modernidad, el ser alguien en el mundo, creó en América una negación de la parte contemplativa de la cultura y una incorporación al pensamiento Europeo, fundamentalmente, que transformó al individuo en reproductor y no en creador, noción ésta que retomaremos más adelante.

El ser y el estar no se equilibran. Carlos Cullen propone esto, la existencia de un equilibrio inestable entre ser y estar que hace al mestizaje de nuestra cultura:

*“El mestizaje del sujeto americano se produciría por la urgencia que tiene de acomodarse a la vida y, por otra parte, su miedo a vivir lo americano”* (CULLEN, s/d)

Cullen retoma la división hecha por Rodolfo Kusch entre un estar y un ser, como elementos constitutivos de lo americano, para proponer que la noción de mestizaje que puede explicar al sujeto americano da cuenta de un equilibrio inestable entre ser y estar, equilibrio inestable, fundamentalmente por el miedo que el individuo en América tiene de vivir lo americano, entendido como pasivo (como opuesto a lo activo de construir y accionar sobre el mundo), lo vegetal, lo tenebroso (históricamente denominado bárbaro, instintivo, salvaje, irracional).

El sujeto americano intenta **ser alguien** y, para ello, debe ocultar el **estar** que, paradójicamente, es el que le permite contrarrestar el **ser** impuesto, externo<sup>32</sup>. Así se produce, para este autor, el movimiento mestizo desde la conquista.

32 Esta idea de contrarrestar el ser impuesto es la que está detrás del concepto de Fagocitación de Rodolfo Kusch, del que seguramente Carlos Cullen tomaría su juicio. El concepto de fagocitación esgrimido por Rodolfo Kusch (principalmente en: KUSCH, 2000b) apela fundamentalmente a estas estrategias de resistencia del sujeto americano frente a lo impuesto. Pero este mecanismo, como bien lo aclara Andrea Bocco (BOCCO, 2002), no sólo es un mecanismo que se activa en la historia de América desde la irrupción del extraño español en la conquista, sino que es un mecanismo inscripto en ese “estar” propio del vivir indígena que, por necesidad, conjura la realidad, intenta controlar la naturaleza y combina, de esta forma, a los contrarios. La fagocitación, en sí, es: “...incorporar o digerir cuerpos extraños...” (Ibid.: 96) sin negarlos, sin anularlos, sin destruirlos. Está anclada en una concepción de lo real que expresa la incapacidad de lo puro, la necesidad de relación entre los opuestos o entre los contrarios puesto que no hay maíz sin maleza, no hay vida sin muerte, “...especie de verdad universal que expresa, que, todo lo que se da en estado puro, es falso y debe ser contaminado por su opuesto” (KUSCH, 2000b: 19). Este concepto de fagocitación no sólo nos está hablando de una actitud de resistencia del estar (que fagocita al ser) sino que nos está hablando de una forma de instalarse en el

Este fluctuar del sujeto americano que Rodolfo Kusch resuelve en el concepto de estar-siendo y que Carlos Cullen reconoce como un “*miedo a vivir lo americano*” es también lo que Julio Ortega y Rolena Adorno plantean cuando hablan de la soledad del individuo.

Julio Ortega promueve la idea de un desajuste provocado por la raíz indígena del sujeto americano cuando éste se sumerge en la cultura moderna. Este desajuste que es sinónimo de exilio y que provoca la soledad del individuo que, en el caso de lo propuesto por Rolena Adorno, es la soledad del mediador de mundos que no se encuentra ni en uno ni en otro, sino en la bisagra entre ambos.

El problema principal del sujeto americano, para Julio Ortega y para Rolena Adorno, es la soledad que le provoca su condición dual, ambigua y desconcertante. Soledad que trae consigo el sueño, o la búsqueda, de un destino común, de la culminación de esa soledad. Soledad que trae consigo el sueño de “*la personalización*”, de “*la construcción de una identidad humana que, a partir de sus propios valores, obtenga su historia*” (ORTEGA, 1970: 79). Así es como el sujeto americano sueña con una historia colectiva. Esto se muestra en la literatura producida en América, más aún en la que conlleva esta dimensión utópica<sup>33</sup> que también encontramos en la poesía arguediana.

---

mundo, una forma de dinamizarlo puesto que vivir “...*consiste en mantener el equilibrio entre orden y caos, que son las causas de la transitoriedad de todas las cosas...*” (Ibid.: 199). El concepto de fagocitación, entonces, no nos habla solamente de una forma de resistencia sino de una forma de habitar el mundo. “*Desde el punto de vista indígena, es natural que se dé la fagocitación, ya que ser alguien es transitorio y de ningún modo inmutable y eterno*” (Ibid.: 200), ser alguien es una construcción que se asienta en el mero vivir, en el mero estar. Por lo tanto, la fagocitación no está denunciando una forma de resistencia del indígena, una forma de defensa sino la verdadera forma del vivir e, incluso, la debilidad del ser que necesita (se mancha, se sumerge, se somete) del estar, “...*al margen del objeto: en el terreno de la comunidad, el fruto y la presencia de la ira.*” (Ibid.: 210). No es otra la operación del símbolo en la poesía arguediana: el permitir la convivencia de los contrarios. El orden construido necesita del caos, la debilidad del indígena de la fuerza de su enemigo, el día de la noche, el amor del odio, el grito del silencio, etc.

33 Aspecto de la producción arguediana (y latinoamericana en general como trataremos de demostrar) que se desarrollará en el capítulo correspondiente.

Una de las imágenes más utilizadas en la poesía de José María Arguedas es la del cóndor en vuelo, la del cóndor llevando o trayendo un mensaje, la del cóndor inmenso. El mismo Julio Ortega (ORTEGA, 1970) nos plantea que el cóndor es el símbolo de la soledad. Es un ave solitaria, que puede mantenerse en vuelo mucho tiempo, sola, y que es casi autosuficiente. Por lo tanto, y por su fiereza en relación a otras aves, no tiene contacto ni con aves de su misma especie ni con aves de otra especie. Además de esto, el cóndor (simbólica y mitológicamente dentro de las culturas precolombinas andinas) es el mensajero de los dioses, el mediador entre estos y los hombres.

*“Padre cóndor, tómame.  
Padre halcón, llévame.  
Anúnciame a mi madrecita.  
Hace ya cinco días que no he comido  
ni bebido un trago.  
Padre mensajero,  
portador de los signos, mensajero veloz,  
quítame, te lo ruego, mi boca, mi corazón.  
Anúnciame, te lo ruego, a mi padrecito,  
a mi madrecita.”<sup>34</sup>*

*“Me cuentan que en otros pueblos  
los hombres azotados, los que sufrían, son ahora águilas,  
cóndores de inmenso y libre vuelo” (A nuestro padre creador  
Tupac Amarú en: ARGUEDAS, 1983: 231)*

*“¡No tiembles dolor, dolor!  
¡la sombra de los cóndores se acerca!  
(...)  
No es el Sol, es el corazón del Sol,  
su resplandor,  
su poderoso, su alegre resplandor,*

34 Canción inca transcripta por Guamán Poma de Ayala. Extraída de: **Poesía, Música y Danza Inca** (1943) Editorial Nova, Bs. As. en: CARRILLO, 1968: 32-33.

*que viene en la sombra de los ojos de los cóndores  
 (...)  
 La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores,  
 carga los cielos, los hace danzar,  
 desatarse y parir, crear” (Temblar en: Ibid.: 247)*

Por ello, el cóndor carga con mucha fuerza simbólica. No sólo por su solitaria existencia sino porque esa soledad tiene una razón: es el mediador entre mundos (sufre la misma soledad del sujeto americano aunque este último no sufra por su mediación entre dioses y hombres).

Esta soledad del sujeto americano, simbolizada en la poesía de Arguedas en la figura del cóndor, está en íntima relación con el hecho de ser siempre un sujeto desplazado. Más allá de los datos que nos aportan los críticos al respecto queremos hacer funcionar en este espacio un concepto: el de sujeto migrante. Los datos históricos exponen un movimiento migratorio importante de las sierras peruanas a la costa (a las grandes ciudades peruanas), una invasión de indios que muestran la construcción de espacios nuevos, en las márgenes de las urbes, donde habitan, siempre manteniéndose al margen, comunidades de migrantes. Pero sin puntualizar en el dato histórico, nos apropiaremos del concepto de sujeto migrante esbozado por Antonio Cornejo Polar y por Julio Noriega<sup>35</sup> porque nos permite hablar del sujeto moderno del Perú, de su relación con el espacio (con el suelo) y de su permanente desplazamiento (no sólo por su movimiento de una ciudad a la otra, de la sierra a la costa sino por su desplazamiento dentro de las zonas culturales, dentro de su propia afirmación cultural como individuo).

Es interesante rescatar para tal fin la idea que esboza Cornejo Polar: la migración supone el paso de una cultura a la otra y, alejándonos del dato histórico de las migraciones y tomando el concepto de migrante como categoría que nos permite definir al

35 La bibliografía correspondiente se encuentra referida en párrafos anteriores.

sujeto americano, debemos advertir que Cornejo Polar nos está hablando de un sujeto siempre desplazado, siempre forastero tanto en la cultura de origen (puesto que no está y cuando vuelva siempre será el que se ha ido) como en la cultura a la que se llega.

*“Ahora, como perro que huye de la muerte, corremos hasta los valles calientes. Nos hemos extendido en miles de pueblos ajenos, aves despavoridas.*

*(...)*

*...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 (...)* (A nuestro padre creador Tupac Amarú en: ARGUEDAS, 1983: 229-231)

Más interesante aún, dentro de la misma línea de lectura del hombre migrante, es la lectura que hace Julio Noriega. Afirmo que las migraciones a las grandes ciudades traen consigo el movimiento inverso al de la conquista. Este movimiento, simbólicamente, tendría el valor de una *“reconquista utópica andina”* (NORIEGA, 1997: 60) que implicaría no sólo el indio que invade al occidental sino también el canto que invade a la poesía, la voz quechua que invade al español y la oralidad invadiendo a la escritura<sup>36</sup>.

*“Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos wiraqochas.(...)”*

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

<sup>36</sup> Estos tres movimientos que Noriega describe, y que estarían implicados en los movimientos que realizaría un sujeto migrante, serán reconocidos en la poesía de Arguedas. Justamente Noriega llama a Arguedas, en el mismo artículo citado, *“fundador de la poética quechua migrante”* (NORIEGA, 1997: 61).

*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 excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen himnos de las cuatro regiones del mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio...” (Ibid.: 231)*

Lo más interesante de esta postulación, para nuestra investigación, es la ubicación temporal que le da Noriega al sujeto que describe: lo ubica temporalmente en la modernidad. Por lo tanto nos ayuda a postular que el sujeto descentrado, tensionado, desmembrado y en permanente movimiento al que queremos hacer referencia, y con el que queremos partir del análisis de la estética arguediana, es, particularmente, fruto de la modernidad. Desde la conquista hasta la actualidad el enfrentamiento entre culturas no cesó ni un instante pero nos atrevemos a afirmar que en la modernidad este enfrentamiento se hace más patente no sólo porque los extremos se han solidificado con el tiempo sino porque las voces, sobre todo de las minorías no legitimadas, se hacen escuchar más en el siglo XX (no sólo por ellas mismas sino porque surgen sectores que toman la voz por ellas y las hacen escuchar).

Hemos llegado a conceptualizar al sujeto americano desde muchas aristas complementarias que nos permiten ahora crear un concepto propio.

Con estas interpretaciones que realiza Noriega desde un dato histórico cierto, como es el de las grandes migraciones del siglo XX en el Perú, volvemos a afirmar el concepto básico de sujeto con el que queremos teorizar: un sujeto descentrado, en permanente movimiento (fluctuante), solitario (puesto que es un mediador entre mundos y esto provoca, sobre todo en la modernidad, un desajuste entre su raíz indígena y su contexto) que no



puede discernir (y de esa forma decidir) entre su parte americana (su estar, su pasividad, su vegetalismo) y su parte occidental (su ser, su actividad, su incidir en el mundo) y que, por lo tanto, se construye desde lo indeterminado (por falta de posicionamiento, como plantea Silvia Spitta (SPITTA, 1995) o por “*miedo a vivir lo americano*” como ya lo planteamos desde Cullen). Es, en fin, un sujeto en **proceso** (no ligamos el concepto de proceso al de evolución) puesto que no podemos trazarlo como producto (a raíz de su indeterminación) a no ser que afirmemos que su determinación es esa misma indeterminación que lo caracteriza, como propone Kusch cuando postula el estar-siendo.

Desde este lugar de indeterminaciones el sujeto americano bosqueja un discurso que se compone desde lo asimétrico, desde ejes contrarios que no dialogan, desde el enfrentamiento en el que coloca a los contrarios que lo constituyen pero que supone siempre una búsqueda de la unidad, de lo trascendental.

“Canto;  
bailo la misma danza que danzabas  
el mismo canto entono.  
*Aprendo yo la lengua de Castilla,  
entiendo la rueda y la máquina.*” (A nuestro padre creador  
Tupac Amarú en: ARGUEDAS, 1983: 231)

Hay opuestos inconciliables, hay contrarios con los que el sujeto americano no puede lidiar, no los puede homogeneizar. Por un lado está el ser, la parte occidental del sujeto, lo que está caracterizado como orden, la “pulcritud” de la que habla Kusch. Por otro lado está el estar, lo pasivo, el caos (porque está sometido a las leyes de la naturaleza, al azar, a los caprichos de los dioses), el hedor (tal como lo postula Kusch oponiéndolo a pulcritud). Estos opuestos, como ya dijimos, son inconciliables y, sumado a esto, el americano (adherimos en esto a Carlos Cullen en lo ya expuesto)

posee un miedo a vivir la parte amorfa de su dicotomía, la parte caótica, la parte indeterminada.

Hay dos soluciones, en el arte, ante esta situación: por un lado está la posibilidad de seguir una estética del placer, de la forma, de lo ya hecho y **producir**, siendo copia fiel de lo ya creado. Por otro lado, existe la posibilidad de **crear**.

A esta última solución Bordas de Rojas Paz (BORDAS de ROJAS PAZ, 1997) le llama solución auténtica y verdadero arte (en el contexto americano). El verdadero arte es el que se propone ser una forma de comprender y la única manera de comprender es la capacidad perceptiva porque es la única que puede permitir la coexistencia de los opuestos que conviven en América, que la ciencia separaría.

La vía estética, para Bordas de Rojas Paz, es:

*“Una instancia superadora de la ciencia y de la historia porque penetra la intimidad de un sujeto plural que se manifiesta a través de símbolos” (Ibid.: 110)*

*“...medio que nos permita fundar la integración americana...” (Ibid.: 110)*

La vía estética permite la expresión en símbolos y, como conceptualizaremos más adelante, ¿qué es el símbolo sino la convivencia de opuestos, la convivencia en tensión de los contrarios?. En esta coincidencia radica la solución auténtica americana de la que habla Rojas Paz y que está en el arte que se sumerge, también, en lo monstruoso, en lo tenebroso, en lo caótico, en lo negado por la razón homogeneizante.

Es la vía estética elegida por Arguedas puesto que es la vía que le permite plasmar su entorno, su cultura y plasmarse (aún en su parte inconsciente, aún en su parte hedienta). Arguedas elige el símbolo, elige, en el transcurso de su vida pero con más fuerza al finalizar

ésta (como ya desarrollamos en la introducción), la poesía como medio expresivo, como recinto en el cual convive el símbolo y, por lo tanto, conviven los contrarios en pugna, en lucha permanente.

Es la vía estética que le permite plasmarse desde su posición de sujeto desmembrado. Es la vía estética que le permite mostrarse en el “estar-siendo”, en el miedo a vivir lo americano, en su soledad, en su aislamiento, en su indeterminación, en su permanente migración.

Es la vía estética que revaloriza cuando le canta a Osvaldo Guayasamín porque asegura que en su arte hay eternidades.

Hay una verdad que el arte inmortalizó. Hay una visión distinta, la posibilidad de ser “paloma” y proclamar la palabra que convoca a la verdad.

Hay una sangre que hierve, que grita, que reclama la expulsión del silencio. Es el “*clamor de los últimos hijos del sol*” (¡*Qué Guayasamín!* en: ARGUEDAS, 1983: 237), es el grito de los antepasados y de la propia tierra que se ha revelado en llanto en forma de nieve eterna, que se ha mostrado ensombreciendo el cielo.

Y no hay mejor manera de mostrar lo incontenible que a través de la voz, del grito, que traspasa fronteras que lo material no.

*“El oído, según resume Walter J. Ong en sus estudios de la transición entre la oralidad y el alfabetismo, es sensitivo a las interioridades y posee una capacidad sintética... (...) Empezaremos por considerar el papel que juega en los momentos de transformación mágica de la realidad”* (ARGUEDAS, 1990: 333-334)<sup>37</sup>

Por ello la pintura del artista ecuatoriano Osvaldo Guayasamín es representada por Arguedas como voz, grito, incontenible y más poderoso aún que la propia naturaleza y más inmortal aún porque

37 Esta cita pertenece al artículo “*Deseo, escritura y fuerzas productivas*” de William Rowe incorporado a la edición crítica de **El zorro de arriba y el zorro de abajo**.

transita todos los tiempos (lo pasado, lo presente, lo por venir): “...lo fijaste...”, “...reclaman y procuran...”, “...gritarás...” (Ibid.: 237)

Guayasamín posee la palabra que castiga (la verdad espiritual de la paloma con la que denuncia) y la sangre, la corporalidad que grita, que también quiere transmitir su verdad.

“...como predomina el hacer sobre el pensar, el sujeto parte de su propio cuerpo convertido en símbolo...” (KUSCH, 2000h: 531).

Hay un compromiso completo del artista, un compromiso que lo representa como fuego puro, “*ardiendo*”. Un compromiso que le permite al artista ir más allá, mucho más lejos, mostrando lo inexpresable:

“*tus ojos que descubren los mundos que no se ven*” (*iQué Guayasamín!* en: ARGUEDAS, 1983: 237)

y lo inalcanzable, lo absoluto:

“*tus manos que el cielo incendian*” (Ibid.)

y llevando todo lo plasmado hacia lo eterno, hacia algún límite imposible de alcanzar para revertir la denuncia, la verdad revelada.

Porque su pintura es “*aliento de paloma*” (Ibid.), es una verdad revelada y, para fijarla, es necesaria la nominación. <sup>Por</sup> eso Arguedas lo nombra, lo llama por su nombre primero castellanizado y luego en quechua, para darle existencia, para nombrarlo y crearlo como eterno, como ser que muestra lo innombrable y que posee la voz eterna, la que deambula por todos los tiempos y tiene la fuerza de la naturaleza: la verdad de la paloma, el grito de la sangre, el poder de los vientos, el clamor de los hijos del sol, el tiritar

y el llanto de las sagradas águilas, las nieves eternas y, como representación del “Dios que habla”, la voz poderosa del río Apurímac:

*“Una de estas fuerzas sonoras es la voz del río Apurímac, el gran río sagrado de los Incas, el «Gran Hablador»...”*  
(ROUILLÓN, 1976: 162)

*“«Dios que habla» significa el nombre de este río.”* (ARGUEDAS, 1998: 45)  
*“El viajero entra a la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños.”*  
(Ibid.: 45).

Su poesía muestra todo esto y lo hace gracias a su elemento primordial: el símbolo, que, más allá de la semántica que transmite, más allá del contenido que postule, presenta su constitución, su forma tensionada, ambigua, contraria, en fluctuación permanente y con una dirección externa, encaminado hacia algo que no es, hacia una tercera posibilidad que no existe en el símbolo y que, sin embargo, ya está cifrada en él.



## Capítulo II

# EL SÍMBOLO: SU ESCISIÓN INELUDIBLE Y NECESARIA

La montaña que tiembla, porque siente  
germen de cataclismo en sus entrañas;

(...)

no tiene sobre sí más amargura  
que la que hospeda en sus desiertos mi alma,  
porque yo arrastro sobre mí -¡y no puedo!-  
como un cuerpo podrido, la esperanza.

**Almafuerte: *Fúnebre***

**P**lanteamos en el capítulo anterior la polaridad y tensión irreductible en la que se encuentra el sujeto americano, particularmente el sujeto peruano. Arguedas elige el género poético para representarla, no desde el significado, no en forma de panfleto, de testimonio, de teoría, de explicación racional, sino desde el significante, mostrando, y no explicando, reconstruyendo esa tensión y no desmembrándola desde lo racional, lineal y narrativo.

Elige la vía del verdadero arte, como esbozamos desde Rojas Paz, el arte que admite la comprensión porque no se somete a las divisiones que produce la razón sino que se deja llevar por lo perceptivo y, de esa manera, expone la coexistencia de opuestos (que en América son constitutivos: el ser y el estar, lo europeo y lo indígena, el orden y el caos, como algunas de sus manifestaciones).

Arte que no sólo permite la coexistencia de opuestos sino que tiene una intención, es una “*estrategia para habitar mejor el mundo*”, es “*comunicación y proyección del sujeto*”, “*cierra una parábola de ajuste*” (BORDAS de ROJAS PAZ, 1997: 120) que implica un com-

promiso del artista con el suelo, con la tierra, con la comunidad y con el otro, especialmente con ese otro al que se teme en América que es el tenebroso, el indígena, la parte “*hedionda*” de América<sup>38</sup>.

