



LA POESÍA QUECHUA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: APROXIMACIONES A HUK DOCTURKUNAMAN QAYAY

Gonzalo Espino Relucé

*Departamento de Literatura. Instituto de Investigaciones Humanísticas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

RESUMEN

La poesía quechua de José María Arguedas es una de las manifestaciones culturales singulares y constituye la más representativa de la poesía peruana siglo XX, sin embargo, su estudio no ha tenido la misma fortuna que su narrativa y sus trabajos etnográficos. Los estudios de la poesía arguediana se han realizado desde una reflexión que obvia las poéticas andinas. Entiendo por poéticas andinas a las formas como la palabra –a partir de marcas específicas de la lengua y cuyo archivo de la memoria encierra la cosmovisión quechua– hace posible el acto poético, la misma que, precisamente, le da singularidad y aquello que de usual llamamos universalidad. De esta manera se hará una primera presentación que ubique y caracterice la poesía quechua de José María Arguedas, exploración en la que me detendré en “Huk doctorkunaman qayay” (Llamado a algunos los doctores).

Palabras clave: Poesía quechua, andes, siglo XX, José María Arguedas, etnopoética, epistemología del sur.

1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 1968 José María Arguedas (en adelante JMA) se definió como un “demonio feliz” cuando recibió el premio Inca Garcilaso de la Vega: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”. (Arguedas [1968] 1983:t. V, 14). La significación de estas palabras nos recuerda su lealtad y fidelidad (Cornejo 1994, Villafán 2011) a la cultura andina, pero al mismo tiempo al tenso proceso que implicaba expresarse en ambas lenguas, en castellano y en quechua. No es exacto sostener que para su narrati-

va y sus textos etnográficos utiliza el español, para su poesía, el quechua (como el caso de sus primeros poemas escritos en español). Se trata de un ejercicio superficial puesto que toda la escritura arguediana, que en toda la trama discursiva de Arguedas, está presente su inmensa fidelidad y lealtad a la cultura quechua como hombre moderno.

2. POESÍA QUECHUA

La poesía quechua adquiere en el siglo XX su carta de ciudadanía. Como tal se puede hablar de una tradición escrita. Si para los 90 Julio Noriega postula las posibilidades de una tradición escrita, ahora en pleno siglo XXI, esta tradición se ha consolidado con la fértil producción poética en quechua. Pero, ¿qué lugar ocupa JMA en la poesía quechua? La pregunta demanda recordar que en términos escriturales Arguedas es un escritor tardío, llega a la poesía en la última década de su vida, me refiero a la poesía quechua como tal. Ni la crítica canónica, ni los evasivos estudios de la literatura han puesto atención a la poesía quechua arguediana. El principal quiebre de la poesía quechua se establece cuando Kilku Waraka publica su primer libro totalmente en quechua, me refiero a *Yawar para* (1953), se trataba de un poemario que en buena cuenta dialogaba con los apus y los dioses antiguos, su quechua –a diferencia de sus canciones– era académico y localizado en Cuzco. En esta primera mitad, es Kilku Waraka, la mejor representación de la poesía quechua. Hay que indicar que estas prácticas tienen en el eje cuzqueño su antecedente en el teatro quechua

cuzqueño y al mismo tiempo en la publicación de un libro singular, me refiero a *Canchis y poemas* (1938). Una de las características que podemos anotar para este período será, como ha estudiado Julio Noriega (1993), la doble adhesión: para el mundo indio se rebautizan, usan seudónimo quechua. Este seudónimo le permite reconectarse con el universo quechua, no solo en tanto se rebautiza en quechua sino en tanto se disemina el nombre en el mundo andino. Para el mundo civil, para la ciudad, utilizará su nombre civil, aquel que el Estado registra. Kilko Waraka, Andrés Alenkastre; Qusi Paukar, César Guardia Mayorga o Chantay Achalmi o Pumacasa, Teodoro Meneses. Es literatura escrita en el sentido de un sistema que transita de una doble ara, tiene el apego al mundo oral y la contingencia que impone la escritura.