Postulamos de esta manera un arte funcional (tal como lo denomina Bordas de Rojas Paz) que implica una acción del sujeto, una crítica y una propuesta.

En el caso de Arguedas encontramos un artista que trata de representar al sujeto peruano con la intención de mostrar una realidad que le es adversa a ese sujeto (y por lo tanto le es adversa a sí mismo). Trata de representar al sujeto tensionado que sufre esa lucha en la que está inmerso y, desde esta representación, intenta pensar la posibilidad de una redención de este sujeto o de un reconocimiento que necesariamente conlleve el asumir la tensión irreductible como campo fecundo, como recinto desde donde puede surgir un nuevo fruto.

Por ello es que se aleja de su producción narrativa (como ya trazamos al principio de esta investigación) para tomar como herramienta el lenguaje poético, el lenguaje simbólico, a causa de que este lenguaje le permite más aún exponer los opuestos en tensión que caracterizan al sujeto americano e ir más allá, conjurando esta dicotomía. Mostrando el símbolo en realidad ya está mostrando también la posibilidad de su conjuro.

Ante un paradigma híbrido (como el que tenemos en este caso), la única solución que existiría sería la de tener un pensamiento analéctico como el que plantea Enrique Dussel en las propuestas de su filosofía de la liberación<sup>39</sup>. Proponer un pensamien-

38 Volvemos a tomar el concepto kuscheano que divide lo pulcro (el ser, lo occidental, lo armado, el orden) de lo hediondo de América (el caos, el estar, lo tenebroso, lo indeterminado).

39 Esta lectura de la producción de Arguedas desde la propuesta analéctica ya fue propuesta por Ciro Sandoval (SANDOVAL, 1997) en un artículo en el que presenta el análisis que realiza de la novela *El sexto* de José María Arguedas. Es ese artículo presenta la posibilidad que esta propuesta de Dussel le otorga para analizar una novela en la que necesariamente hay que visualizar el compromiso ético que se tiene con el otro que es



to analéctico implica insinuar la destitución de los paradigmas ya existentes. No decimos con esto que Arguedas haya propuesto conscientemente un nuevo paradigma, que haya elegido conscientemente la superación analéctica sino que, en su decisión de volcarse hacia la poesía, está inscrita esta proposición de nuevo paradigma y que, sea consciente o no, es una elección americana.

Ya hemos llegado a la conclusión que el pensamiento racional y científico no es capaz de explicar al sujeto americano puesto que no permitirá nunca la coexistencia de opuestos y tratará de homogeneizar lo que es heterogéneo (como planteamos cuando rechazamos el concepto de mestizaje). Este paradigma científico-racional es el primero en ser destituido por el sujeto americano que busca la representación cabal de su americanidad, porque es el más adverso (y el más contrario si tenemos en cuenta que puede actuar negativamente en la búsqueda verdadera de una reflexión) para una comprensión de la cultura americana.

Así como se destituye el paradigma científico-racional, también se destituye (o tiene que destituirse según Enrique Dussel) un paradigma relacionado al pensamiento marxista (no estamos enfrentando a estos dos paradigmas como profundamente distintos u opuestos sino, simplemente, como paradigmas posibles) puesto que este pensamiento tiene fe en la dialéctica de la historia, continúa un pensamiento lineal y a futuro y el pensamiento americano (recuperemos la poesía arguediana y lo veremos representado) cree en la confluencia de los tiempos que hace que Tupac Amará reviva en el presente (como símbolo) para tener su redención en el futuro o que Guayasamín pueda, desde su arte, “gritar”, en un futuro, la invocación al pasado que requiere el pueblo del presente. El paradigma marxista se destituye, fundamentalmente, por el materialismo que conlleva o que se le atribuye. Arguedas rechaza

---

verdaderamente otro (porque no puedo incorporarlo a mi subjetividad) y que requiere de un diálogo que me conecte con esa absoluta otredad.

*“toda forma de materialismo o utilitarismo como normas de conducta y de posiciones filosóficas”* (CASTRO KLAREN, 1973).

Pero si se destituyen paradigmas se tiene que fundar uno nuevo que sea, siquiera, el resultado de la destitución de los anteriores (o la destitución misma). Por ello Enrique Dussel propone la utilización de un paradigma analéctico que permite construir otro modo de pensar y sentir, más allá del binarismo dicotómico, y que admite la existencia de *lo otro*, la coexistencia de opuestos y la acción:

*“...De lo que se trata ahora es de un método (o del explícito dominio de las condiciones de posibilidad) que parte desde el otro como libre, como un más allá del sistema de la totalidad; que parte entonces desde su palabra, desde la revelación del otro y que con-fiando en su palabra obra, trabaja, sirve, crea<sup>40</sup>. El método dia-léctico es la expansión dominante de la totalidad desde sí; el pasaje de la potencia al acto de «lo mismo». El método ana-léctico es el pasaje al justo crecimiento de la totalidad desde el otro y para «servir-le» (al otro) creativamente.”* (DUSSEL, 1974: 182)

Lo analéctico<sup>41</sup>, entonces, se ubica más allá del binarismo dicotómico. Más allá en un doble sentido: más allá porque permite

40 El subrayado de esta palabra es nuestro.

41 Lo analéctico consiste en postular un nuevo paradigma que permita a América revelarse en su verdad como una voz que siempre fue “otra” y que nunca fue escuchada por Europa ni nunca tuvo lugar en la “totalidad”. La totalidad, esa abstracción occidental que permite ver al mundo, a la verdad, a la humanidad, como una sola cosa, con un fin único, preestablecido, demarcado, se quiebra, postula Dussel, cuando se descubre que hay un “otro” irreductible, que no encaja en esa totalidad construida. Este otro obliga a quien lo descubre (y reconoce) a pensar una nueva forma de conocimiento que lo contenga. Esta nueva forma es el descubrimiento de este otro y la revelación de ese otro, de su verdad. Así la totalidad es quebrada. Ya no se parte del absoluto sino de la finitud, del reconocimiento de la alteridad. En ese reconocimiento, en esa revelación está la fecundidad puesto que allí se volverá a lo óntico perdido por el quiebre de la totalidad. El paradigma analéctico más que una nueva filosofía es una ética puesto que el reconocimiento de un otro irreductible, el reconocimiento de un otro que escapa a la totalidad construida es una decisión ética, es una opción ética que permite una revelación antropológica, una fractura de lo ontológico y una nueva forma de pensar lo óntico, puesto que los entes no

que los extremos coexistan (pensemos en ser-estar de Kusch y luz-sombra, muerte-vida, entre otros, de la poesía arguediana) y más allá también porque nos habla de una superación de estas dicotomías en la existencia misma de estas dicotomías.

Se conjugan así la postulación de la necesidad de un arte verdadero y funcional de Bordas de Rojas Paz (que implica necesariamente la coexistencia de opuestos y la solución de lo americano en la mediación que realiza el arte entre hombre y naturaleza, actuando al fin en lo real) y la pretensión de un paradigma analéctico (que también habla de una coexistencia de opuestos y de una solución activa para esa tensión de la mano de la posibilidad de admitir al “otro” y, así, romper con la dicotomía, sin dejar de percibir al otro en su inalienable otredad).

Es la elección que hace Arguedas, sobre todo en la última etapa de su escritura. Elige un arte verdadero, elige una solución analé-

---

pueden seguir siendo visualizados analógicamente en relación al fundamento, al ser de la totalidad. Los entes escapan a la misma.

Se fractura la noción de totalidad, se fractura la noción misma de ente en relación analógica con el fundamento, con el ser de la totalidad. El pensador, el artista, el analista de la cultura, y cualquier otro sujeto pero principalmente el filósofo, no tiene otra alternativa que la de tomar una decisión ética que implique aceptar a este otro irreductible, mirarle el rostro, mirarlo a los ojos y aprender de él. El filósofo, nos dice Dussel, se transforma en un discípulo, en un aprendiz. Es el “*silenciarse de la palabra dominadora*”, “*para dejar ser al otro, otro*” (DUSSEL, 1974: 183). Es, de alguna manera, la posibilidad de pensar lo que no ha sido pensado, la posibilidad de irrupción de lo no contemplado, la posibilidad de la contingencia, de lo caótico, de lo irreductible, de lo sorpresivo, de lo que no se conoce. La filosofía de la liberación no sólo nos da herramientas teóricas para enmarcar el pensamiento latinoamericano, que no es posible de reducir a la filosofía occidental de tinte hegeliano, sino que también nos otorga una ética (y con ella una nueva actitud frente al otro que no será la de dominación o apropiación), una posibilidad de conjugación de los opuestos que nos constituyen (sin el apremio de disolver las diferencias) y una alternativa para construir categorías de análisis literario o de comprensión de la literatura latinoamericana que se enmarquen en esta necesidad de visualizar lo irreductible. El pensamiento analéctico, en esta investigación, otorga el marco filosófico que nos permite pensar en el símbolo no sólo como una decisión estética de José María Arguedas sino como una decisión ética que se encuentra íntimamente relacionada con su forma de instalarse en la cultura.

ctica y esa elección está representada por su elección de estilo, por la elección del género poético, por la elección del **símbolo**.

El símbolo en sí representa un pensamiento analéctico y la negación de las dicotomías. También representa la posibilidad de superación de la tensión entre opuestos (superación que no significa disolución de estos opuestos). Y, al ser usado por Arguedas, es un gesto cultural, es herramienta de acción del escritor, es herramienta del arte funcional que media entre hombre y mundo, por el cual incorpora al “otro” (sin que esta incorporación niegue en el otro su otredad) y, desde una dimensión utópica<sup>42</sup>, piensa una solución armónica frente a la tensión que sufre como sujeto americano (y que sabe que sufre toda la cultura americana).

Analicemos ahora la noción de símbolo que nos permite hacer estas afirmaciones.

El símbolo, etimológicamente, significa **encuentro**. Proviene del griego *symbollein*. Designa un objeto cortado en dos, cuyas partes, que se reúnen tras una búsqueda, permiten reconocerse a quienes las posean. Se trata de un fragmento de un utensilio de cerámica que el anfitrión regalaba a su huésped cuando éste partía para que, al volver sus descendientes, pudiesen reconocer la casa que una vez acogió a su familia.

Si, como afirman muchas tradiciones religiosas, los hombres son viajeros que buscan volver al lugar de donde vienen, sea este lugar entendido como Dios, como una pre-existencia a la existencia terrestre, o como cualquier territorio que su inconsciente o sus sueños hayan fecundado, el símbolo es la promesa de volver a encontrarse allí, volver a ligarse con lo que ya no es. Re-ligarse.

Más allá de lo etimológico (que nos acompaña en nuestra hipótesis) y de la fe que se tiene en la religación que implica lo simbólico, lo que nos importa rescatar es que el símbolo es la verificación

42 Esta dimensión utópica referida será explicada en el capítulo correspondiente.

de una dualidad, es donde conviven opuestos (con posibilidad de religación o de encuentro según lo etimológico o ciertas tradiciones religiosas), es ambivalente y representa lo analéctico porque permite la existencia de lo otro (el otro significado, lo sagrado, lo trascendental, etc., como asimismo lo visualizado en la dualidad: un extremo y otro extremo, coexistiendo).

Graciela Maturo, siguiendo en sus conceptualizaciones a otros pensadores como Paul Ricoeur o Rodolfo Kusch presenta al símbolo como substrato de la existencia. “...donde se conjugan los opuestos” (MATURO, 1989: 11)

“...reserva de sentido que se deposita en el lenguaje, en los ritos, en las costumbres...” (Ibid.: 19-20)

El símbolo es el elemento principal de otro modo de conocimiento que se manifiesta en la producción y esclarecimiento de la palabra poética<sup>43</sup>. Esto es lo que propone Maturo, recuperando para ello a otros pensadores como Bachelard, Durand y Ricoeur (ante todo). Rescatar a la literatura como vía de conocimiento, vía de conocimiento no sólo distinta a la vía lógico-racional sino opuesta a ésta. Propone también postular al lenguaje poético como lenguaje pleno, capaz de descubrir y modificar el mundo. Descubrirlo porque, al trabajar con él, se sumergiría en lo más profundo de la existencia, en el substrato negado por un pensamiento racional, realista, analítico, empírico, que hace siglos que niega la posible existencia e importancia de un mundo inteligible, subyacente, que puede contener lo trascendente, lo sagrado o, tan sólo, esa **sedimentación cultural** que, según Maturo, se mantiene a pesar de las renovaciones históricas y que podemos denominar tradición y visualizar en “...el lenguaje, los ritos, las costumbres...” (Ibid.: 19-20).

El mundo es una figura llena de significación que debe ser revelada, según Maturo, para que aprendamos a comprender la tota-

43 Tarea que concierne a la hermenéutica, particularmente a una hermenéutica simbólica.

lidad de la vida y podemos ir más allá del entendimiento racional. Esta idea es tomada de Gilbert Durand y su teoría de lo imaginario donde se postula que lo consciente y lo inconsciente sólo son dos maneras de manifestarse la vida psíquica como unidad. No existe ruptura, para Durand, entre lo real y lo imaginario y es por ello que Maturo, teniendo en cuenta esta teoría, propone la necesidad, si se intenta una comprensión de la totalidad del mundo y de la vida, de sumergirse en lo no real, lo no racional, lo no consciente, lo no conocido por el pensamiento logocentrista, racionalista, empírico del hombre occidental. Por ello se retoma al símbolo como recipiente en el que vive aún lo negado por la racionalidad.

Maturo está influenciada también por la fenomenología, substancial en el siglo XX, que le confirma que la cultura está en crisis, más aún el conocimiento, puesto que los hechos históricos y los sucesivos desencantamientos de los que ha sido víctima el hombre, sobre todo en los últimos siglos, han demostrado que el tipo de conocimiento fomentado desde la modernidad es insuficiente para explicar al hombre toda su vida, todo el mundo, los sucesos acaecidos y, sobre todo, el sentido que todo esto tiene (que tal vez esté cifrado en este suelo simbólico de la cultura, en este sedimento que es la tradición cultural y que nos constituye y significa).

El pensamiento lógico-racional, el pensamiento científico, no ha logrado ver el sentido último de las cosas, ni siquiera lo ha insinuado ni ha permitido la existencia de la duda sobre él. Ha negado todo principio de entendimiento que superara las barreras de lo racional, de lo ordenado, de lo posible, de lo entendible.

Es por ello que la fenomenología (motivo de algunas de las reflexiones sobre el pensamiento latinoamericano que tomamos en esta investigación como son las de Graciela Maturo o Rodolfo Kusch) surge necesariamente en este siglo de crisis. Surge, como dice la misma Graciela Maturo, en actitud polémica frente al cien-

tificismo europeo y reclama que se creen vías de conocimiento alternativas a esa línea.

Así es como se rescata la literatura como vía de conocimiento válida, como lenguaje pleno que cumple la función de ser la “*superación de la dicotomía logicista...*” (MATURO, 1975: 13) porque es la que permite la coexistencia de opuestos que la ciencia o la razón dividiría. Dentro de la literatura, la poesía, por trabajar con lenguaje simbólico y con el sincretismo de las palabras (no como la narrativa que es la representación de una linealidad y trabaja con la ilusión de realidad), se encuentra privilegiada en cuanto a lo que Maturo llama “*lenguaje pleno*”. La poesía es la intermedia entre ese substrato de significación, al que hemos hecho referencia, y la expresión que lo hace entendible, o, por lo menos, perceptible. Esa sedimentación cultural, la tradición, lo que las innovaciones culturales no barren, la substancia sensitiva de la cultura, sería del todo ilegible si no existiera un lenguaje capaz de acercarse a expresarla, aunque la ilegibilidad del símbolo, por ejemplo, no termina de difuminarse. El símbolo comporta una esencia dual que contiene lo determinado, lo que se muestra, la expresión y, por otro lado, lo indeterminado, el significado profundo, lo ilegible, el substrato inconsciente e inabarcable. Si la expresión poética pudiera transmitir todo su significado perdería el símbolo su carácter dual y pasaría a formar parte de esa otra forma de conocimiento negada, la racional, que elimina las dicotomías y homogeneiza las diferencias.

Asimismo, el símbolo reviste un orden sagrado, una ligazón con lo trascendente,

*“...los lenguajes simbólicos muestran a las claras la estructura intencional del símbolo, en tanto que sobrepasan siempre la esfera de la experiencia directa, y evocan una cierta relación del hombre con lo sagrado...”* (MATURO, 1989: 24)

que, si la expresión poética lo hiciera legible, se perdería.

El símbolo, empero, necesita una expresión que lo acerque al mundo, a lo humano. Esa expresión, teniendo en cuenta a Maturo, es, con exclusividad, la poesía.

La poesía como recinto en el que puede vivir el símbolo y, por lo tanto, coexistir los opuestos que el símbolo contiene. La poesía como recinto desde el cual se puede llegar a un conocimiento otro (y de lo “otro”) que critique y supere la determinación racionalista. La poesía como único recinto que permite el acercamiento del hombre con esa otra esfera existente, o por lo menos intuible, que es lo sagrado y que ha sido negado por tanto tiempo.

En este sentido, para Maturo, América es privilegiada porque puede ofrecer a la humanidad (especialmente al sujeto americano) un substrato simbólico rico en imágenes que el poeta sabrá leer y poner en palabras. Substrato rico desde lo simbólico puesto que, como ya tratamos en la primera parte de esta investigación, en América el hombre todavía fluctúa entre lo mítico, lo indeterminado, lo tenebroso, lo inclasificable y lo determinante que vino de occidente y que se instaló en la esencia misma de este ser.

Dice Octavio Paz:

*“La época que ahora comienza es la de la revuelta de las realidades suprimidas. Vivimos una vuelta de los tiempos.”*  
(MATURO, 1975: 12)

y Graciela Maturo continua la idea:

*“América Latina ofrece al mundo, a través de una nueva mitología, una nueva conciencia.”* (Ibid.: 12)

afirmando al lector que la nueva forma de conocimiento, la nueva vía alternativa al sistema cientificista, es la vía del símbolo que en América tiene una existencia privilegiada porque hay sec-



tores de esa tierra que aún no han dejado de pensar en términos simbólicos y otros sectores que no definen aún su determinación histórica (alejada definitivamente de este pensamiento seminal o en contacto con él).

Este símbolo, definido por Maturo como el lugar de coexistencia de los opuestos y el suelo donde existe todavía lo sagrado, se comunica al hombre a través de la única expresión que para esta hermenéutica fenomenológica tiene posibilidades de hacer legible el suelo simbólico de la cultura: la literatura (especialmente la poesía) porque es ella la que permite la coexistencia de contrarios en el sincretismo de su expresión. Sin linealidad, sin negación de lo indeterminado, buscando, desde el lenguaje, la ligazón entre el hombre y lo otro (lo sagrado, lo trascendente, la sedimentación histórica de su cultura).

Arguedas intuye que la única manera de mostrar el substrato cultural que su esencia de sujeto tensionado contiene, es la expresión artística y, dentro de ella, descubre, con el paso del tiempo, que la mejor manera es la expresión poética y la utilización del símbolo que le permite encauzar esa dicotomía irresuelta y buscar, a través de ella, la verdad de la vida, lo trascendente que ligue al hombre con todos los tiempos, con los dioses, con el orden, con la justicia, con esa cultura depositada en algún recinto no explorado por la razón.

Porque, por ejemplo, en *A nuestro padre creador Tupac Amará*, nos encontramos con, no sólo el encuentro de opuestos que hace al sujeto y a la cultura latinoamericana, particularmente andina, sino que, bajo ese encuentro de opuestos (encuentro que es ritual como trataremos de explicar más adelante con el concepto de **tinku**), hay entidades eternas, movimientos imparables, verdades que van más allá de la lucha entre los hombres pero que están constituidas también por esa lucha entre los hombres.

Ya mostramos en el primer capítulo cómo en esta poesía se muestra el sufrimiento de un sujeto que llora, que ha perdido sus tierras, que sufre bajo la corrupción y la muerte transmitida por el extranjero. Pero no es lo único que se muestra. Hay, también, **algo** en ebullición, hay **algo** en movimiento, **algo** por gestarse.

La herida que produce el silencio, la muerte, esa herida que duele (y que duele cada vez más) es también la que provoca la reacción.

Hay silencio, muerte, injusticia, vacío, tristeza pero, sin embargo, *el río está bramando, la calandria está llorando, las piedras, con su eternidad inmóvil, están en movimiento y la danza de los árboles*, eterno ritmo del mundo, es presente, así como el movimiento de las montañas.

Hay silencio, muerte y, sin embargo, el hombre, el pueblo, **vibra, hierve, brilla**, posee **luz**, posee **alegría** (“*la relampagueante alegría del hombre sufriente*”) (*A nuestro padre creador Tupac Amarú* en: ARGUEDAS, 1983: 229) y sabe que la muerte tiene una fuerza que le dará la potencia necesaria para revolver el mundo. El hombre, el pueblo, se apropiará del contrario, de la fuerza de lo negativo, para revolverlo, para darle el **vuelco**<sup>44</sup> necesario que lo transforme en vida, en nueva era, en “*aurora*” (Ibid.: 231), en nuevo ciclo.

Porque el desequilibrio debe ser contrarrestado. El caos, la muerte, la pestilencia, no pueden ser eliminadas porque, incluso, son necesarios, pero deben ser contrarrestados con fuerza, vigor, vida, para que el equilibrio se produzca, para que el mundo vuelva a ser como tiene que ser.

*“La santa muerte vendrá sola, ya no lanzada con hondas trezadas ni estallada por el rayo de pólvora”* (Ibid.: 231)

44 Este concepto será retomado también cuando se haga referencia al concepto de **tinku** puesto que, junto con este, se encuentra, ligado íntimamente, el de **kuti** o vuelco del mundo, vuelco permitido por la complementación de los opuestos que en el tinku se encuentran.

El caos no es extirpable porque está en nosotros mismos: "...y, como nosotros, tiemblan de ira" (Ibid.: 229), pero sí es equilibrante. Tiene que venir un nuevo ciclo que aprenda de lo eterno y otorgue la fuerza del contrario (fuerza equilibrante) a ese caos desmedido.

Es uno de los mandamientos americanos para Rodolfo Kusch:

*"Es el que apunta a que sobre el caos se tienda el orden para obtener el fruto"* (KUSCH, 2000b: 250)

*"La vida es un equilibrio entre orden y caos, entre lo que es y lo que no es, porque no se puede impedir que el opuesto exista"* (Ibid.: 249)

¿Cuál es el fruto que espera conseguir Arguedas con el retorno del equilibrio?

El mantenerse en un mundo que tiene que ser a la medida del hombre.

*"El mundo será el hombre, el hombre el mundo, todo a su medida"* (A nuestro padre creador Tupac Amarú en: ARGUEDAS, 1983: 233)

Por otro lado, si intentamos definir al símbolo no debemos dejar de lado la conceptualización que hace sobre él Rodolfo Kusch, puesto que nos permite visualizar no sólo el concepto de símbolo sino un modo de entenderlo desde el suelo simbólico americano (forma a la que ya nos acercamos con Maturo).

Para Kusch, el pensamiento del hombre americano está dividido entre un pensamiento culto y un pensamiento popular (siguiendo la dicotomía que plantea en la esencia del sujeto americano y las raíces que lo forman y que hacen a esa esencia bifronte). El pensamiento culto es el que piensa en términos de ser, de seguridades, de conceptos, de afirmaciones. El pensamiento popular piensa en

términos de estar, de lo indeterminado, de lo incontrolable, de lo que sucede y no puede ser definido. El pensamiento culto no tiene instancias de duda, no tiene vacíos, no tiene silencios y si los tiene son silencios que no guardan inquietudes sobre algo más.

En cambio el pensamiento popular, dice Kusch, busca el sentido profundo, en la palabra o en el silencio, en el gesto o en la costumbre.

El ser americano está cruzado tangencialmente por estos dos saberes o pensamientos y, por ello, vacila sin poder dejar de intentar definir lo determinable pero también sin poder dejar de pensar en aquello que lo significa pero que se mantiene en la indefinición, en el silencio.

*“El habla popular dice entonces la palabra común, pero esconde, detrás, la gran palabra, que completa al sujeto viviente. Es lo mismo que el sujeto aunque de otro modo. Y en tanto su sentido hace a lo viviente en su totalidad, encierra el por qué indefinido del vivir mismo. Por eso es el silencio de lo inexpresable que se prolonga en el gesto o en la ceremonia del rito, o se reitera en la costumbre. Y, en tanto lo popular es también un símbolo que nos afecta a nosotros, encarna además la culpa que se cierne sobre nuestro decir culto. Es la culpa de haber escamoteado la palabra común. Pero como el decir culto también es silencio, aunque vacío, se diferencia del decir popular; es un decir donde se ha perdido hace tiempo la posibilidad de decir algo. Por eso el saber culto es la paradoja del saber en general. Y es inútil que el saber se acumule para llegar al algo del saber; porque la indagación por el algo concluye en un silencio vacío y escéptico, a diferencia del pueblo que se mantiene en un silencio pleno que pesa, aunque esconde lo que todo hombre se pregunta y donde nadie recibe respuestas.” (KUSCH, 2000g: 245)*

La búsqueda de un sentido que va más allá de “la palabra común” que dice lo que se puede decir, lo que se ve, lo que se com-

prueba, lo que se piensa, lo que se entiende, hace al hombre americano configurar su visión del mundo en forma de **símbolos** puesto que es el símbolo el que le permite incluir, en su aprehensión, aquello de lo que no puede hablar, aquello que no puede ser referido con palabras, menos aún con la palabra “común” vacía de significado.

*“En tanto el símbolo es palabra es lo otro referente al sujeto, lo otro en donde se dice el sentido, del cual carece el sujeto desconstituido. Por este lado el símbolo cumple la condición de compensación en tanto es palabra. (...) El símbolo es, según esta dimensión, un sentido que se ve.” (KUSCH, 2000h: 489)<sup>45</sup>*

Es una determinación pero de otro orden a las determinaciones de la ciencia, la que se aplica a un objeto. El pensar popular no está inmerso en esas determinaciones pero sí en las que componen el campo simbólico de la cultura. El símbolo, entonces, no es un objeto. Sólo circunstancialmente puede serlo (como plantea Kusch en **Esbozo de una antropología filosófica americana**). El símbolo es **algo** que detrás de esa supuesta determinación se sumerge en la indeterminación. Está distribuido en cuatro planos que hacen de camino por el cual se encuentran lo profano del hombre con lo que lo trasciende que, para él, es lo “otro”. Estos cuatro planos que componen el camino lo hacen comenzar en el soporte material (o terminar en él según sea la dirección del movimiento: del soporte material hacia el absoluto (mediante el ritual) o del absoluto al soporte material (lo que configura al símbolo)), luego se accede al primer significado (significado casi literal del soporte material), al segundo significado (numinoso) y a un último plano que es el área donde se encuentran los sentidos (el área que Kusch llama del absoluto).

45 KUSCH, Rodolfo: “El problema del símbolo”.

El encuentro que produce el símbolo es el encuentro entre el hombre y lo que lo trasciende, le demos el nombre de absoluto como le da Kusch o no, y es la desaparición del yo ya que el yo únicamente cobra sentido por el otro que lo significa, eso que lo trasciende<sup>46</sup>. Por ello es que decimos que el silencio del pensamiento popular está cargado de significado y el silencio del pensamiento culto no. El silencio del pensamiento popular otorga el lugar del habla a eso otro que lo significa.

También con esto se relaciona lo que hemos desarrollado en otro capítulo en cuanto a las categorías con las que define Kusch al sujeto americano: ser y estar.

El pensamiento popular, radicado en el estar, sólo consigue su significado, su identidad, en el símbolo, en ese significado que le otorga lo otro que lo trasciende y que, por lo tanto, es sagrado.

El pensamiento culto, radicado en el ser, existe desde ese ser, por lo tanto no requiere que le otorguen significancia externa. El ser recibe su significado de sí mismo.

El estar recibe su significado desde lo otro, por lo tanto es consciente de su finitud y de su incapacidad de significar totalmente. De ahí la constante dependencia con lo trascendente que hace que no se pueda utilizar un camión recién comprado si antes no se lo somete al ritual correspondiente que lo habilita para el uso.

*“En tanto digo soy, lo seré en un ámbito simbólico, y éste por lo tanto encuadrado en un horizonte cultural” (KUSCH, 2000g: 339-340)*

46 Aunque como filosofías coetáneas no tuvieron su encuentro (a veces por causas que exceden lo meramente filosófico y que exceden también los intereses de esta investigación) vemos lo cercano que está esta complementariedad que postula Kusch entre el hombre y el otro que lo trasciende (otro hombre u otro absoluto) y la necesidad de reconocer al otro irreductible propuesta por Dussel en el marco del pensamiento analéctico.

Por todo lo dicho, el pensamiento popular<sup>47</sup> no puede moverse en el terreno de las afirmaciones puesto que el sujeto o la cosa no son si no les es otorgado su significado desde lo otro<sup>48</sup>. Entonces, como dice Kusch:

*“...lo que se ve y se dice no puede ser toda la verdad, porque ésta está desplazada a otra área...”* (Ibid.: 341)

En el pensamiento popular no existe otra alternativa ante la búsqueda del significado o del sentido del mundo y de la vida que a través de lo simbólico y esto vale plenamente para el pensamiento híbrido que es el pensamiento del sujeto americano tal como lo hemos definido en esta investigación y tal como es el autor de la poesía analizada: José María Arguedas. Ante la insuficiencia del lenguaje y de las verdades construidas por occidente o por la misma América cubierta por el manto de la racionalidad, las certezas y lo determinado, Arguedas apela, luego de intentar transmitir el significado de su cultura en la narrativa (significado transmitido especialmente en los instantes de lirismo o de introducción de elementos poéticos o “mágicos”<sup>49</sup>), a lo simbólico, al lenguaje poético como expresión de sus últimos intentos por expresar lo inexpresable: el poder de lo sagrado sobre el pueblo, la fuerza que

47 Recuérdese siempre que estamos hablando de una de las partes constitutivas del sujeto americano visto como la dicotomía irresuelta entre el ser y el estar, el pensamiento culto y el pensamiento popular. Por lo tanto, cuando desarrollamos uno de los extremos de la dicotomía es para, luego, hacer referencia a cómo este sector de la conformación americana incide en el sujeto.

48 Al negar la totalidad ontológica construida por la filosofía occidental, Enrique Dussel está planteando también esta negatividad, esta negación de las afirmaciones construidas puesto que la verdad buscada estará en la revelación del otro, eso que excede las afirmaciones ya establecidas y, por lo tanto, supone una nueva forma de conocimiento (que en este caso es desde la ética puesto que requiere del reconocimiento y valoración del otro como otro).

49 Es curioso que los pasajes que toda la crítica rescata de Los ríos profundos son los que se relacionan con lo simbólico o lo tradicional: el capítulo donde es protagonista el Zumbayllu o el primer capítulo en donde se explica lo que significa yawar mayu o río de sangre

infunde la muerte en la vida, la fundamental importancia de los dioses, los héroes, los antepasados y el poder que puede tener el pensamiento popular sobre el culto para equilibrar la balanza que se ha inclinado siempre para el otro lado.

Esta necesidad del arte y del hombre americano de apelar al símbolo se encuentra desarrollada en toda su plenitud en el poema *Oda al Jet*, poema que, por otra parte, plasma ese movimiento, esa estrategia americana que explicamos anteriormente: la fagocitación. En este caso transformando la cosa en símbolo.

El concepto de fagocitación esgrimido por Rodolfo Kusch, bien puede ser incorporado a nuestro desarrollo cuando nos referimos a la utilización del símbolo, y mejor aún si va a ser ejemplificado con *Oda al Jet*.

Este concepto apela, fundamentalmente, a estas estrategias de resistencia del sujeto americano frente a lo impuesto de las que hablamos en el primer capítulo y apela también a un mecanismo propio del vivir del indígena precolonial que, mediante la incorporación o digestión de cuerpos extraños, conjura la realidad, combinando a los contrarios. Esta es la operación del símbolo en la poesía arguediana: permitir la convivencia de los contrarios y operar desde esa convivencia, desde esa combinación.

Esta es la operación del símbolo en la poesía arguediana: fagocitar lo moderno para contrarrestarlo con su opuesto: lo tradicional.

Desde esta conceptualización podemos sumergirnos en la lectura de *Oda al Jet*, intentando descifrar toda su riqueza simbólica.

Desde la posibilidad de la creación se postula, en este poema, una paradójica relación entre hombres y dioses en la que los hombres se han convertido en dioses, han adquirido el poder de los mismos (creación, ocupación del espacio sagrado, del “*mundo de arriba*” (*Oda al Jet* en: ARGUEDAS, 1983: 241)) pero a riesgo de perderlo todo por el peligro que conlleva el mismo poder adquirido.



Un objeto, el Jet, eterniza a los hombres, les da el poder de los dioses, la virtud del viento, la altura de los “...*temibles flcos de nieve de las sagradas montañas...*” (Ibid.: 241)

Sin embargo el Jet no está movido por los hombres que lo han creado, está movido por los dioses de todos los tiempos. El Jet ha sido incorporado al ciclo eterno de las divinidades entre las que puede entrar el hombre pero como un elemento más, circunstancial. Un cuerpo usado por dioses eternos para la creación.

Arguedas realiza en esta poesía una transformación: transforma la cosa en símbolo. Para poder comprender la cosa e incorporarla, Arguedas la transforma en símbolo, niega su carácter de cosa, la somete a lo simbólico para sacarla de la lógica occidental y darle carácter mágico.

La hace mágica (a la cosa), la transforma creación de dioses, y la incorpora, así, a la lógica mágica del sujeto ligado a la naturaleza, permitiéndole esto la negación directa de su real existencia: ya no es un prodigio de tecnología sino un elemento de los dioses, una creación divina para permitirle a los hombres ser dioses, rivalizar con ellos, ser águilas en el viento, ser paloma, aunque sea por un instante de la cíclica eternidad, aunque sea cumpliendo el papel de instrumento de los dioses.

La transformación de la cosa en símbolo también le permite a Arguedas darle un lugar al hombre en la cosmovisión cristiana negándole, a esta, su eternidad, su magnificencia.

Todo, en realidad, depende de otros dioses, de “...*los dioses de dioses que existieron, desde el comienzo hasta el fin que nadie sabe ni conoce...*” (Ibid.: 243)

El hombre y sus creaciones son insignificantes y están movidos por fuerzas eternas y abarcativas. Lo sagrado está mucho más allá de la cosa, por ello Arguedas la transforma en símbolo, para entender el movimiento de lo sagrado. Ese entendimiento puede

comenzar sólo si negamos las lógicas existentes y nos ubicamos en el comienzo de la lógica seminal<sup>50</sup>.

El símbolo, volviendo a Rodolfo Kusch, entonces, no es aquello que ha sido objetivado por el pensamiento culto y ha pasado a formar parte de las cosas, de lo estable. Es el símbolo que no puede ser aquietado, **que significa en tanto existe**, en tanto está siendo y que le revela al sujeto que él tampoco es ni tiene significado sino es gracias a lo otro que lo significa o que le otorga sentido. Por lo tanto el pensamiento popular no está aquietado en la afirmación sino que se maneja por lo que Kusch llama la lógica de la negación (lógica que, según el filósofo argentino, deberíamos adoptar para “*comprender*” al sujeto y a la cultura americanos).

Desarrollaremos escuetamente lo que para Kusch es la lógica de la negación para llegar al concepto de operador seminal que hemos utilizado para analizar la poesía de José María Arguedas.

La lógica de la negación en la teoría kuschiana implica el juicio que surgió del desarrollo de la noción de símbolo: la idea de que el sujeto, la cosa, el ente, no **es** sino que tiene posibilidad de ser y esa posibilidad sólo existe en el símbolo y dentro del horizonte simbólico que compone la cultura. El sujeto no **es** sino que está y obtiene su significación en el “otro” (ese otro al que se accede gracias a lo simbólico). Por lo tanto el sujeto no puede afirmar su ser sino que sólo puede partir (tal vez afirmando) de un proyecto de ser. La totalización del ser, que depende de mi proyecto (el proyecto para Kusch puede ser cualquiera, desde producir un hechizo si soy un brujo hasta ganar un millón de dólares si soy un gran empresario<sup>51</sup>), nunca se efectiviza, siempre está negada por

50 Concepto kuschiano que refiere a una lógica nueva, una lógica americana que partiría de la negación de las lógicas existentes y de la conformación de una lógica propia nacida de lo emotivo, de lo sensitivo, de algún origen no racional.

51 Porque el proyecto depende del horizonte simbólico que me otorga la cultura.

las circunstancias en las que **estoy** (eso es lo único verdadero, lo básico de lo que sí puedo partir para buscar un sentido).

Por lo tanto lo que pretendo ser no es verdadero porque nunca logro **ser**. Si intento otorgarle sentido al mundo a través de mi existencia y otorgarle sentido, a su vez, a mi existencia, debo negar toda falsa afirmación y buscar el operador seminal del cual puedo partir para afirmarme otorgándole sentido al mundo<sup>52</sup>.

La lógica de la negación kuschena lo que busca es la afirmación (valga la paradoja) pero desde la configuración de pautas culturales propias. Por eso apela a la búsqueda de un operador seminal, un punto de partida propio para darle sentido al mundo y a nuestro existir. Ese operador seminal no estará construido desde la racionalidad, desde la lógica, como comienzo de una sucesión de causas-consecuencias lineales que darán explicación a las cosas y a la vida. El operador seminal al que se refiere Kusch está enmarcado siempre en una sobreracionalidad en relación con lo emocional, es un “...*anti-discurso, a través del cual aquél* (el sujeto) *logra constituirse existencialmente en su pura emocionalidad*” (KUSCH, 2000e: 571). Anti-discurso porque se posiciona desde la negación y, por lo tanto, contra los discursos existentes (sobre todo, en el caso de Arguedas, contra el discurso alienante occidental científico y opresor).

Los distintos símbolos actúan como operadores seminales en la poesía arguediana en la medida en que otorgan sentidos últimos (o primeros) a lo que el pensamiento racional ha vaciado de sentido: el grito del pueblo unido, las manifestaciones de la naturaleza, el llanto de los niños, la ira de los dioses, etc.

52 Ese operador seminal del cual se debería partir, para Dussel, es la verdad del otro, la palabra referida por el otro, la revelación que me haga cuando escuche su verdad y que será una verdad que no concuerde con mi horizonte de totalidad, sino que la quebrará y, en ese quiebre, estará la nueva construcción.

De ahí el carácter hímnico de algunas de sus poesías: intenta funcionar como principio regulador, como semilla, como simiente de un nuevo pensar (simiente que se colocará como nacimiento de una nueva historia, de ahí su raíz utópica, crítica de lo existente y configuradora de un nuevo devenir del sujeto).

En un peregrinaje hacia Cuba, cruzando pueblos, hombres y la naturaleza polarizante que lo enfrenta a la vida y a la muerte, el poeta reconoce un arduo camino, toda la vuelta al mundo que tuvo que hacer para llegar a la isla. Se le debe dar un vuelco al mundo que está lleno de “...*endemoniados odiadores del hombre...*” (*A Cuba* en: ARGUEDAS, 1983: 261) para encontrar el pueblo de Cuba, “...*pueblo que ama al hombre...*” (Ibid.: 261)

Y en ese vuelco se encuentran gritos y voces “...*tan altas como el sol...*” (Ibid.:261) que muestran que Cuba es la simiente del mundo, la semilla que, detrás del hombre endemoniado, muestra al hombre eterno. Es la simiente que es comienzo del vuelco, del nuevo mundo pero que, a su vez, es eterna. Es simiente del nuevo mundo, es inmortal, es el centro vital del nuevo cambio, es semilla y fruto de la inmortalidad, del hombre eterno. La revolución (el vuelco, el cambio necesario) tiene en este poema (y en el que sigue) una materialización, una confirmación que no tenía en el pedido de revolución que se hace en *A nuestro padre creador Tupac Amará*.

Otro himno, como el dedicado a Cuba y el más importante a Tupac Amará, es *Ofrenda al pueblo de Vietnam* (ARGUEDAS, 1983: 267). Otro himno en el que Arguedas entrega como ofrenda sus palabras. El tono hímnico y la ofrenda otorgan a este poema carácter sagrado.

Tanto Cuba como Vietnam actúan como centros sagrados, como centros vitales, como simientes del nuevo mundo. En una eternidad cíclica de edades sucesivas<sup>53</sup>, de eternidades, de “...*para*

53 Ni lo cíclico ni lo sucesivo aluden a un concepto de retorno de lo mismo, de vuelta a lo ya conocido, de repetición. En este caso, el vuelco, el cambio, la sucesión cí-

*siempre firme y de pie...*” (Ibid.), los centros vitales actúan como principios de liberación, símbolos del vuelco, frutos del fuego eterno de liberación.

Ambos sucesos históricos actúan como símbolos no del acontecer histórico (de sucesión dialéctica) sino de la eternidad de la lucha entre un “fuego” permanente y “el vigor de ese fuego en las manos eternas del pueblo”.

El símbolo no representa, ni en la poesía de Arguedas, ni en lo que entendemos como pensar americano, al ser. No representa a los significados únicos ni a las determinaciones conceptuales del tipo de abstracciones filosóficas. El símbolo es un acontecer, es un modo de instalarse (y saber instalarse) en la cultura.

Cuando tratábamos el problema del sujeto americano nos afirmamos en la idea de que el sujeto americano no puede ser definido completamente porque, más allá de las dicotomías que lo conforman, no se encuentra en un estado final, no es un producto, es un sujeto tensionado que se encuentra en proceso de definición (o indefinición, o definición desde la indefinición misma). El símbolo padece la misma problemática: **no es**, en la medida en que es un permanente encuentro de contrarios que luchan en un estar, en un acontecer persistente. El símbolo no refiere a la esencia del sujeto sino al suelo simbólico en el que está, en el que se desarrolla. Por eso es que a la cultura se la define como suelo simbólico que moldea al individuo o al grupo de individuos para la instalación de sus existencias y en cuanto a la intuición que ese grupo de individuos tiene de lo absoluto.

---

clica de eternidades no refiere a lo repetitivo. El vuelco, el cambio, la revolución implica una noción cíclica pero de otra magnitud. Es un círculo que parece regenerarse constantemente, que parece renovarse aunque la idea de vuelta esté implícita. Es una vuelta porque, nuevamente, el cambio se produce, no hay linealidad, no hay permanencia en una sola dirección. Este concepto necesitaría mucho desarrollo. No nos parece necesario ahondar en ello en esta investigación. De cualquier manera esta idea será aclarada cuando se expliquen las nociones andinas de **tinku** y **kuti**.

Por eso es que desarrollamos al símbolo como un modo de actuar del sujeto tensionado, un gesto cultural del poeta que se posiciona así dentro de un horizonte cultural, construye creando dentro de él (de ahí lo de verdadero arte de Bordas de Rojas Paz) y actúa en ese horizonte y contra otros horizontes que intentan imponerse liberándose de la alienación en la que está inmerso (de ahí lo analéctico planteado por Enrique Dussel).

*“La historia de la locura sería la historia de lo Otro, de lo que para una cultura es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior) pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo, de aquello que para una cultura es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades” (FOUCAULT, 1968: 9)*

Este discurso que es un discurso otro, actúa contra este tipo de determinaciones. Por ello puede trocar la cosa en símbolo, dedicar himnos sagrados a los focos de desorden en el mundo, tensionar al sujeto y a su poesía en un permanente juego de contrarios y hacer actuar a las palabras en lucha permanente. Lucha que es vida porque la tensión es irreductible y necesaria en el hombre americano y porque la existencia de lo otro, de lo no comprendido por la totalidad, es lo que permite la dinámica del mundo.

Nos parece necesario, antes de continuar, explicar las nociones de **tinku** y **kuti**, nociones que están en la base del pensamiento indígena pre y post colonial y que pueden servirnos para explicar la ineludible coexistencia de opuestos ya advertida (y visualizada en el símbolo) y el fruto que de esa coexistencia resulta, que es el dinamismo del mundo, el movimiento, el vuelco, el **kuti**.

El concepto de **tinku** es un concepto complejo que hace referencia, en primera medida, a peleas rituales en las que se encuen-

tran dos bandos opuestos, frecuentemente ubicados en espacios geográficos bien diferenciados (por lo que, la mayoría de las veces, adoptan el nombre de *aläsaya* o el lado de arriba y *mäsaya* o el lado de abajo). Y decimos peleas rituales para que se comprenda que, al parecer un combate guerrero puede asimilarse como un enfrentamiento que divide, pero en realidad, como se trata de un rito, es un enfrentamiento (no deja de serlo) pero una contienda que une. El **tinku** es el **encuentro** de dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes:

“...las dos mitades –que guerrear con ondas o bolas de plomo o con sus puños- no argumentan con semejantes términos sobre el origen de sus tensiones; sin embargo, mediante la pelea lo que se pretende establecer es un intercambio de fuerzas necesario al equilibrio social. (...) El juntarse en combate es una «igualación»” (HARRIS y BOUYSSSE-CASSAGNE, 1988: 242).

¿Por qué decimos que es un concepto complejo? Porque es un concepto que escapa al ritual del que procede y que explica la cultura, la estética, la cosmovisión andina y también porque es un concepto que no resuelve su ambigüedad, no se inclina por uno de los dos polos que lo conforman: el enfrentamiento y la cópula, la división y la igualación.

De esta complejidad para comprender esta noción surgen dos líneas de lectura del **tinku**: la *poética de la conciliación* y la *poética agonística* (MONASTERIOS, 1995 y 1997). La primera de estas líneas (la que corresponde a Harris y Bouysse-Cassagne) al no considerar el principio de la irreconciliabilidad de contrarios, privilegiaría su carácter conciliador: “*Descrito como una zona de encuentro en que conviven mitades antagónicas, el Tinku es interpretado como camino de conciliación y superación de la diferencia*” (Ibid.: 756). Pero esta línea de lectura, y en esto acordamos con Elizabeth Monasterios, da cuenta, más que de una lectura fiel del

ritual, o del concepto que resuena detrás del rito, de una necesidad racional de justo medio o, cómo plantea irónicamente la autora: “¿Acaso no equivale esto a leer el mundo andino con sensibilidad hegeliana?” (Ibid.: 756). De lo que sí da cuenta, más allá de la crítica que podamos hacerle, es de una aproximación antropológica al concepto que describe el ritual y las consecuencias que trae en la comunidad que lo vive (equilibrio social, armonía).

La segunda línea de lectura, correspondiente con una aproximación más estética al término **tinku**, es la que lleva a cabo Verónica Cereceda, también desarrollada críticamente por Elizabeth Monasterios en el artículo anteriormente referido (Ibid.). Desde esta perspectiva, agonística, “...los contrarios (...) no buscan la armonía de un equilibrio sino el contacto peligroso de sus diferencias” (Ibid.: 758). Los contrarios se repelen, luchan entre sí, no contemplan ninguna eventual unión.

Para la primera línea de lectura el **tinku** es cópula, para la segunda línea de lectura el **tinku** es guerra. Para conjugarlas se tendría que pensar en la posibilidad de concebir una conjunción no unificadora ni uniformizadora o la posibilidad de concebir una disyunción no carente de seducción.

Esta postura es la que sostiene Marcelo Villena Alvarado (VILLENALVARADO, 1997) quien postula la necesidad de ver en el **tinku** un encuentro que no disuelve las diferencias, un concepto que cuestiona nuestra manera de ver el contacto y la diferencia y una noción que presenta un espacio de contacto que mantiene su carácter conflictivo y, por esto mismo, se dinamiza. Es en esta dinámica de los opuestos, en este juego de lucha y en este espacio que se dinamiza gracias al juego mismo de esos opuestos, que aparece el concepto de **kuti** como vuelco, como renovación, como revolución, como vuelta, como cambio, como turno. En cada **kuti** uno de los términos en lucha en el **tinku** tendrá preeminencia:



“...si en el primer combate una mitad se muestra superior, en la siguiente la otra mitad procurará vencer... (...)... en la primera fase uno posee y el otro carece; pero luego la situación se invierte.” (HARRIS y BOUYSSSE-CASSAGNE, 1988: 243).

Al pasar de lo social al orden cósmico, con el concepto de **kuti**, hacemos referencia a la renovación o revolución, al vuelco que los tiempos dan y que es necesario.

Así, desde esta posición de lucha, de **tinku**, de encuentro de contrarios, y del dinamismo que esto otorga, José María Arguedas construye el poema tal vez más simbólico y oscuro de su producción: *Katatay/Temblar*.

Este poema es un pedido de cambio, de revolución, de vuelco (**kuti**). Sybila Arredondo plantea, en la compilación también llamada *Katatay/Temblar* realizada y comentada por ella, que cuando Arguedas habla de “...*hambrienta serpiente...*” (*Temblar* en: ARGUEDAS, 1983: 247), está hablando del capitalismo, de E.E.U.U. y de cómo este elemento nefasto está asediando a los hombres.

Está hablando de darle un rostro a ese elemento negativo, a esa amenaza que asecha al pueblo. Pero, más allá de la nominación, del rostro puesto a la serpiente, tanto en la interpretación de Sybila como en la que del poema se puede extraer, se está hablando de la existencia de una lucha entre opuestos, entre el pueblo y la hambrienta serpiente, entre la luz y la sombra, entre la serpiente y los cóndores.

Una lucha pedida, reclamada, necesaria. Una lucha que une y enfrenta los opuestos para crear, para dar vida. Una lucha que es apelación al pueblo que tiene que buscarla, que tiene que recibirla, recibir a su opuesto, “...*beber de la sangre áurea de la serpiente de dios...*” (Ibid.: 247), recibir la maldad, la muerte, lo nefasto para crear, para dar vida, para producir.

El poema reclama al pueblo una utilización de su contrario, reclama la utilización de la luz que llega, esa luz que también es sombra, esa luz que viene de la “...*sombra de los cóndores...*” (Ibid.: 247) pero a su vez viene del resplandor del sol.

El poema reclama al pueblo (al semejante del poeta, al hombre, al “...*padre mío...*”) vida. Esa vida se obtiene por la creación, por la fuerza que obtenemos de la utilización de nuestro opuesto, por la fagocitación, por el grito y el **temblar** del pueblo.

El poema apela justamente a ese temblar que surge de la visión de la danza que lo hace surgir<sup>54</sup>, temblar que significa un movimiento armónico del pueblo que debe gritar, temblar y recibir la sangre de la serpiente y el resplandor del sol en forma única, unidos, formando “...*una sola sombra...*”, “...*todos juntos...*” (Ibid.: 247).

Formar una sola sombra que contrarreste la luz que llega, es provocar un vuelco, un encuentro de contrarios que busca una salida, una tercera posibilidad de manos de la creación, del parir vida, de la danza.

En cuanto a la interpretación que realiza Sybila Arredondo sobre la figura de la “hambrienta serpiente”, estaríamos frente a un accionar poético similar al utilizado en *Oda al Jet*: la transformación de la cosa en símbolo para poder negarla, apropiarla, asimilarla y, así, reducirla.

No se habla de E.E.U.U., del enemigo, de lo opuesto, del mal, sino de la “hambrienta serpiente” que es hija de los dioses, que es diosa ella misma y que puede darnos su sangre áurea, sangre de dioses, para crear.

La dicotómica lucha entre lo bueno y lo malo, lo fasto y lo nefasto no es tan polarizante. En el símbolo, Arguedas conjuga

54 El himno surge, según el propio Arguedas, de una danza vista en Lima, realizada por “*hijos del pueblo de Ishua (...). Bailaron en una pequeña habitación de adobes y techo de totora, en el canchón de la Av. Sucre 1188...*” (Entre paréntesis en el pie del mismo poema)

los opuestos y los hace convivir sin negarlos. No se niega nunca que la “hambrienta serpiente” es una amenaza de la que se tiene miedo pero se afirma, junto con lo negativo, la posibilidad de creación desde esa existencia y la necesidad de ese ser para la creación, para la vida.

Entonces Arguedas apela a una lucha que es unión, apropiación y cópula entre opuestos. Arguedas apela al símbolo y su función para esta conjugación entre bien y mal, sombra y luz, dioses y pueblo.

Como plantea Carlos Cullen, retomando el pensamiento del mismo Kusch: la cultura no debe ser pensada como un código, un producto del tiempo y de la historia de grupos humanos, sino que debe ser vista como la posibilidad de codificar. El suelo simbólico es el saber del individuo ante su instalación en la cultura, es la cultura misma y se representa en el mito (que transita en el ámbito de los símbolos sagrados), donde se resuelve la tensión existente entre el saber meramente “estar” y el saber habitar (o saber ser en el momento histórico). Cullen plantea que en América sólo hay un mero estar que intenta, a través de lo simbólico, construir sus significados, asentarse en la cultura. También plantea que esto no es reconocido por el sujeto americano que ha elegido una alternativa escéptica que lo aleja de la fe en lo otro que lo trasciende y, por lo tanto, construye su ser sin necesidad de ninguna alteridad. Pero si buscamos entender América y descubrir su verdadera racionalidad debemos pensar en términos simbólicos, en términos de **estar** porque es lo que nos configura verdaderamente. Para Carlos Cullen el drama de la conceptualización de América es este: la imposibilidad de pensarnos desde este suelo simbólico y el construirnos desde el concepto.

*“No preguntamos por la esencia de lo latinoamericano que como realidad efectiva se desenvuelve en el concepto. Pre-*

*guntamos por la estancia de lo latinoamericano que, como acontecimiento significativo genera el símbolo” (CULLEN, s/d: 58)*

Y así, desde la noción de símbolo, volvemos a la esencia bi-frente del sujeto americano que se muestra en una poesía que es recinto de la lucha.

Pero, a pesar de que el símbolo tiene su accionar dentro de la poesía arguediana y que actúa otorgando sentidos (desde la emocionalidad), otorgándole al autor operadores seminales desde los cuales puede partir para su comprensión del mundo, Kusch plantea (y es lo que retoma Cullen) que la verdadera salida americana sería situarse en un antes del símbolo porque el **es** del símbolo ya lo determina y, por lo tanto, lo desliga de lo sagrado, de la indignancia originaria a la que está tratando de dar respuesta. De alguna manera seguiría siendo una respuesta más de las que el hombre se da para asegurar su existir. Es lo que Maturo plantea cuando dice que al poner en lenguaje el símbolo, a través de la poesía, se lo **desliga** de lo absoluto.

Kusch también plantea que el lenguaje o cualquier soporte simbólico es insuficiente. La verdadera forma de apropiarse del símbolo es en la vivencia. En el estar o vivir mismo es donde lo absoluto puede ser intuido como “*dador de sentidos*” (KUSCH, 2000g). El lenguaje es un obstáculo para el pensar simbólico puesto que lo encierra, lo institucionaliza, lo reduce a una definición o a una determinación.

Volvemos así, otra vez, a la tensión del sujeto americano en la que está inmerso Arguedas puesto que intenta acercarse a los sentidos últimos que le otorga el símbolo pero se apropia del símbolo desde el lenguaje y, por lo tanto, lo reduce a una significación, a

una metáfora. En este sentido estamos de acuerdo con Ricoeur<sup>55</sup> en que la metáfora es una invención y no se mantiene “*ligada a las configuraciones del cosmos*” (MATURO, 1989: 28-29) como sí se mantiene el símbolo. Ricoeur nos habla de la misma ligazón de la que nos hablaba Kusch (por una influencia de orden inverso al planteado en esta oración): “*...los símbolos no llegan al lenguaje sino en la medida en que los elementos del mundo devienen en sí mismos transparentes. Este carácter ligado del simbolismo, su adherencia, constituye toda la diferencia entre el símbolo y la metáfora...*” (Ibid.: 28-29).

Ricoeur refuta las postulaciones de Michel Foucault para quien la palabra funda la cosa o el decir funda el mostrar. Para Ricoeur, la capacidad de decir está fundada en la capacidad que tiene el cosmos de significar. Por lo tanto el sentido no depende de la palabra que se muestra, sino del significado que quiere ser mostrado. Así es como, detrás de la palabra o de la metáfora, puede haber vacío de sentido o un sustento de sentido cercano a la ligazón de la que nos hablan estos autores que posee el símbolo.

La autenticidad del sujeto americano en tensión permanente se presenta más que nada en esta poesía en la que existe una lucha del sujeto por acercarse al absoluto que otorgue sentido a su vivir y al mundo (utilizando símbolos y obligándolos a luchar a ellos también) y la necesidad de expresión de esa lucha que hace que el símbolo se desligue del sentido último y se convierta en metáfora (más indeterminada o desligada que el símbolo).

Existe una insuficiencia del lenguaje para significar el sentido último y una necesidad de significarlo. Pareciera que no existe solución auténtica para encauzar esa necesidad puesto que el hombre plasma sus representaciones en lenguaje. Pero así es como surge el arte en todas las teorías propuestas: como posibilidad re-

55 Leído a través de la lectura que hace de este autor Graciela Maturo en **Fenomenología, creación y crítica. Sujeto y mundo en la novela latinoamericana.**

dentora en cuanto permite la existencia de lo simbólico y, con él, el acercamiento a lo otro que trasciende al hombre.

Gadamer nos aclara esta situación postulando el concepto de **vivencia** como forma de aprehender la totalidad o la plenitud de la vida. Al arte como forma esencial de la vivencia y como recinto en donde se difumina el tiempo efímero de la historia y se muestra la simultaneidad de lo imperecedero, de lo clásico, de lo permanente, del suelo simbólico de la cultura (agregado nuestro).

La vivencia estética implica la experiencia de una totalidad infinita porque la obra de arte es una idealidad, es el aparecer de la idea misma, de la totalidad comprendida. Por eso Gadamer acude al concepto de símbolo para explicar esta aprehensión: el símbolo **está** por otra cosa y, de esa forma, puede cumplir el lugar de la totalidad significativa. El signo, por el contrario, sólo existe en referencia a otra cosa y la imagen, en el medio entre ambos conceptos, sólo cumple su referencia en virtud de su propio contenido. Tanto el símbolo como la imagen pueden ser vehículos de lo otro porque permiten la existencia de ese otro, la vivencia de ese otro, la reencarnación de lo trascendente. En cambio el signo no deja nunca de ser mera referencia que no permite la vivencia de la otredad.

La diferencia entre imagen y símbolo en Gadamer es fácilmente asimilable a la diferencia entre metáfora y símbolo en Ricoeur. El símbolo sigue conceptualizándose desde una ligazón absoluta con eso otro que vive en él. La imagen (metáfora) también permite la existencia de lo otro pero en constante referencia con el signo. Es así como la metáfora o la imagen son insuficientes para transmitir el sentido último. Es así como volvemos a concluir en que la única forma de asimilar el sentido último es a través de la vivencia (comprendida en el símbolo). El símbolo en Gadamer no remite a un significado sino que es él mismo significado, es auto-significado. El símbolo remite a una totalidad, es un fragmento de esa totalidad.

El arte que comprende lo simbólico, el juego de la totalidad, restituye los fragmentos que la componen, reconstruye la totalidad, la convoca, celebra lo eterno en el tiempo, vuelve a lo permanente.

*“Lo simbólico no sólo remite al significado sino que lo hace estar presente: representa el significado”* (GADAMER, 1977: 90)

Sin embargo, como la obra de arte descansa, como plantea Gadamer, sobre un “...*insoluble juego de contrarios de mostración y ocultación*” (Ibid.: 87), representa una resistencia insuperable contra la posibilidad de acceder a un sentido superior. Gadamer plantea lo mismo que venimos proponiendo con los otros teóricos pero con la diferencia que Gadamer le otorga un sentido extra al símbolo (ya prefigurado en el “horizonte cultural” que postulaba Cullen) que es el de estar en la obra de arte como logro colectivo, de una comunidad potencial que sostiene una visión particular del mundo y la muestra, la expone en el símbolo que constituye el reconocimiento que esa comunidad potencial, que ese ser colectivo hace de la permanencia, de lo eterno, captándolo en lo fugitivo.

Arguedas nombra al símbolo, lo hace lenguaje, imagen, metáfora pero en el contexto artístico de la poesía que es la palabra que permite la simultaneidad y el sincretismo. Así se simula la vivencia y, volviendo a Gadamer, a través del arte que es un acto vital.

Ya determinado el símbolo debemos teorizar acerca de la intención con la que Arguedas utiliza el símbolo. El símbolo en la poesía no existe inocentemente. Como ya planteamos, hay una intencionalidad del autor que se traduce en gesto cultural, en acción dentro de un paradigma analéctico. El símbolo no sólo representa sino que se traduce en vivencia, en algo que está por otra cosa, en lugar o recinto en el que se instala el saber de la cultura

y lo otro que trasciende al sujeto y a su conocimiento racional, verificable, físico.

La funcionalidad primera que encontramos en la utilización del símbolo arguediano es lo mismo que venimos planteando al conceptualizar el símbolo: el símbolo hace que el significado **esté** o **sea** en la poesía, en el momento de la obra de arte. Retomemos la analogía que hace Gadamer cuando explica que, en la fiesta religiosa de la misa, el vino y el pan no **significan** el cuerpo y la sangre de Cristo sino que **lo son**. Más allá de estar exponiendo un ritual, en el que las cosas, por definición, **son**, vuelven a ser, reviven en sus significaciones profundas, el vino y el pan, para el católico, no representan lo que significan sino que **lo son**.

Al instalarse en la poesía arguediana lo simbólico (más aún lo simbólico en relación con tradiciones indígenas) el significado último vuelve a ser, se reconoce, **es**<sup>56</sup>.

Además, el símbolo pretende una interpretación por parte del lector que es un “salto al vacío” (Durand), que implica también una actitud distinta de recepción de un sentido otro que se refleja, que se trata de transmitir en el símbolo. No se puede entender al símbolo si no se lo aprehende desde un horizonte también simbólico, desde una apertura infinita hacia lo trascendente.

Para Gilbert Durand el símbolo es todo lo que ya hemos desarrollado: contiene una tensión permanente entre una figura sensible y un significado que siempre desborda a esa figura, vale por sí mismo (puesto que no acepta ni requiere una verificación externa), se ubica fuera del tiempo (en una eternidad significativa), tiene carácter trascendental y puede ser entendido como la

56 Sin dejar de estar vacío puesto que no puede transmitir la vivencia del símbolo sino que lo dice y, de esa forma, lo desliga de lo absoluto. Volvemos a caer en la tensión de los contrarios, en ese “juego de mostración y ocultamiento” del que nos hablaba Gadamer.



manifestación del ser del individuo o de un Ser absoluto, un Ser otro (ser de las religiones o de la filosofía).

Pero para este teórico la importancia del símbolo no reside únicamente en su concepto ni en su ser sino que obtiene su riqueza mayor en lo que produce, en el efecto o poder que tiene, en la **funcionalidad simbólica**.

El símbolo no sólo contiene un sentido que desborda su figura sensible sino que tiene el poder de hacer vivenciar ese sentido, despertando, en quien lo percibe, una experiencia antropológica que podríamos equiparar con el “saber instalarse en una cultura” que desarrollamos anteriormente desde otros autores y que produce en el sujeto resonancias afectivas (recordemos la carga emocional que otorga Kusch a la racionalidad que transmite e interpreta el símbolo). A este poder, Durand le llama **poder de resonancia** haciendo referencia a la actitud que comporta el símbolo frente al sujeto y que lo incita a vivenciar (emocionalmente) el sentido transmitido.

Cuando leemos la poesía arguediana tenemos la sensación de vivenciar una guerra permanente, una lucha eterna entre las racionalidades (lucha que se internaliza cuando, como en nuestro caso, el sujeto lector es americano porque en sí mismo se está entablando la lucha que opone sus partes constituyentes: su racionalidad lógica con su soberracionalidad emotiva, su ser ordenado con su estancia desordenada, su impulso hacia el futuro con su reconocimiento del pasado).

Vivenciamos la lucha entre **cóndores** y **serpientes**, símbolos de la espiritualización y la mediación en el primer caso y de la energía de lo terrestre en el segundo, símbolos que se presentan como fuerzas opuestas que se equilibran<sup>57</sup>:

57 Recordemos la figura de **Quetzacoalt** para entender el equilibrio que estas fuerzas opuestas plantean, más puntualmente en el caso del equilibrio logrado entre la espiritualidad del pájaro y la energía terrestre de la serpiente.

*“...más tierra, más hombre, más paloma, más gloria me siento...” (Oda al Jet. ARGUEDAS, 1983: 243)*

*“... la sangre áurea de la serpiente de dios.  
La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores,  
carga los cielos, los hace danzar,  
desatarse y parir, crear.” (Temblar. Ibid.: 247-249)*

vivenciamos la lucha entre la sombra y la luz, vivenciamos la lucha entre el grito del pueblo y el silencio del vacío,

*“...el sufrimiento de los hombres en todos los pueblos:  
(...) todo lo que ellos reclaman y procuran.  
Tú, ardiente hermano  
gritarás todo esto  
con voz aún más poderosa  
e incontenible que el Apurimac.” (Qué Guayasamín!. Ibid.: 237)*

vivenciamos, al fin y al cabo, la lucha del autor por transmitirnos la tensión irreductible.

El símbolo se sitúa fuera del tiempo, en un tiempo detenido que nos traslada, cuando percibimos el símbolo, o la imagen que nos acerca el sentido simbólico, a un tiempo permanente de luchas intestinas e irreconciliables. Nos lleva al tiempo eterno de la dialéctica de lo imaginario, que postula el mismo Durand, que no permite la anulación de ninguna de las racionalidades puesto que en la dialéctica entre consciente e inconsciente, entre racionalidad y soberracionalidad se funda la unidad de la vida psíquica.

El símbolo, en esta intemporalidad, cumple la función de actuar de mediador entre lo eterno y lo temporal.

El símbolo puede actuar de mediador entre lo eterno y lo temporal y como restaurador del equilibrio al conjugar en sí mismo (sin necesidad de ninguna alteridad) los polos opuestos. El sím-

bolo, para Durand, es un factor omnipresente en la actividad humana en general y permanentemente muestra y equilibra la dualidad que lo conforma, equilibrando así el medio en el que actúa por su poder de resonancia.

El símbolo, en la poesía arguediana, no sólo actúa y es un arma poderosa de representación de sí mismo, de la tensión del sujeto, de los mecanismos de la cultura, sino que es una forma de religar al hombre con lo sagrado y configurar, conjurándola, la realidad.



### Capítulo III

## LA TERCERA POSIBILIDAD. DIMENSIÓN UTÓPICA

*“No deseamos lo que es bueno,  
sino que es bueno porque lo deseamos”  
B. Spinoza<sup>58</sup>*

**L**a tensión irreductible que José María Arguedas quiere transmitirnos al mostrarnos su poesía, su producción simbólica, es la tensión que le queda cómoda, que le sienta bien y que le permite sentirse tranquilo ante varios factores que lo intranquilizan y que lo aterran.

Uno de esos factores, quizás el más difícil de sobrellevar, es la advertencia, por parte de Arguedas, de la posible disolución del sujeto americano que es mitad indio y mitad occidental<sup>59</sup> puesto que, desde la mitad del siglo XX, la modernización acecha y homogeneiza las diferencias. La modernización es una realidad a la que no le puede ser indiferente el autor y es la que le asegura que se borrarán las diferencias y que, como en la ley de la selva, prevalecerán los valores más fuertes: la economía capitalista, la moda, el confort, el trajín de la vida moderna, la falta de fe, el

58 Frase de Spinoza citada por Diana Sperling que sirve de título del artículo en donde leemos la relación que provoca Spinoza entre la ética y el deseo (SPERLING, 2002).

59 Sujeto americano ya conceptualizado en anteriores capítulos desde un análisis más profundo que esa inocente dicotomía.

cientificismo y el reinado de la razón, a desmedro de los valores tradicionales, de la fe, de lo ceremonial.

Otro de los factores, íntimamente relacionado con el primero, es la cada vez más cruda certeza de que el dualismo en el que Arguedas fundamentó toda su producción literaria y que, de alguna manera, sostenía su construcción identitaria personal (y la del sujeto peruano en general) está perdiendo vigencia. El dualismo entre sierra y costa, entre tradición y renovación, entre lo extranjero y lo propio, está siendo diluido por una realidad inevitable.

Antonio Cornejo Polar lo plantea muy acertadamente en el capítulo V de su libro **Los universos narrativos de José María Arguedas** cuando analiza la obra **Todas las sangres** como el espacio en el que se produce la “...*crisis de dualismo...*” (CORNEJO POLAR, 1973: 187-254) de la producción arguediana. La realidad a la que alude Cornejo Polar como la causante de la crisis contiene, entre otros datos, los siguientes:

*“En los más de veinte años que separan Yawar Fiesta de Todas las sangres se producen fenómenos de inocultable trascendencia en el orden real: la crisis del sector agrario, la movilización demográfica de la sierra a la costa, la explosión urbana, el desarrollo de la industria y, sobre todo, “la cancelación del relativo aislamiento de las zonas rurales del país respecto a las localidades urbanas””* (Ibid.: 255-256).

Es la realidad a la que no le puede ser indiferente Arguedas. Es la realidad conocida, vivenciada por él que lo lleva a la comprobación de verdades ineludibles.

En el texto en el que José María Arguedas analiza la poesía quechua desde los tiempos de la conquista, llamado “*La soledad cósmica en la poesía quechua*” (ARGUEDAS, 1997), expresa justamente estas verdades a las que necesaria y dolorosamente está llegando. Comprueba que el Perú no está aislado y, por ello, sufre

las influencias mundiales contemporáneas. Comprueba también que esas influencias son cada vez más notorias, más evidentes e inevitables. Comprueba además que esas influencias ya están en el pueblo peruano, son elecciones propias de este pueblo y llegan a generar una obligatoriedad en sectores que, al principio, se negaban a dejarlas ser. Así comprueba que ya todo está teñido por la misma influencia y que, por ello, reina una gran confusión. De allí la siguiente cita:

“Los modernizantes confundieron, desde entonces, y no sin cierta lógica, lo colonial y lo quechua, al indio y las catedrales, en un solo bulto. (...) Están guiados por los nuevos ídolos de los empresarios modernos de la costa: el cemento, el asfalto, el libre comercio, los bancos, la total falta de escrúpulos para los negocios. No hay ninguna otra cosa, o casi ninguna otra cosa que merezca respeto.

(...)

*Las viejas comunidades de indios se vieron, con la nueva invasión, ante una alternativa implacable: el desarrollo o la desintegración. Las que pudieron conservar tierras suficientes a través de los siglos de despojo comenzaron a desarrollarse; las muy pobres se desintegraron.”* (Ibid.: 116)

Es la misma realidad que está presente en su poesía pero que se esconde detrás de una vuelta necesaria a la lucha y, entonces, se solapa, y lo que se ve, lo que el poeta muestra, es la lucha misma, lucha que no está antes o después de esa realidad que vive en el poema sino que está presente en otro tiempo que no es ni pasado (no es la causa de esa realidad), ni futuro (no es el fruto de esa realidad) sino que está presente en un tiempo fuera del tiempo (rasgo que nos permitirá afirmar la dimensión utópica de su producción, a la que nos referiremos más adelante).

El caso más patente de la presencia de una lucha que solapa la realidad sin evitarla, es el poema *A nuestro padre creador Tu-*

*pac Amarú (himno-canción)* donde se muestra la movilización demográfica de la sierra a la costa pero no como producto de la modernización, no como un movimiento de población (indígena, mestiza o de la condición que sea) en busca de mejores condiciones de vida (aunque la realidad del contexto de escritura produce esa doble referencialidad) sino como un acto de afrenta contra la costa, un acto de invasión de las ciudades en función de la recuperación mítica de lo que ha sido dominado por la conquista<sup>60</sup>.

O es la realidad que es evadida y sustituida por una realidad de lucha verdadera, de enfrentamiento ante la modernidad, el capitalismo y el poderío sobre todo estadounidense: son los poemas a Vietnam y a Cuba.

Ante esta realidad ineludible, y la puesta en discurso por parte del autor al hacerla real en su obra **Todas las sangres**<sup>61</sup>, no le quedan muchas alternativas para plantear una posible solución al problema. Pero Arguedas no se conforma con presentar una realidad pesimista en la que el indio tenderá a desaparecer puesto que las diferencias tienden a diluirse y el indio es el que más alejado está de los centros de poder y de las estructuras legitimadas por esta nueva modernidad que expone lo que puede ser y lo que no puede ser. Y, por ello, el final de **Todas las sangres** es un canto de victoria del indio de la mano de Rendón Willka.

60 Es la “reconquista mítica” de la que nos habla Julio Noriega cuando expone su Poética quechua para el migrante andino, ya trabajada en capítulos anteriores de esta investigación.

61 Para afirmar esto debemos recordar lo que ya ha sido tratado en esta investigación y que Cornejo Polar retoma para explicar la crisis del dualismo: la ampliación de la narrativa arguediana hacia espacios cada vez más abarcativos de los tipos sociales del Perú. En *Todas las sangres* Arguedas intenta hacer una descripción del Perú como totalidad que, necesariamente, lo lleva a una disolución del enfrentamiento entre costa y sierra puesto que la totalidad debe conformarse como unidad, más aún teniendo en cuenta la nueva dicotomía que se presenta recién en esta obra entre esta totalidad (que es propia, interna, la peruana como nación) y lo extranjero que es lo que ahora acecha y que es asimilado al imperialismo. Así es como las diferencias internas se diluyen.



En su poesía se muestran claramente las alternativas que adopta Arguedas para negar, evadir o superar la disolución del dualismo que llevaría a la cultura andina tradicional a desaparecer. Una de ellas es continuar una victoria idealista o una permanencia de los valores indígenas necesarios (lo que Vargas Llosa llamaría “utopía arcaica”) que estaría presente en lo semántico de su producción poética: la ya referida reconquista mítica en *A nuestro padre creador Tupac Amará*, la necesidad de un conocimiento “otro” postulado en *Llamado a algunos doctores* o en *¡Qué Guayasamín!* (haciendo referencia a lo sacro e inmortal del arte) o la introducción de elementos no sagrados, como el Jet en *Oda al Jet*, en el círculo de las creaciones divinas.

La otra alternativa escogida por Arguedas está instalada, en su poesía, en lo sintáctico de la misma y en su herramienta principal: el símbolo. Como ya ha sido desarrollado, el símbolo tiene en sí la tensión irreductible entre opuestos, entre dos miembros, entre dos caras. Así como también contiene en sí mismo, y en esa misma tensión irreductible, su superación, al ser esa tensión pero significar más que esa tensión.

Con el símbolo Arguedas recupera el dualismo perdido (o disuelto) y recupera también la tensión que le permite instalarse en una lucha permanente que sitúa como protagonista al indio activo, no al indio pasivo que es atraído e incorporado a la costa.

Lo sintáctico se complementa con lo semántico para instalar la palabra poética como recinto en el cual Arguedas vierte, gracias al símbolo, una crítica asentada en la percepción tensionada que tiene del hombre americano en permanente lucha con sus opuestos (opuestos internos y externos). Crítica a la disolución, crítica a la homogeneización.

Palabra poética que se presenta como recinto en el cual, de igual manera, Arguedas vierte la tercera posibilidad, la dimensión utópica, que conlleva esa crítica ya postulada. El símbolo,

conjugación tensionada de opuestos que contiene un algo que lo trasciende y que le otorga su significado, un algo con lo que se encuentra religado (recordemos la etimología de la palabra símbolo), le otorga a Arguedas el don de pensar un más allá de esta tensión desde la misma tensión, una posibilidad para la dualidad, una oportunidad para esa lucha a la que quiere preservar, una ocasión para esta forma de asentarse en la cultura en la que decidió quedarse como acto expresivo que revela su crítica, su disconformidad, su desilusión, su angustia, su desazón.

## La utopía

*“...el todavía no pulsando en cada ya...” (MUJICA, 2002)*

Para comenzar a desarrollar lo que vamos a contextualizar como utopía debemos aclarar en qué lugar crítico nos paramos para construir este concepto puesto que es inherente al concepto mismo que estemos escribiendo desde América y en el siglo XXI, post producciones culturales latinoamericanas y post escritura de los más importantes pensadores latinoamericanos como son Rodolfo Kusch, Arturo Andrés Roig, Enrique Dussell, Graciela Maturo, Beatriz Pastor, todos ellos aportes ineludibles en la construcción de nuestro concepto y en la posibilidad de aplicación del mismo.

Podríamos realizar un recorrido por las construcciones utópicas desde el principio de la conquista hasta la actualidad. Pasaríamos, de la mano de Beatriz Pastor, desde Colón hasta Bartolomé de Las Casas por Cortés o Alvar Nuñez. Visualizaríamos cómo una naturaleza imponente, de formas no conocidas hasta el momento, unos seres inimaginados, unas costumbres no compartidas, deslumbraban a todo conquistador y a sus acompañantes y

los incitaban a escribir relatos que nos acercan a la representación de lugares ideales, de figuras como El Dorado, el Paraíso Terrenal, el hombre puro, el *bon sauvage*, etc.

Pero para construir nuestro concepto de utopía, particularmente enfocado a lo que denominaremos, con la ayuda de Arturo Andrés Roig “*dimensión utópica*” (ROIG, 2002), no vamos a detenernos en las construcciones particulares, históricas, dentro de lo que ha sido clasificado como género utópico sino que vamos a intentar ir más allá de esto, haciendo hincapié en el núcleo mismo del pensamiento latinoamericano, dentro de todas sus particularidades. Núcleo que, intentaremos demostrar, tiene tinte utópico, acarrea la necesidad misma de la utopía, vinculada a la negación de una totalidad configurada e impuesta desde la filosofía europea y en íntima relación (más aún) con la conformación de un individuo latinoamericano tensionado, fragmentado, descentrado.

Tampoco nos detendremos, en la construcción del concepto que aplicaremos en esta investigación, en otras formas de materialización del pensamiento utópico, o de condensación del mismo, ajenas al contexto de la América de raíz india como lo son las grandes utopías occidentales a las que hace mención Paul Ricoeur para desarrollar el concepto. Aludimos a esta obra de Paul Ricoeur (RICOEUR, 1994) porque sí la tendremos en cuenta en lo que respecta al recorrido que el autor hace por estas construcciones utópicas (de las que el ejemplo clave es Utopía de Tomás Moro) para edificar una noción que le permita distanciar el concepto de utopía del de ideología como dos formas del imaginario contrapuestas por lo que una construye, o trata de construir, desde la crítica al orden existente y la otra conserva, o intenta conservar, ese orden existente.

Hemos planteado como esencia de nuestro pensamiento latinoamericano la negación de la falsa dialéctica<sup>62</sup> y la adquisición de un pensamiento y un accionar analéctico en lo que esta nueva forma tiene de representación y consideración del otro, inclusión de este otro y creación de lo real desde esta nueva representación que incluye lo que la totalidad occidental antes no incluía.

Hemos planteado al símbolo como representación de nuestra esencia latinoamericana en lo que tiene de confluencia de opuestos en lucha permanente, sin fusión entre los mismos y en relación a una terceridad que lo justifica, a una trascendencia que lo sustenta y a la cual responde, no desde un resultado (o sea que esa terceridad no resulta de la lucha entre los opuestos que el símbolo contiene) sino desde esa conexión con algo externo, superior, trascendente a lo que está vinculado siempre el símbolo porque es representación de un imaginario, de una profundidad, de una sacralidad no descubierta.

Hemos planteado también al individuo latinoamericano en tensión permanente entre los polos que lo constituyen. Individuo tensionado por la lucha que se ha dado desde la conquista entre esos dos polos y que no ha sido resuelta por más que haya categorías que piensan en la resolución certera de estas polaridades en una especie de fusión armónica o, lo que es peor aún, en la conquista absoluta de una sobre la otra (lo que implica la muerte de esta segunda, su aniquilación). Individuo que se ubica en un plano de lucha constante, de aparentes contradicciones, que lo obligan a pensarse **más allá** de esa tensión. Ese más allá del pensarse, en el sujeto, la trascendencia del símbolo y la considera-

62 Cuando explicamos la propuesta de Enrique Dussel desarrollamos la ruptura que sufre la totalidad al enfrentarse con la presencia de un otro irreductible al que no puede someter a su solipsismo, a su movimiento interno, llamado dialéctica. Para Dussel ésta es una falsa dialéctica porque niega la misma noción de diálogo al ser, más que nada, un monólogo de la totalidad consigo misma, en un devenir que es su propio desarrollo y que no implica un exterior con el cual se dialoga para construir desde ese diálogo.

ción del otro del pensamiento analéctico (asimilado, en esencia, al pensamiento latinoamericano) hacen a la dimensión utópica de las producciones latinoamericanas puesto que el individuo, y su producción, se sitúan en un más allá del espacio y del tiempo.

## El concepto

Habitualmente el concepto de utopía se encuentra enfrentado con los conceptos de realidad, realismo, lo veraz, lo verdadero, el presente, lo cierto. Es por ello que, si lo rastreamos en conceptualizaciones teóricas o en las distintas producciones utópicas que la historia del pensamiento nos ha otorgado, la tendencia de todas estas es plantearse contrario o, por lo menos, paralelo a lo real o el realismo.

Sin hacer un desarrollo de la historia del término, pero siguiendo esta misma línea de lectura de lo utópico, Paul Ricoeur se detiene en la noción de utopía como **forma del imaginario**, desde el enfrentamiento al que la somete con el concepto de ideología. Ambas nociones serían formas del imaginario, en cuanto que desviaciones de lo real. Esta base conceptual que toma Ricoeur para construir sus conceptos de ideología y utopía es una reformulación de la teoría de la ideología o sociología del conocimiento del húngaro Karl Mannheim (y de otros aportes)<sup>63</sup>, quien toma la siguiente posición en cuanto a la construcción de ambos conceptos:

Las dos nociones son desviaciones de lo real, deformaciones a las que llama sintéticamente **incongruencias**. El rasgo diferencial

63 Cabe aclarar que para construir el concepto de ideología Ricoeur tiene en cuenta todas las conceptualizaciones clásicas necesarias, desde Marx, Althusser, Weber, Habermas, etc. Como nuestro propósito, a los fines del análisis de la producción literaria de Arguedas, no es rastrear ni construir un concepto de ideología sino sólo referirnos al de utopía, recalaremos en lo postulado por Karl Mannheim quien opone a estos dos conceptos y, así, permite distinguirlos, cosa que ni el marxismo ni los otros autores que sí refieren a lo ideológico (en donde incluyen lo utópico, en el caso en que lo consideren) procuran hacer.

que adquieren, puesto que son dos formas distintas de lo imaginario, tiene que ver con el carácter que le dan a esa desviación de lo real. Mientras que la ideología disimula lo real<sup>64</sup>, lo encubre, para legitimarlo, la utopía lo trascendería, lo criticaría, lo construiría:

*“...una utopía destruye un orden dado y sólo cuando comienza a destruir ese orden dado se trata de una utopía. De manera que una utopía está siempre en el proceso de realizarse...”* (RICOEUR, 1994: 292).

Por otro lado, otro de los rasgos que permiten diferenciar a estas dos formas de la imaginación social<sup>65</sup>, según Mannheim, es la dirección de la construcción imaginaria. La ideología se dirige hacia el pasado puesto que lo mantiene, lo perpetúa, no así las utopías que se dirigirían hacia el futuro en la medida en que parten de un presente de ruptura desde el cual comienzan su construcción dentro de la medida de lo posible.

Por último, una última diferenciación que realiza este sociólogo, y que es retomada por Paul Ricoeur, se atiene a los sectores

64 Explicaremos oportunamente que Mannheim, para realizar estas afirmaciones ha producido un sinnúmero de planteos sobre el criterio de realidad al que estamos haciendo referencia cuando planteamos el alejamiento de la ideología y de la utopía para con la misma. Lo que va a tomar como criterio específico para la identificación de lo real será las determinaciones que sobre el sujeto hacen las relaciones entre el pensamiento y la acción colectiva del grupo social al que pertenece. Para ello le resultará imprescindible distinguir lo que él llama la ideología total de la ideología particular (o lo que llamará posteriormente sólo perspectiva) para hacer una diferencia entre lo que cubre toda la estructura mental de un sujeto (y por lo tanto de todos los sujetos como pertenecientes a un grupo social determinado) y lo que puede referirse sólo a “...afirmaciones específicas, que pueden considerarse como ocultaciones, falsificaciones, sin necesidad de atacar a la integridad de la estructura mental del sujeto afirmante...” (LOMA DE ESPINOZA, Emilio, GONZALEZ GARCÍA, José María y TORRES ALBERO, Cristóbal, 1994: 328).

65 Dos formas del imaginario social o de lo que Ricoeur llamará la **dimensión simbólica de la realidad social**, concepto que le permitirá llevar más allá de un enfrentamiento la reflexión sobre estas dos actitudes y que le permitirá decir que el movimiento que fluctúa entre una y otra es constitutivo de esa dimensión simbólica de toda realidad social. Estas reflexiones serán desarrolladas posteriormente, en la medida en que el capítulo lo requiera.

sociales que, generalmente, producen una y otra práctica imaginaria. Si por un lado la ideología lo que intenta es legitimar lo real existente, disimulándolo, disfrazándolo, enriqueciéndolo, es lógico que el grupo productor de ellas sea el grupo dominante. Si, por otro lado, las utopías son movimientos de ruptura con lo existente, será indudable que estén sustentadas por grupos emergentes.

Este último rasgo es el predominante en el análisis que realiza Paul Ricoeur y que le permite recrear su propio concepto no sólo de utopía sino también (y fundamentalmente) de ideología. Ambas construcciones son, para Ricoeur, ejercicios que revelan las luchas de poder: la legitimación y la ruptura, la perpetuación y el intento de cambio o de construcción, la legitimación y el desafío:

*“Si la ideología es la plusvalía agregada a la falta de creencia en la autoridad, la utopía es lo que en última instancia desenmascara esta plusvalía” (Ibid.: 22)*

Pero Ricoeur utiliza estos conceptos no sólo para hacer referencia y tratar de explicar o desenmascarar los movimientos sociales que hacen a la existencia del poder, a su perpetuación o destrucción, sino que también los utiliza para, incluyéndolos en toda su producción teórica, hablarnos de la realidad social como una estructura simbólica: la estructura simbólica de la acción.

Negando la oposición marxista entre ideología y realidad (o la posterior entre ideología y ciencia), intenta destruir un concepto que está en la base de esta dicotomía que el materialismo instauró en el seno de nuestro pensamiento sobre la realidad y que continúa hasta nuestro días. Este concepto es el de realidad como praxis. No con esto queremos decir que Ricoeur no está de acuerdo con que la realidad sea construida por la acción del sujeto, por la praxis del individuo y del grupo social al que corresponde, sino que estamos frente a una noción distinta del concepto de praxis

puesto que Ricoeur nos habla de la inevitable mediación simbólica de la acción, mediación que negaría la posibilidad de un estado presimbólico o preideológico<sup>66</sup> de lo existente.

Deviene de esto toda su producción sobre el concepto de metáfora: lo real no es más que un ir “...*de metáfora en metáfora...*” (Ibid.: 29), no es más que un circular<sup>67</sup> entre la experiencia de pertenencia y la de distanciamiento, entre una lógica de la preservación y una lógica del descubrimiento.

Es la dialéctica que forma el proceso interpretativo, y que justifica la hermenéutica, es la dialéctica de construcción y destrucción de un orden existente, es la dialéctica que se funda en la imaginación y que requiere de la producción imaginaria de la sociedad (y, luego, del desciframiento o interpretación de esa misma sociedad para que esa imaginación creada sea consumida).

La imaginación produce la metáfora y construye el orden existente. Pero, según Ricoeur, ese orden existente puede ser perpetuado, gracias a una imaginación **reproductiva**, imaginación a manera de cuadro, de copia, de fijación o puede ser destruido gracias a una imagen **productiva**, una ficción que destruya al cuadro o pinte figuras en movimiento sobre el cuadro ya existente. La primera forma de imaginación corresponde a lo ideológico, la segunda a lo utópico y es la que permite la construcción de algo diferente, de un nuevo lugar y nos lleva, en palabras del mismo Ricoeur, “...*de lo constitutivo a lo constituyente...*” (Ibid.: 28).

La utopía, así estimada, está inserta en un proceso de construcción imaginativa en íntima relación con la ficción creada por lo li-

66 A esta altura del debate teórico deberíamos decir, para no contrariar al mismo Ricoeur, preideológico y **preutópico** por lo que trataremos de desarrollar a continuación.

67 Este adjetivo apela justamente a la noción de círculo que plantea esta teoría y que nos remite a una dialéctica constructiva entre una metáfora y otra pero también nos remite a una idea de lo infinito, lo constante e inquebrantable de esa circularidad. Circularidad a la que Ricoeur apela recordando también la idea de círculo hermenéutico de Gadamer, concepto referido en una de sus conferencias.



terario, en íntima relación con los universos construidos desde el lenguaje, desde la palabra que no sólo describe lo real sino que lo construye. La utopía, más que la ideología, en este sentido alude al concepto de poesía con el que estamos trabajando en esta investigación puesto que este género, y más aún a través del movimiento creativo y político<sup>68</sup> que realiza el símbolo, construye la realidad desde y gracias a la palabra que es desciframiento, que es revelación.

Esta conceptualización realizada por Paul Ricoeur nos permite simplificar el concepto y visualizarlo rescatando rasgos claves para entender la literatura que llamamos utópica (o con tintes utópicos, “dimensión utópica” como le llamará Arturo Andrés Roig (ROIG, 2002), tal como es el caso que nos concierne en esta investigación). Estos rasgos son:

- La utopía como una de las aristas de la construcción simbólico-imaginativa de lo real.
- La utopía con carácter productivo.
- La utopía inserta en un juego dialéctico con la ideología (ambas como constituyentes de lo real) y como representaciones de los movimientos (o del movimiento si recurrimos a lo circular del mismo) del poder.
- La utopía como visión a futuro.
- La utopía como propiedad casi exclusiva de grupos emergentes.

68 Una vez más recordamos que, cuando hablamos de político, estamos haciendo referencia al concepto griego clásico que determinaba como lenguaje político aquel que habla las cosas no habla de las cosas. Este concepto, en la actualidad, ha sido de gran importancia para los estudios semiológicos de Roland Barthes y su intento de desmontaje cultural de signos y mitos creados por la modernidad. Barthes nos habla de un lenguaje actual despolitizado puesto que ya no habla las cosas sino que, en la mayoría de los casos, habla de ellas, no se compromete con ellas, no tiene posibilidad de transformarlas, no las crea.

Todos estos rasgos nos permiten un análisis de la poesía arguediana en su dimensión utópica. Pero, antes que abocarnos a su producción intentaremos comprender más profundamente este concepto y darle una comprensión americana al mismo.

El primer rasgo obtenido por nosotros de lo referido por Paul Ricoeur está relacionado con su reconstrucción del concepto de realidad, concepto que, ahora, estará sumido a una mediación simbólica ineludible.

No es otro el universo teórico que se reconstruye en América, no es otro el universo que permite una mezcla, una indistinción entre lo real y lo utópico. Ambos términos en América se acercan. Se difuminan los límites que los alejaban. Se entrecruzan imaginación y realidad. Se construyen realidades imaginarias. Se vive de lo posible de un realismo mágico.

De eso nos habla Arturo Andrés Roig en su ensayo “*Realismo y utopía*” (ROIG, 1994) cuando afirma la dialéctica ya postulada por Ricoeur entre lo real y lo imaginario o, como dice nuestro filósofo mendocino, la dialéctica entre lo real y lo utópico (como la única posibilidad de lo imaginario de contrarrestar a lo real).

Porque con esta última aclaración nos estamos sumergiendo en otra problemática de lo real en oposición a lo utópico y que en América tiene su raigambre.

En esta investigación hacemos referencia y anclamos nuestras afirmaciones en la seguridad de que a América le pertenece un pensamiento analéctico, por lo tanto, no podemos dejar de refutar el enfrentamiento que el pensamiento occidental coloca entre realismo y utopía puesto que la misma noción de realidad está siendo discutida desde la negación de la supuesta totalidad que la justifica.

Paul Ricoeur, a pesar de pensar lo real no desde lo racional, no desde la visión tradicional del mundo como lo dado, lo que debe ser leído por nuestra adecuación a él, sino como lo *construido*, lo *imaginado*, una sucesión de metáforas que hacen a esa mediación

simbólica entre lo real y el hombre (producto de su mismo accionar), no deja de continuar una tradición occidental que piensa lo real desde la noción de totalidad. En este caso una totalidad dialéctica, una totalidad no ajena a conflictos entre las partes que la construyen y que pertenecen a lo imaginario, pero totalidad al fin, armónica, circular, monótona, infinita.

Si, como dijimos en párrafos pasados, nos situamos, en América, en un pensamiento analéctico, es claro que esa totalidad imaginaria, simbólica va a ser imaginaria y simbólica pero ya no va a ser una totalidad, no va a permitir el volver necesario de lo utópico a lo ideológico en busca de un orden o un equilibrio.

Lo utópico no está pensado, desde esta perspectiva, como lo que deberá ser contrarrestado por lo ideológico en pos de una vuelta a lo coherente o a lo permanente. Lo utópico será pensado como una fuga del centro que no vuelve a ese centro para permitirle una renovación sino que viaja hacia otros centros en permanente desviación, en permanente huida.

Si la realidad ya no es una totalidad con límites precisos, lo que excede a esa totalidad no está prefigurado como ficticio, imposible, ajeno, irreal, utópico sino como “*una de las formas posibles de ser*” (Ibid.: 23), una de las tantas formas posibles de ser.

Lo que huya de esa totalidad (prefigurada o construida) en este caso, va a ser posible y no sólo se construirá como una de las formas necesarias de criticar o disolver lo existente sino que se construirá como otra de las formas posibles de ser.

Recordemos que, desde el pensamiento analéctico, ya no hay un ser posible, por lo tanto no hay un ser en permanente renovación o construcción (en el movimiento ideología-utopía que postula Ricoeur) sino que hay muchos seres con posibilidad de existencia.

*“...el lugar donde esto se haga no será imaginario, como el que se figuró el canciller Tomás Moro, su utopía será, en realidad, la América...” (Ibid.: 18)<sup>69</sup>*

Justamente la totalidad a la que se fractura por la construcción de fugas desde lo utópico es la totalidad europea, la totalidad de la historia, de la que América nunca formó parte.

A esta totalidad armónica que, a pesar de sus conflictivas construcciones y de la mediación simbólica de su realidad, se puede visualizar como un círculo puesto que se retroalimenta y reconstruye siempre desde esos opuestos que la equilibran (ideología y utopía) y adquiere una continuidad infinita, una continuidad inquebrantable (continuidad en la que se asienta la tranquilidad de una armonía, de una historia que posee el hombre occidental y que, de alguna manera, lo mantiene en la ficción de esa creación perpetua), no pertenece América.

América no encuentra su espacio ni en los movimientos simbólicos de construcción de lo real que fluctúan entre lo permanente y lo nuevo (novedad que simula ser novedad puesto que realmente, en profundidad, se mantiene en lo permanente y hasta trabaja para la renovación de ello) ni en los juegos de poder que ese movimiento representa.

Tanto se encuentra fuera de la historia que, al decir de Roig, no sólo puede y debe postular utopías sino que esas utopías, y el concepto mismo de **utopía**, se encuentra inescindible del concepto de **topía** (ROIG, 2002: 112-113).

No sólo se puede y se debe romper con un constituyente anterior sino **que hay que construirlo**, a veces, y otras **hay que construirse**. En la constitución de nosotros mismos radica el problema principal de América. El problema que es, también, su originalidad, su principio ordenador, su distinción, su posibilidad

69 Esta frase pertenece a Simón Rodríguez, 1828.

de diferencia, de libertad, de ruptura frente al gran (y, aparentemente, omnipotente) sistema ordenador.

Si hablamos de constitución hablamos de nada hecho y todo por hacer, hablamos de lo básico, lo vital, lo elemental. Hablamos de las necesidades, del suelo que se pisa, del lugar donde pararse, del hombre a definir como quien llevará a cabo tal constitución.

José Martí nos habló del hombre natural, aquel que:

*“Es la expresión de la conciencia moral enfrentada a las leyes establecidas, es el principio subversivo, que es a su vez corrosivo de la eticidad vigente...”* (Ibid.: 114)

José Carlos Mariátegui nos habla del indio como quien tiene que hacerse cargo de la historia, quien debe asumir el compromiso de encauzar a América puesto que es el verdadero sujeto de la historia americana y quien puede hacer la verdadera revolución y contrarrestar el poder imperante, la totalidad opresora.

Gracias o por razón de esta apelación a las necesidades como forma de volver a lo vital y volver a nosotros mismos, surge, según el planteo de Arturo Andrés Roig, una **comunidad de vida** que es anterior a una comunidad de lenguaje y que refiere a una posibilidad de resistencia de esa parte del mundo que requiere pensar en las necesidades puesto que requiere pensar en lo vital para, desde ahí, construir su propia **comunidad de lenguaje** (Ibid.)<sup>70</sup>, su propia mediación simbólica.

La mediación simbólica impuesta, la construida fuera de estas comunidades, ya no sirve para darle valor al sujeto constituyente puesto que es un sujeto que está fuera de esa mediación, fuera de la historia que le sirve de justificación en el tiempo.

70 Esta dicotomía expresada por Roig está tomada de Enrique Dussel quien propone, anterior a una comunidad de lenguaje, una comunidad de vida, íntimamente relacionada con las necesidades y la noción marxista de “trabajo vivo”.

Por lo tanto, si hablamos de necesidades, comunidad de vida y de un concepto relacionado íntimamente con los anteriores, el de dignidad humana, estamos negando las construcciones simbólicas de lo real y, volviendo al concepto de utopía, ya no puede ser entendido como lo concibe Ricoeur, como la contracara de la ideología, como la complementación necesaria de la misma para lograr el equilibrio de un sistema que es cíclico y que se compensa permanentemente gracias a los dos vectores de su movimiento.

Negar de alguna manera esa comunidad del lenguaje de la que nos habla Enrique Dussel y negar la dialéctica de la mediación simbólica de lo real permite, en palabras de Andrés Roig,:

*“...poner al descubierto la conflictividad social y mostrar el juego de alusión-elusión con el que se organizan los discursos hegemónicos.” (Ibid.: 120)*

Descubrimos el movimiento del discurso hegemónico y partimos de ciertas premisas: la obligatoriedad de hablar de **necesidades** y, en relación a estas, hablar de **dignidad humana** como principios ordenadores de lo que, dentro de lo utópico del pensamiento latinoamericano, va a ser el horizonte de posibilidades del sujeto.

Desde allí se va a construir un nuevo discurso. Un discurso que no apela a ubicarse dentro de los puntos extremos de la dialéctica occidental de permanencia-ruptura sino que se va a ubicar fuera de él, en otro espacio, en otro tiempo y, desde allí, va a intentar construir la identidad de ese sujeto y la identidad del mismo discurso.

Desde el pensamiento analéctico, que surge nuevamente en nuestras reflexiones puesto que hacemos referencia a un quiebre de la totalidad, a un ubicarse en un lugar otro para construirnos y construir nuestro discurso, la identidad que se quiere construir no depende únicamente de mí sino de un otro que no soy yo pero me comprende.

“... *mismidad grávida de alteridad...*” (MUJICA, 2002)

Los contrarios, en la poesía arguediana, coexisten en una confluencia insoluble. Luchan permanentemente para no dejar de existir mientras que la misma lucha muestra la posibilidad que de esas fuerzas emana.

La poesía es un recinto sagrado, es el lugar donde las oposiciones se actualizan para existir, para ser acontecimiento. El símbolo es acontecimiento y actualiza oposiciones en forma constante. Más aún, las oposiciones son su razón de existir y la comprobación de su eterna dualidad.

Pero anteriormente planteamos la ineludible funcionalidad del símbolo. El símbolo actúa. El símbolo es el mediador entre las dualidades y el restaurador del equilibrio vital, psicosocial, antropológico y cósmico (DURAND, 1971).

Ese equilibrio es atemporal. Arguedas se ha sumergido, en la escritura de estas poesías, en un tiempo neutro, en el que permitió la coexistencia de contrarios en lucha, sin negarlos pero sí pensando en la posibilidad de su superación. En esto radicaría, fundamentalmente, la dimensión utópica que, como sabemos, es posible e imposible a la vez, por lo tanto no deja nunca de ser contradictoria.

Arguedas se sumergió en el **tinku** y lo dejó vivir desde el centro mismo de su poesía. Dejó vivir a los dos bandos enfrentados, los hizo luchar y perpetuó esa lucha (lucha que es cópula) a la vez que hacía nacer la posibilidad o pedido de equilibrio.

*“Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses, en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga, que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio” (Llamado a algunos doctores. ARGUEDAS, 1983:257)*

Pero por esto mismo, por sumergirse en la lucha, por dejar existir la lucha, por la necesidad de la palabra poética y del ideario arguediano de que la lucha exista, sea presente (en ese presente que es confluencia de tiempos) es por lo que podemos aproximarnos a Vargas Llosa (VARGAS LLOSA, 1996) y adherir a su concepto de lo arcaico.

Instaurar la lucha ya caduca, desde lo sintáctico, desde los juegos del lenguaje, e instaurar una resolución de esa lucha, desde lo semántico, en la añorada victoria de los valores andinos y la vuelta atrás en la irrupción del enemigo, es lo utópico y arcaico. Instaurar el **tinku** como movimiento propio del decir del poeta es lo arcaico y, también, lo utópico.

“...nos matan. ¡Y sin embargo, hay una luz en nuestras vidas!  
¡Estamos brillando!

(...)

*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 a tu espíritu. ¿Hasta dónde nos ha de empujar esta nueva vida? La fuerza que la muerte fermenta y cría en el hombre, ¿no puede hacer que el hombre revuelva el mundo, que lo sacuda?” (A nuestro padre creador Tupac Amarú. Ibid.:229).*

Pero disentimos a la vez que adherimos a la postulación de Vargas Llosa respecto de la utopía creada por Arguedas. Reconocemos que hay construcción utópica en su poesía pero negamos rotundamente dos cuestiones:

1. No existe en la poesía arguediana la vuelta al incario o la restitución del pasado indígena intacto del que habla Vargas Llosa. Arguedas no es un “*conservador cultural*” puesto que conoce la realidad que representa en su literatura y sabe de las modificacio-



nes que han perturbado la cultura tradicional andina. La prueba está en que, en su poesía, muestra que lo único que se ha mantenido intacto es el entorno natural, ante el cual el indígena, el pueblo, debe reaccionar apelando a los antepasados y a los dioses y promoviendo la revolución que trueque la maldad impuesta en una nueva generación de mundo.

Arguedas está buscando un principio regulador que permita construir la utopía y lo encuentra en ese antes de los tiempos, en ese momento de eternidad de las luchas en que el discurso homogeneizador de la modernidad no existía.

No es un conservador cultural en el sentido de intentar volver a un inkario que ya no existe. Es un conservador cultural únicamente en el sentido de querer perpetuar una lucha que cree inherente al sujeto latinoamericano y a su cultura y que contiene tanto su historia pre-colonial como su historia post-colonial, tanto sus raíces indígenas como su “mestizaje”. Es un conservador cultural exclusivamente en la necesidad de mantener la dualidad que lo representa y que sabe que está en peligro de extinción.

El mismo Vargas Llosa se sumerge en una contradicción en su libro cuando, al explicar cómo Arguedas querría mantener una tradición indígena y volver al inkario, analiza la obra *Yawar Fiesta* y el final de la misma en la que triunfa la tradición de la corrida de toros sangrienta (Fiesta de sangre) por la atracción que suscita en toda la comunidad (indígena y no indígena). Lo que no advierte Vargas Llosa es que el símbolo al que está haciendo referencia Arguedas con esta Fiesta de sangre es un símbolo, una tradición, mestiza, en proceso de definición, que mezcla (en una mezcla que todavía es tensión puesto que los elementos de uno y otro origen (español e indígena) no terminan por jerarquizarse) la tradición española de la corrida de toros con la sangrienta manifestación americana.

2. No hay una construcción utópica. El discurso poético de Arguedas tiene una clara dimensión utópica pero no es utopía

puesto que no construye un universo ideal, un no lugar cuya edificación es imposible. No plantea mundos irrealizables sino que critica el presente y postula cambios posibles para el mejoramiento de ese presente, como así también los medios para conseguir dichos cambios (la revolución) y el resultado de lo que será construido desde la base de esos cambios propuestos.

A pesar de lo negado no podemos dejar de afirmar que la poesía arguediana es un texto con función utópica puesto que critica un presente injusto, adverso y postula la necesidad imperiosa de un cambio que vendrá de la mano del vuelco del mundo, de la revolución que llevarán a cabo los desplazados, aquellos que buscan la construcción verdadera de su identidad.

Con Roig y su concepto de dimensión utópica construimos una perspectiva totalmente americana del tema, puesto que su intento persigue una distancia crítica con respecto a la lectura utópica que se ha hecho de América que siempre culminó siendo una lectura para otros, nunca para americanos. El caso paradigmático es el de los jesuitas, quienes construyeron un ideal de sociedad para demostrar a Europa que era posible su funcionamiento. Esto fue una construcción hecha en América pero para Europa, para su visualización del no-lugar, para su idealización y para el funcionamiento del círculo al que Ricoeur hacía referencia cuando planteaba la ciclicidad del movimiento ideología-utopía-ideología-utopía.

Arturo Andrés Roig (ROIG, 1994 Y 2002) nos habla desde otro destino de construcción de lo utópico. El hombre americano debe partir de sí mismo y de su consideración como sujeto valioso, como sujeto de la historia, por lo tanto va a intentar destruir el orden existente (o criticarlo por lo menos en lo que representa de opresivo y desigual (o de homogeneizador en este caso)) y va a producir o crear disposiciones, mecanismos, de un orden nuevo, de un orden ideal.

Pero estos mecanismos, estas disposiciones o ideas regulativas serán construidos y pensados para este lugar, para este momento, para este sujeto y su colectividad. Ni son construcciones ideales que no tienen lugar (recordemos que el sujeto americano al producir pensamiento utópico está pensando en darle forma a **su** lugar, a **un** lugar que pueda pertenecerle para iniciar ahí **su** historia) ni son construcciones ideales imposibles, pensadas para un futuro irremediamente lejano. Son construcciones que se piensan como procesos a iniciar en este momento histórico (en la crisis) y en este lugar, puesto que nunca implican un no-lugar sino un lugar posible.

Son ideas que regulan la praxis y poseen objetivos a alcanzar en una sociedad histórica.

Por todo esto es que postulamos que la poesía arguediana posee una marcada dimensión utópica y no que es una utopía (en el sentido hasta genérico del término conformado por ejemplos como el de Tomás Moro o Campanella).

Por todo esto, también, creemos que Arguedas, en su poesía, retoma una práctica vital de las comunidades andinas: el **tinku** como lucha entre bandos enfrentados en busca de un equilibrio que nunca es un equilibrio conciliador sino que se instaura en la misma lucha, en el mismo enfrentamiento pero que lo supera, lo trasciende. El **tinku** es una práctica que busca un tercer elemento que no está en él pero que se da gracias a él, que no está en él ni tampoco es su fruto pero que necesita de él.

El tinku puede ser tomado como conciliación o lucha inconciliable pero también puede ser pensado como lucha que concilia no desde la fusión sino desde una instancia de superación que no se encuentra en la misma lucha pero, sin embargo, existe gracias a ella.

Paralelo al concepto de **tinku** encontramos otro, en el pensamiento popular andino, que es el de **kuti** o **vuelco**. Este concepto también está presente en la poesía arguediana y refiere a la vuelta,

al revolver el mundo, al trocar el odio en amor, la luz en sombra, el día en noche.

El símbolo puede ser visto desde estas dos concepciones: por un lado como la coexistencia de opuestos en lucha permanente y, por otro lado, como el origen o la posibilidad del vuelco del mundo, de la complementación de los contrarios en un orden en el que se formaría la circularidad o cronología de los mismos.

La lucha misma tiene en sí la tercera posibilidad. Entre la luz y la sombra está la penumbra pero no después de la guerra entre ambas, no como resultado del mutuo aniquilamiento sino **en** la guerra misma. Es el destello del mismo **encuentro** (en el símbolo) el que alumbra su superación.

Entonces el tinku no es ni conciliación ni lucha sino que es ambas cosas a la vez. En esta conjunción está anclada la dimensión utópica de la poesía de Arguedas. La tercera posibilidad que está en el mismo símbolo (porque el mismo sentido último que el símbolo transmite no es ni una de las partes de la dualidad ni la otra pero no podría existir sin ellas) es la que se ancla también en esta poesía bifronte por la existencia de las dualidades en pugna.

El sujeto americano es fruto de la productividad de las dualidades pero no porque de la mezcla de las mismas salga un fruto complejizado y mejorado sino porque en la existencia de las dos está cifrada la esencia del ser americano, su indeterminación, su dualidad, su ambigüedad, su angustiada y eterna tensión.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación hemos intentado construir una interpretación que da cuenta de una lectura profunda, vital y detenida de la poesía de uno de los autores tal vez más leídos y más comentados de la literatura latinoamericana al que en muy pocos casos se ha descifrado desde una aproximación a su lenguaje poético, contradictorio y vivencial.

Nos hemos encontrado con un sujeto que nos habla, más bien nos grita, desde una posición angustiada de tensión, de lucha. Un sujeto en formación que no soluciona el enfrentamiento en el que viven sus componentes. Un sujeto en formación que siente y sufre la contienda permanente en la que se sumergen sus partes: lo español y lo indígena, lo pulcro y lo hediento, lo determinado y lo indeterminado, el ser y el estar, la conquista sobre las cosas y la conjuración del mundo. Un sujeto que no llegará nunca a visualizar el producto de esa formación (si pensamos “producto” como una concreción, como una materialidad sólida, homogénea) puesto que su esencia es la de acontecer como sujeto complejo, descentrado, tensionado.

Sujeto que, instalado en esta tierra, mucho antes de que la tensión resultara por el encuentro de culturas tan disímiles como la indígena y la occidental europea, ya fluctuaba entre los opuestos que constituían al mundo, entre los contrarios que le daban existencia y dinamismo, entre los bandos que se enfrentaban para conjurar el equilibrio, entre las partes que luchaban para crear una nueva era, para dar un vuelco, para configurar un cambio, para otorgar al mundo la medida de su acontecer.

No estamos sugiriendo con esto que la poesía de Arguedas, y el mismo Arguedas como sujeto de análisis, sean una continuación del pensamiento indígena prehispánico; en cambio, sugerimos que tampoco podemos negar la influencia que sobre él tuvo la tradición de este pensamiento, una tradición ya modificada pero que sostenía muchas de las bases en las que se asentaba la cosmovisión del quechua y que, desde la lengua principalmente, la seguía fomentando. Arguedas es un quechua- hablante desde niño, incluso antes de aprender el castellano, y si continuamos con la tesis de que la lengua es configuradora de realidades, configuradora de mundos, tal como afirmamos en el capítulo correspondiente a la traducción (adhiriendo a George Steiner y, particularmente, a las teorías monadistas de la filosofía del lenguaje) tenemos la posibilidad de afirmar que Arguedas era transmisor privilegiado de la cultura quechua, andina, de tradición incaica y mediador no tan privilegiado (por la angustia existencial que produjo en él) entre dos culturas: la amada y asimilada por naturaleza, y la otra, a la que pertenece por ser hijo de blancos, a la que pertenece, luego, por elección personal (estudios, trabajo, viajes al extranjero, posición política marxista (aunque no del todo porque esta posición *no mató en él lo mágico*, como el autor mismo lo dice), etc.).

No sugerimos, entonces, una continuación entre las tradiciones pero postulamos que la influencia es significativa y que la tensión en la que está sumergido el sujeto en esta modernidad

de mediados de siglo XX en el Perú, es similar a la que se proponía en la tradición andina como fuente de vida, de dinamismo de la existencia, del mundo, como necesidad, como verdad de la naturaleza y del acontecer en general que está compuesto por opuestos que permanentemente luchan y que producen savia vital desde esa lucha.

*“¡Ah, Wiracocha, de todo lo existente el poder!*

*(...)*

*El sol, la luna,  
el día, la noche,  
el verano, el invierno,  
no están libres,  
ordenados andan:  
están señalados  
y llegan  
a lo ya medido.*

*(...)*

*Ven aún,  
verdadero de arriba,  
verdadero de abajo,  
Señor,  
del universo  
el modelador.”<sup>71</sup>*

Desde los tiempos de adoración a Viracocha, el orden del mundo, el mundo así como debe ser, lo “*ya medido*”, lo que tiene medida, lo que está modelado, ordenado, tiene una relación intrínseca con la posibilidad de los opuestos, con la posibilidad de la coexistencia de los mismos, con la posibilidad de la lucha entre ellos, lucha que permite el dinamismo del mundo, el orden, el movimiento. Para que aparezca la noche el día debe ser derrotado, para que surja el verano, el invierno debe ser suplantado.

71 Oración Inca transcrita por Santa Cruz Pachacuti, traducción de José María Arguedas en: CARRILLO, 1968: 19-20-21-22.

Hay muertes, cambios, turnos, vuelcos, **kutis** implicados en estas palabras, **kutis** que permiten el ordenamiento del mundo, el moldeado del universo.

Nos hemos encontrado, decíamos, con un sujeto que, luego, fue sometido a un encuentro violento de culturas de lo que resulta una heterogeneidad irresuelta con nulas posibilidades de resolverse. Sujeto que habla la lengua del dominador, tiene fe en sus creencias, en su forma de construir lo real, en su manera de instalarse en el orden, de ser pulcro, determinado, seguro; tiene la capacidad para evitar la contingencia y no temerle a la ira de dios, negar lo tenebroso, lo bárbaro y colocarse una armadura que lo protege de todo mal y confirma y asegura la existencia de su verdad.

Sujeto que, también y a pesar de, está instalado en un suelo que es memoria y configuración de una tradición y que es naturaleza y que lo somete al caos, a lo indeterminado, a lo que se le escapa de sus manos, a lo que no quiere ser construido ni descifrado ni, menos aún, controlado.

Sujeto este, el peruano, que en el ahora de la modernidad, en la mitad del siglo XX, se introduce en un proceso de homogeneización cultural gracias al cual ya ni siquiera los territorios que antes estaban bien demarcados, y que dividían o aislaban a las distintas parcialidades de las que está constituida la población de este país, tienen sus límites precisos. Ya la costa no es costa en lo que representa a población occidental, ciudades pulcras, orden, población blanca (o mestiza), relación e identificación con el exterior europeo, norteamericano, hegemónico. Ya la sierra no es sierra puesto que la merma en la población es muy significativa, por causa de las olas migratorias hacia Lima o hacia las grandes ciudades de la costa que viven del comercio o de la industria marítima (el ejemplo más esclarecedor de esto es la comunidad ecléctica, heterogénea que se reúne en torno al puerto pesquero de Chimbote en la última novela escrita por Arguedas, a la que, pareciendo un juego



irónico, dio en llamar **El zorro de arriba y el zorro de abajo** retomando las figuras míticas del encuentro andino). Esta merma de población provoca en la sierra, en las comunidades o “ayllus” de los que provienen, un silencio que es muerte<sup>72</sup>, una fragmentación que es soledad y que se traduce por la destrucción de las comunidades y la lucha por la supervivencia de los que quedan (que por lo general no tienen la fuerza para seguir luchando).

Nos hemos encontrado con un sujeto que lucha, dentro de sí gracias a la dualidad que lo convoca y hacia fuera, por mantener esa dualidad que lo justifica y define.

Nos hemos encontrado, en relación directa con ese sujeto que la escribe, con una poesía que es fiel reflejo de esa lucha y que lucha ella misma, grita ella misma, nos devela toda la angustiada tensión del creador y de la palabra que contiene y manifiesta, pero también **es** esa misma lucha y quiere serlo.

Nos hemos enfrentado a un mensaje directo y a un mensaje oculto.

Nos hemos enfrentado al desafío de leer por detrás de lo que se nos dice.

Es por ello que en este trabajo hemos decidido sumergirnos en la otra cara de la palabra, en la cara oculta, en la manera que tiene de manifestarse, en su forma, en su constitución, en su existir mismo.

72 Nótese la semejanza que hay entre este silencio que es muerte y la representación que produce Juan Rulfo del pueblo de Comala, en **Pedro Páramo**, o el de Luvina, en el cuento homónimo, desérticos, tristes, muertos, llenos de fantasmas, de viento. Arguedas admira a Rulfo porque tuvo al capacidad de internarse en las cosas, sentirlas. Como dice en el *Primer Diario* de **El zorro de arriba y el zorro de abajo** (ARGUEDAS, 1990: 11-12), comparándolo con Alejo Carpentier, a quien también le debe admiración: “*En cambio, a don Alejo Carpentier lo veía como a muy superior (...) Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo: la inteligencia está; trabajó antes y después.*”.

Definimos esta palabra poética desde el símbolo. Este constituyente que se muestra pero se oculta, se concreta en la metáfora pero esconde toda una trascendencia que lo significa. Este constituyente que permite el **encuentro** entre lo determinado y lo indeterminado y que cifra la fecundidad en ese mismo encuentro.

Hablamos de la misma fecundidad que la guerra, que es cópula, en el **tinku**, otorga. Hablamos de la misma fecundidad que produce el **kuti**. Porque la homogeneización, la disolución de los contrarios, despierta en Arguedas el miedo al abatimiento, a la inercia, a la repetición de lo mismo, a la negación de uno de los opuestos. Porque si el **kuti** se produce gracias a una intercalación de preponderancias entre los extremos que se enfrentan en el **tinku**, mediante la cual en cada “turno” reina o gobierna uno de los polos, la aniquilación de uno de ellos (o la absorción de uno por otro) significaría la imposibilidad de vuelco, de cambio, de revolución. Significaría la imposición eterna, para siempre, indefinida, de una cultura, y la disolución, también eterna, de la otra. Duele, en Arguedas, la posible desaparición de la cultura andina tradicional; pero angustia, de una manera existencial, la ruptura de esa dualidad, dualidad que otorga al autor (y, en él, al sujeto peruano en general) su definición (aunque indefinida), su identidad.

Por ello es que su proceso escritural lo lleva a elegir la poesía como medio de expresión que le permitiría perpetuar la dualidad, expresada en el símbolo, y, desde esa lucha productiva, desde esa contienda fecunda entre los símbolos presentados, y en cada símbolo mismo, manifestar una decisión cultural, afincada en la noción de sujeto mediador y mensajero de mundos.

Decisión cultural que también es una declaración de esperanza puesto que si el símbolo le permite pensar en lo trascendente, en lo que lo trasciende a él y al mundo, quiere decir que se está buscando más allá de lo dado, se está criticando lo dado y en-

focando la mirada en ese otro (otro humano, otro sagrado, otro natural) que puede otorgar un sentido, un significado.

Decisión cultural porque lo instauro como sujeto valioso, tan valioso que se cifra en una elección estética (la utilización de la poesía como recinto en el que puede manifestarse el símbolo), se significa en ella y permite que en ella misma se signifique todo lo que lo trasciende. Incluso deja hablar a ese otro.

Decisión cultural porque es denuncia, porque es reconocimiento de lo tradicional y de una definición del sujeto, porque es postura ética (al darle voz al otro), porque es propuesta utópica, porque es grito vital, porque es desahogo. Hay un más allá del pensarse, en el sujeto, que involucra la configuración de un espacio y la confianza en un nuevo tiempo:

*“...Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres «alzamientos», del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, aquel que se reintegra.*

*(...)*

*Despidan en mí un tiempo del Perú. He sido feliz en mis llantos y lanzazos, porque fueron por el Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano. Y el Perú ¿qué?: Todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi todas las clases de hombres.*

*(...)*

*Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tie-*

*rra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias.”* (ARGUEDAS, 1990: 245-246)

Se anuncia una nueva era en que sea posible, no sólo la ruptura con la presente, sino también la construcción del tiempo, del espacio, y del sujeto, desde lo que este sujeto posee de valioso, desde lo que este sujeto posee de verdad, de identidad.

La elección de un lenguaje, el castellano desmembrado o el quechua encubierto, traducido, trasladado, “alquilado”, y la elección de una forma escritural, la poesía y con ella el símbolo, son decisiones éticas, estéticas y políticas que nos hablan de la mediación del lenguaje (en su relación con la cultura) y de la mediación de lo simbólico que da valor al sujeto y dará sustento a la crítica y a la propuesta utópica que se plantea.

*“...semejante mío. Recibe este pequeño polvo esencia de mi pueblo, como ofrenda. Te lo entrego, con un poco de rubor pero de pie, firme, no de rodillas. Para siempre firme y de pie, por ti, en tu nombre.”* (*Ofrenda al pueblo de Vietnam*. ARGUEDAS, 1983: 267)

# BIBLIOGRAFÍA

— ARGUEDAS, José María (1976a) “*La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976b) “*La narrativa en el Perú contemporáneo*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976c) “*Razón de ser del indigenismo en el Perú*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976d) “*No soy un aculturado*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976e) “*Por Vallejo*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976f) “*Carta a su esposa Sybila Arredondo L. de Guevara*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976g) “*Carta a Gonzalo Losada*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976h) “*Carta al rector de la Universidad Agraria del Perú*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1983) **Katatay/Temblar** en: **Obras Completas** – Tomo V. Ed. Horizonte, Lima.

(1989) **Formación de una cultura nacional Indoeuropea**. Siglo XXI, México.

(1990) **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Edición crítica coordinada por Eve Marie Fell. Colección Archivos, Madrid.

(1997) “*La soledad cósmica en la poesía quechua*” en: **Lectura crítica de la literatura Americana. Actualidades fundacionales.** Biblioteca Ayacucho, Caracas.

(1998) **Los ríos profundos.** Losada, Bs. As.

— ARMIJO, Roberto (1976) “*La reminiscencia de una edad perdida*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas.** Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

— AZCUY, Eduardo A. (Compilador) (1989) **Kusch y el pensar desde América.** Fernando García Cambeiro Editor, Bs. As.

— BOCCO, Andrea (2002) “*El concepto de «fagocitación» y sus implicancias de uso en la crítica literaria latinoamericana*” en: **Revista Silabario.** N° 5. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (SECYT), Córdoba.

— BORDAS DE ROJAS PAZ, Nerva (1997) **Filosofía a la intemperie. Kusch: ontología desde América.** Editorial Biblos, Bs. As.

— CASTRO KLAREN, Sara (1973) **El mundo mágico de José María Arguedas.** IEP, Lima.

(1976) “*El duro oficio del creador*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas.** Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

— CARRILLO, Francisco (1968) **Poesía y prosa quechua.** (Selección). Ediciones de la Biblioteca Universitaria, Lima.

— CERECEDA, Verónica (1988) “*Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku*” en: **Raíces de América. El mundo aymara** – Compilación de Xavier Albó. Alianza, Madrid.

— CERUTTI GULDBERG, Horacio (1992) **Filosofía de la liberación latinoamericana.** Fondo de Cultura Económica, México.

— CHIRINOS, Eduardo (2000) “*La escritura como “desenterramiento”: algunas reflexiones en torno a El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas*” en: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** – Año XXVI, Nro. 51, Lima-Hanover.

— CORNEJO POLAR, Antonio (1970a) “*Arguedas y la representación del universo indígena*” en: **Revista Cultura y pueblo** - Año 6, Nro. 17-18, Lima.

(1970b) “*Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes*” en: **Revista Iberoamericana** - Vol. LXIII, Nro. 70.

(1973) **Los universos narrativos de José María Arguedas.** Losada, Bs. As.

(1976a) “*El sentido de la narrativa de Arguedas*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1976b) “*Arguedas, poeta indígena*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

(1993) “*Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis*” en: **Hispanérica – Revista de literatura** - Año XXII, Nro. 66, E.E.U.U.

(1994) **Escribir en el aire**. Ed. Horizonte, Lima.

(1995) “*Condición migrante e intertextualidad multi-cultural: el caso Arguedas*” en: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** - Año XXI, Nro. 42, Lima-Berkeley.

(1996) “*Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno*” en: **Revista Iberoamericana** - Vol. LXII, Nro. 176-177.

— COULTHARD, G.R. (1976) “*Un problema de estilo*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

— CULLEN, Carlos: **Reflexiones desde América – I. Ser y Estar: el problema de la cultura**; Rosario, Ed. Fundación Ross, s/d.

— DE GRANDIS, Rita (1997) “*IncurSIONES en torno a hibridación: una propuesta para discusión. De la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de Canclini*” en: **Memorias de JALLA** - Vol. I, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

— DE LLANO, Aymarà: (1997) “*Crisis de lectura en el lector hispano: el caso Arguedas*” en: **Memorias de JALLA** - Vol. I; Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

(2004) **Pasión y Agonía. La escritura de José María Arguedas**. Ed. Martín, Mar del Plata.

— DEL BARCO, Oscar (1997) **El abandono de las palabras**. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

DESSAU, Adalberto (1976) “*Icaza y Arguedas, exploradores del laberinto de los Andes*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.

— DÍAZ CABALLERO, Jesús (1987) “*La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino peruano y la obra de Arguedas*” en: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** - Año XIII, Nro. 25, Lima.

— DORFMAN, Ariel (1970) “*José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: Dos visiones de una sola América*” en: **Imaginación y violencia en América**. Ed. Universitaria, Santiago de Chile.

— DURAND, Gilbert (1971) **La imaginación simbólica**. Amorrortu Editores, Bs. As.

- DUSSEL, Enrique (1974) **Método para una filosofía de la liberación**. Ed. Sígueme, Salamanca.
- ESCAJADILLO, Tomás (1976) “*Las señales de un tránsito a la universalidad*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.
- FATONE, Vicente (1994) **Filosofía y poesía**. Biblos, Bs. As.
- FOUCAULT, Michel (1968) **Las palabras y las cosas**. Siglo XXI, México.
- GADAMER, Hans-Georg (1977) **La actualidad de lo bello**. Paidós, Barcelona.  
(1993) **Mito y razón**. Paidós, Bs. As..  
(1996) **Estética y Hermenéutica**. Tecnos, Madrid.
- GARAGALZA, Luis (1990) **La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual**. Anthropos, Barcelona.
- GUENON, René (1976) **Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada**. Eudeba, Bs. As.
- HARRIS, Olivia y BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse (1988) “*Pacha: en torno al pensamiento aymara*” en: **Raíces de América. El mundo aymara**. Compilación de Xabier Albo. Alianza, Madrid.
- KUSCH, Rodolfo (2000a) **La seducción de la barbarie en: Obras completas – Tomo I**. Ed. Fundación Ross, Rosario.  
(2000b) **América profunda en: Obras completas – Tomo II**. Ed. Fundación Ross, Rosario.  
(2000c) **El pensamiento indígena y popular en América en: Obras completas – Tomo II**. Ed. Fundación Ross, Rosario.  
(2000d) **Una lógica de la negación para comprender a América en: Obras completas – Tomo II**. Ed. Fundación Ross, Rosario.  
(2000e) **La negación en el pensamiento popular en: Obras completas – Tomo II**. Ed. Fundación Ross, Rosario.  
(2000f) “*El estar-siendo como estructura existencial y como decisión cultural americana*” en: **Geocultura del hombre americano en: Obras completas – Tomo III**. Ed. Fundación Ross, Rosario.  
(2000g) **Esbozo de una antropología filosófica americana en: Obras completas – Tomo III**. Ed. Fundación Ross, Rosario.  
(2000h) **Ensayos en: Obras completas – Tomo III**. Ed. Fundación Ross, Rosario.
- LIENDO, Cristina, GRAMAGLIA, Paola y SALAZAR, Juan Carlos (2004) “*La política y la utopía en América Latina. Entrevista a Horacio Cerutti Guldberg*” en: **Revista Silabario**. N° 7. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (SECYT), Córdoba.



- LOMA DE ESPINOZA, Emilio, GONZALEZ GARCÍA, José María y TORRES ALBERÓ, Cristóbal (1994) **La sociología del conocimiento y de la ciencia**. Alianza Universidad, Madrid.
- MARCOS, Juan Manuel (1984) “*La ternura pensativa de José María Arguedas*” en: **Revista Iberoamericana**. Vol. L, Nro. 127.
- MARIN, Gladys C. (1973) **La experiencia americana de José María Arguedas**. García Cambeiro Editor, Bs. As.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (1992) “*Un significado para Los Ríos Profundos*” en: **Revista Anthropos**. N°128, Bs. As.
- MATURO, Graciela (1975) “*Hermenéutica y crítica literaria*” en: **Megafón**. Tomo I, Nro. 1. Bs. As.
- (1989) **Fenomenología, creación y crítica. Sujeto y mundo en la novela latinoamericana**. Fernando Cambeiro Editor, Bs. As.
- MONASTERIOS, Elizabeth (1995) “*Poética y estética andina. En busca del pensamiento prehispánico*” en: **Memorias de JALLA**. Plural Editores y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A., La Paz.
- (1997) “*Awqa: donde las cosas no pueden estar juntas, notas para una post-metafísica aymara*” en: **Memorias de JALLA**. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- MORETIC, Yerko (1976) “*Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.
- MUJICA, Hugo (2002) **Poéticas del vacío: Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía**. Ed. Trotta, Madrid.
- NESTLE, Willhen (1980) **Del mito al logos. El autodesarrollo del pensamiento griego desde Homero hasta la sofística y Sócrates**. UNC. Traducción de Haydée J. De Roqué, Córdoba.
- NORIEGA, Julio E. (1997) “*Propuesta para una poética quechua del migrante andino*” en: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Año XXIII, Nro. 46, Lima – Berkeley.
- ORTEGA, Julio (1970) “*José María Arguedas*” en: **Revista Iberoamericana**. Vol. XXXVI, Nro. 70.
- PALERMO, Zulma (2004) “*Conocimiento “otro” y conocimiento del otro en América Latina*” en: **Revista Silabario**. N° 7. Secretaria de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (SECYT), Córdoba.

- RATTO, Luis Alberto (1976) “*Arguedas o el creador visceral*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.
  
- RICOEUR, Paul (1994) **Ideología y utopía**. Gedisa, Barcelona.
  
- RODRIGUEZ, Paulina (1976) “*El cauce poético y su utilería artística*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.
  
- ROIG, Arturo Andrés (1994) “*Realismo y utopía*” en: **Cuadernos del Pensamiento Latinoamericano**. Centro de Estudios del Pensamiento Latinoamericano – Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso.  
(2002) **Ética del poder y moralidad de la protesta. Respuestas a la crisis moral de nuestro tiempo**. EDIUNC, Mendoza.
  
- ROMANO SUED, Susana (1999) “*Duelo y melancolía en la traducción o la travesía imposible hacia la equivalencia*” en: **Borgesíada (Compilación)**. Ed. Topografía – Foco Cultural, Córdoba.
  
- ROUILLÓN, José Luis (1976) “*La otra dimensión: el espacio mítico*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.
  
- ROWE, William (1976) “*Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias*” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.  
(1987) “*Arguedas: música, conocimiento y transformación social*” en: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Año XIII, Nro. 25, Lima.  
(1997) “*El primer Arguedas y el teatro de la memoria andina*” en: **Memorias de JALLA**. Vol. I, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
  
- SADA, Gabriel O. (1996) **Los caminos americanos de la filosofía de Rodolfo Kusch**. Fernando García Cambeiro Editor, Bs. As.
  
- SAINTOUL, Catherine (1988) **Racismo, etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina**. Ediciones del Sol – Serie Antropológica, Bs. As.
  
- SANDOVAL, Ciro (1997) “*El sexto de José María Arguedas: Espacio entrópico de hervores metatestimoniales*” en: **Revista Iberoamericana**. Vol. LXIII, Nro. 181.
  
- SANDOVAL, Ciro y BOSCHETTO-SANDOVAL, Sandra: (1997) “*Alternativas poético-ideológicas en El Sexto de José María Arguedas: la gestación de un paradigma andino de reivindicación cultural*” en: **Memorias de JALLA**. Vol. I. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

- SPÉRLING, Diana (2002) “...No deseamos lo que es bueno sino que es bueno porque lo deseamos” en: **Del deseo. Tratado erótico-político**. Biblos, Bs. As.
  
- SPITTA, Silvia D. (1997) “José María Arguedas: Hacia un lenguaje y un mestizo inmensamente abyectos” en: **Memorias de JALLA**. Vol. I. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
  
- STEINER, George (1995) **Después de Babel**. Fondo de Cultura Económica, México.
  
- VARGAS LLOSA, Mario (1992) “El nacimiento del Perú” en: **Revista Hispania**, N° 75, Lima.  
 (1996) **La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo**. Fondo de Cultura Económica, México.
  
- VERDESIO, Gustavo (2000) “En busca de la materialidad perdida: un aporte crítico a los proyectos de recuperación de las tradiciones aborígenes propuestos por Kusch, Dussel y Mignolo” en: **Revista Iberoamericana**. Vol. LXVI, Nro. 192.
  
- VILLENA ALVARADO, Marcelo (1997) “La voz y el espectro de la Heterogeneidad” en: **Memorias de JALLA**. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
  
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1976) “Del mito al testimonio: la larga marcha del Perú” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.
  
- YURKIEVICH, Saúl (1976) “Realismo y tensión lírica en Los ríos profundos” en: **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana.
  
- ZANÍN, Marcela (1997) “La fuerza de una literatura mestiza” en: **Memorias de JALLA**. Vol. I, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.



## APÉNDICE

***Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli – taki)***  
***A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno – canción)***

A Doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena. A los comuneros de los cuatro ayllus de Puquio en quienes sentí por vez primera, la fuerza y la esperanza.

Tupac Amaru, hijo del Dios Serpiente, hecho con la nieve del Salqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña, sin cesar y 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 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.  
 ¿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 movimientos de los ríos y las piedras, de la danza de árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte. ¡Nos estamos 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 piosos.  
 ¡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 abandonada, nunca amada;

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 tememos tanto. ¡Somos todavía! Voceando 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 nuestro propios hermanos, les han volteado el corazón y, con ellos, armados de armas que el propio demonio de los demonios no podría inventar 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 allí te hablo. Hemos bajado como las intermina-

bles 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 agonizando 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 wiracochas 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 sí, hermano mayor, como a tu cuerpo y tu espíritu. ¿Hasta dónde nos ha de empujar esta nueva vida? La fuerza que la muerte fermenta y cría en el hombre ¿no puede hacer que el hombre revuelva el mundo, que lo sacuda?

Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos wiracochas. En la Pampa de Comas, sobre la arena, con mis lágrimas, con mi fuerza, con mi sangre, cantando, edificué una casa. El río de mi pueblo, su sombra, su gran cruz de madera, las yerbas y arbustos que florecen, rodeándolo, están, 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 removiendo. 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 por siglos sedimentadas en esta cabeza corrompida de falsos wiracochas, 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 excremento 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 salta 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 danzabas  
el mismo canto entono.

Aprendo ya la lengua de Castilla,  
entiendo la rueda y la máquina;  
con nosotros crece tu nombre;

hijos de wiracochas te hablan y te escuchan  
como al guerrero maestro, fuego puro que enardece, iluminando.

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 amor de paloma encantada, 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 alienta o no alienta la sangre, hombre o 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 será el hombre, el hombre el mundo, todo a tu medida.

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

*Iman Guayasamín*  
*Que Guayasamín*

¿Desde qué mundo, Guayasamín, tu fuerza se levanta?  
 Paloma que castiga  
 sangre que grita.  
 ¿Desde qué tiempos se hicieron tus ojos que descubren los  
 mundos que no se ven,  
 tus manos que el cielo incendian?  
 Escucha, ardiente hermano,  
 El tiempo del dolor,  
 de los días que hieren,  
 de la noche que hace llorar,  
 del hombre que come hombres,  
 para la eternidad lo fijaste  
 de modo que nadie será capaz de removerlo,  
 lo lanzaste no sabemos hasta qué límites.

Que llore el hombre  
 que beba el suavísimo aliento de la paloma  
 que coma el poder de los vientos,  
 en tu nombre.  
 Wayasamín es tu nombre;  
 el clamor de los últimos hijos del sol,  
 el tiritar de las sagradas águilas que revolotean Quito,  
 sus llantos, que acrecentaron las nieves eternas,  
 y ensombrecieron aún más el cielo.  
 No es solo eso:  
 el sufrimiento de los hombres en todos los pueblos;  
 Estados Unidos, China, el Tawantinsuyo  
 todo lo que ellos reclaman y procuran.

Tú, ardiente hermano  
gritarás todo esto  
con voz aún más poderosa  
e incontenible que el Apurimac.  
Está bien hermano,  
está bien, Oswaldo.

*Jetman, haylli*  
*Oda al Jet*

¡Abuelo mío! Estoy en el Mundo de Arriba,  
 sobre los dioses mayores, conocidos y no conocidos.  
 ¿Qué es esto? Dios es hombre, el hombre es dios.  
 He aquí que los poderosos ríos, los adorados, que partían el  
 mundo, se han convertido en el más delgado hilo que teje la araña.  
 El hombre es dios.

¿Dónde está el cóndor, dónde están las águilas?  
 Invisibles como los insectos alados se han perdido en el aire o  
 entre las cosas ignoradas.

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro,  
 ya no sois; he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los an-  
 tiguos, llamaron el Mundo de Arriba.

En ese mundo estoy, sentado, más cómodamente que en nin-  
 gún sitio, sobre un lomo de fuego,  
 hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hom-  
 bre, pez de viento.

Sí. “Jet” es su nombre.

Las escamas de oro de todos los mares y los ríos no alcanzarían  
 a brillar como él brilla.

El temible filo de nieve de las sagradas montañas, allá abajo res-  
 plandece, pequenito; se ha convertido en lastimoso carámbano.

El hombre es dios. Yo soy hombre. Él hizo este incontable pez  
 golondrina de viento.

¡Gracias, hombre! No hijo del Dios Padre sino su hacedor.

Gracias, padre mío, mi contemporáneo. Nadie sabe hasta qué mundos lanzarás tu flecha.

Hombre dios: mueve este pez golondrina para que tu sangre creadora se ilumine más a cada hora.

¡El infierno existe! No dirijas este fuego volador, señor de los señores, hacia el mundo donde se cuece la carne humana;

que esta golondrina de oro de los ciclos fecunde otros dioses en tu corazón, cada día.

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.

Mis pecados, mis manchas, se evaporan, mi cuerpo vuelve a la dulce infancia.

Hombre, Señor, tú hiciste a Dios para alcanzarlo, ¿o para qué otra cosa?

Para alcanzarlo lo creaste y lo persigues ya de cerca.

Cuidado con el filo de este “jet”, más penetrante que las agujas de hielo terrenas, te rompa los ojos por la mitad;

es demasiado fuego, demasiado poderoso, demasiado libre, este inmenso pájaro de nieve.

Cuidado que tu hijo te envíe el latido de la muerte; la mariposa que nació de tu mano creadora puede convertir tu cabeza en cenizas.

Oye, hombre, ¡entiéndeme!

Bajo el pecho del “Jet” mis ojos se han convertido en los ojos del águila pequeña a quien le es mostrado por primera vez el mundo.

No siento temor. Mi sangre está alcanzando a las estrellas;  
los astros son mi sangre.

No te dejes matar por ningún astro, por este pez celeste, por este dios de los ríos que tus manos eternas fabricaron.

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”.

No bajes a la tierra.

Sigue alzándote, vuela más todavía, hasta llegar al confín de  
los mundos que se multiplican hirviendo, eternamente. Móntate  
sobre ellos,

dios gloria, dios hombre.

Al Dios que te hacía nacer y te mataba lo has matado ya, seme-  
jante mío, hombre de la tierra.

¡Ya no morirás!

He aquí que el “jet” da vueltas, movido por la respiración de  
los dioses de dioses que existieron, desde el comienzo hasta el fin  
que nadie sabe ni conoce.

*Katatay  
Temblar*

Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;  
está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón  
de las mujeres.

¡No tiembles, dolor, dolor!

¡La sombra de los cóndores se acerca!

- ¿A qué viene la sombra?

¿Viene en nombre de las montañas sagradas  
o a nombre de la sangre de Jesús?

- No tiembles; no estés temblando;

no es sangre; no son montañas;

es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los Cóndores.

- Tengo miedo, padre mío.

El Sol quema; quema al ganado, quema las sementeras.

Dicen que en los cerros lejanos

que en los bosques sin fin,

una hambrienta serpiente,

serpiente diosa, hija del Sol, dorada,

está buscando hombres.

- No es el Sol, es el corazón del Sol,

su resplandor,

su poderoso, su alegre resplandor,

que viene en la sombra de los ojos de los cóndores.

No es el Sol, es una luz.

¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!

Tiembla con su luz;

sacúdete con los árboles de la gran selva,

empieza a gritar.



Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;  
todos juntos  
tiemblen con la luz que llega.  
Beban la sangre áurea de la serpiente de dios.  
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.

*Huk Doctorkunaman Qayay  
Llamado a algunos Doctores*

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella; que por eso es impertinente;

Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros; doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos.

Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta.

¿De qué están hechos mis sesos? ¿De qué está hecha la carne de mi corazón?

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

¿Qué hay a la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor?

Saca tu largavista, tus mejores anteojos. Mira, si puedes.

Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se mezclan. Esas quinientas flores son mis sesos, mi carne.

¿Por qué se ha detenido un instante el sol, por qué ha desaparecido la sombra en todas partes, doctor?

Pon en marcha tu helicóptero y sube aquí, si puedes. Las plumas de los cóndores, de los pequeños pájaros se han convertido en arco iris y alumbran.

Las cien flores de la quinua que sembré en las cumbres hierven al sol en colores, en flor se han convertido la negra ala del cóndor y de las aves pequeñas.

Es el mediodía; estoy junto a las montañas sagradas; la gran nieve con lampo amarillo, con manchas rojizas, lanza su luz a los cielos.

En esta fría tierra siembro quinua de cien colores, de cien clases, de semilla poderosa. Los cien colores son también mi alma, mis infatigables ojos.

Yo, aleutando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te han hundido.

El sonido de los precipicios que nadie alcanza, la luz de la nieve rojiza que, espantando, brilla en las cumbres;

el yugo feliz de millares de yerbas, de millares de raíces que piensan y saben, derramaré en tu sangre, en la niña de tus ojos.

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.

Ninguna máquina difícil hizo lo que sé, lo que sufro, lo que del gozar del mundo gozo.

Sobre la tierra, desde la nieve que rompe los huesos hasta el fuego de las quebradas, delante del cielo, con su voluntad y con mis fuerzas hicimos todo esto.

¡No huyas de mí, doctor, acércate! Mírame bien, reconóceme ¿Hasta cuándo he de esperarte?

Acércate a mí; levántame hasta la cabina de tu helicóptero. Yo te invitaré el licor de mil savias diferentes;

la vida de mil plantas que cultivé en siglos, desde el pie de las nieves hasta los bosques donde tienen sus guaridas los osos salvajes.

Curaré tu fatiga que a veces te nubla como bala de plomo; te recrearé con la luz de las cien flores de quinua, con la imagen de su danza al soplo de los vientos; con el pequeño corazón de la calandria en que se retrata el mundo; te refrescaré con el agua limpia que canta y que yo arranco de la pared de los abismos que tiemplan con su sombra a nuestras criaturas.

¿Trabajaré siglos de años y meses para que alguien que no me conoce y a quien no conozco me corte la cabeza con una máquina pequeña?

No, hermanito mío. NO ayudes a afilar esa máquina contra mí; acércate, deja que te conozca; mira detenidamente mi rostro, mis venas; el viento que va de mi tierra a la tuya es el mismo; el mismo viento respiramos; la tierra en que tus máquinas, tus libros y tus flores cuentas, baja de la mía, mejorada, amansada.

Que afilen cuchillos, que hagan tronar zurriagos; que masen barro para desfigurar nuestros rostros; que todo eso hagan.

No tememos a la muerte; durante siglos hemos ahogado a la muerte con nuestra sangre, la hemos hecho danzar en caminos conocidos y no conocidos.

Sabemos que pretenden desfigurar nuestros rostros con barro; mostrarnos así, desfigurados, ante nuestros hijos para que ellos nos maten.

No sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombres a quienes no conocemos. Los esperamos en guardia; somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas. ¿Es que ya no vale nada el mundo, hermanito doctor?

No contestes que no vale. Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses, en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin precipicio.

Marzo, 1966.

*Cubapaq*  
*A Cuba*

Casi había que dar la vuelta al mundo  
para llegar al luminoso pueblo de Cuba  
pues los malditos corazón de dinero,  
los endemoniados odiadores del hombre  
así lo ordenan.

¡Aún pueden disponer esas cositas!

Pero el propio camino, la senda por donde el hombre va, no  
podrán obstruirlo.

Aquí estás, oh, resplandeciente pueblo, que amas al hombre,  
ya estoy llegando a ti,  
volando por el aire en el interior del incansable avión-águila.

He pasado por todos los nevados,  
y en el destello de esas nieves reverberantes  
he reconocido a todos los pueblos hermosos  
alimentándome con el esfuerzo mancomunado de sus verda-  
deros hombres.

Pasando por medio de desolados mares sin fin,  
remontándome por encima de temibles árboles, flores de la  
nieve,

atravesando las frondas sombrías de los árboles de la vida y de  
la muerte,

estoy llegando a ti,  
pueblo que ama al hombre,  
pueblo que ilumina al hombre,  
pueblo que libera al hombre,  
amado pueblo mío.

Dentro del avión-águila escucho ya tu palabra,  
la voz, el grito de setecientos maestros y poetas,

palabras inspiradas en ti,  
tan altas como el Sol.  
Eres tú, ahora, pueblo de Cuba, simiente del mundo,  
del cielo y de la tierra,  
simiento inmortal,  
fruto del hombre eterno.  
Eres pequeña,  
pero no existe quien te pueda doblegar.  
La semilla es pequeña,  
pero rompe cualquier piedra, cualquier roca  
y la hace florecer.  
¡Amado pueblo mío,  
centro vital del mundo nuevo!  
Aniquilando a nuestros asesinos con tu implacable fuego  
como el sol  
levantas al Hombre  
para conquistar el Universo y poseerlo  
con su corazón resplandeciente.

A bordo del avión de la Cubana, en el 16 de Enero, 1968.  
(Traducción de Leo Casas)

*Qollana Vietnam Llaqtaman*  
*Ofrenda al pueblo de Vietnam*

Al pueblo hermano de Vietnam, llameante.

A este pueblo que, en el medio mismo del mundo, en la edad del espanto, nos hace conocer que el fuego que hizo el hombre con su mano sigue ardiendo en el fuego de sus manos.

Cuando una gentes, los yankis, pretendieron inmolar en Vietnam al pueblo entero con máquinas de fuego a fuego construidas, cuando creyeron que así podrían dominar al mundo, el pueblo de Vietnam, con el sólo vigor de sus manos eternas, los ha hecho correr hasta la luna.

¡Sí, hermano vietnamita! Ahora eres tú el pueblo excelso entre los pueblos excelsos del mundo.

Vietnamita, semejante mío. Recibe este pequeño polvo esencia de mi pueblo, como ofrenda. Te lo entrego, con un poco de rubor pero de pie, firme, no de rodillas.

Para siempre firma y de pie, por ti, en tu nombre.

Agosto de 1969

(Versión castellana de Alfredo Torero y José María Arguedas)