Arguedas se instala en el sistema quechua como un poeta mediador, en la intersección con la tradición ancestral y la creación de una nueva tradición escritural que vendrá a partir de los 70. Ciertamente, la primera ornada de poetas lo podemos asociar a la llamada Generación del 50, la siguiente aparece en los 70, entre el primer núcleo y el segundo, hallamos la poesía quechua de Arguedas. El mérito de JMA es salirse de la tradición y reingresar en ella con más brillo, opta por un sistema moderno y critica las prácticas escriturales cerradas. Su quechua, como veremos es más cotidiano y no artificial como ha dicho Lienhard. De otro lado está la permanente apelación al colectivo –ñuqanchis, nosotros, o ñuqa, yo poético, que asume la representación colectiva– en su poesía y al mismo tiempo su carácter ancestro-popular, apuesta por una estrategia, por una forma de hacer poesía que supone la presencia moderna de las experiencias escriturales, el mantenimiento de elementos poéticos como el paralelismo, la parodia, la escritura como partitura musical, etc. y la emergencia de temas centrales que enfrenta la cultura indígena.

Con Arguedas se abre una nueva postura, produce un corte entre los poetas que dudaban de su condición runa y los poetas que se asumen como tales. Los poetas que aparecen el setenta y ochenta, ya no tienen necesidad de utilizar la máscara, ahora

suscriben sus textos con una sola identidad, para el carné poético y para la vida: Hurtado de Mendoza, Dida Aguirre y Eduardo Ninamango, escriben apelando a la memoria y la necesidad de testimoniar o negar el pasado. Abandonan la máscara. Más adelante, a fines del siglo, aparece una nueva percepción poética, no solamente escriben en la lengua, sino que además de instalarse en un espacio no solo bicultural, su plataforma los internacionaliza, traducen sus textos al inglés y hay una radicalización india, como ocurre con Ch'aska Anka Ninawaman o Odi González y su mejor versión, a Ugo Carrillo autor de *Yapu-unuqa yuyaynin* (2010).¹

3. POEMAS QUECHUAS DE ARGUEDAS

Toda la escritura arguediana está precedida de un intenso aliento poético. La poesía de JMA está íntimamente ligada a toda su obra. Hay que relacionarlo, por un lado, con todos sus trabajos de recopilación de las canciones tradicionales y populares del mundo quechua cuyas publicaciones se pueden revisar en *Canto Kechwa* (1938) y *Canciones y relatos del pueblo quechua* (1949), en ediciones bilingües (castellano y quechua) y *Poesía quechua* (1965) que tuvo una difusión importantísima en el circuito universitario de América Latina, aunque hay que reparar que dicha publicación solo trae traducciones del quechua al español: es una antología que permite una mirada histórica y actualizada para la época de la poéticas indígenas de los andes. En la misma línea la tendríamos que vincular con las canciones ancestrales cuya procedencia serán textos poéticos que Arguedas traduce tal como ocurre con *Apu Inca Atahualpaman huañunin* o con los textos confesionales, que escudriña en las versiones que prepararon los catequizaron de indios. Pero al mismo tiempo está vinculada con la reflexiones etnográfica que desarrolla en torno al huayno y la poesía popular quechua que publica entre 1939 y 1943 en Buenos Aires y los textos sobre figuras vernaculares. Asunto que se completa con ficciones en los que el cancionero quechua ingresa como componente lírico de la estructura textual tal como ha examinado Carlos Huamán (2005).

Mauro Mamani (2011) ha advertido la existencia de una poética quechua que viene de muy temprano, y que el poeta Arguedas escribe tanto en quechua como español.² Mamani ha determinado que se trata de 17 poemas en total y lo ha recopilado para una publicación. Carmen María Pinilla en *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas* (2007) deja ver que sus primeros poemas se pueden localizar en los años 30. Pinilla localiza un poema fechado en 1938 que inicia con el siguiente verso: “Cerraré la reja, tras los hierros levantó su mano y sin despedirnos”.³ Descartamos, entonces, la idea de que Arguedas solo haya escrito poemas en quechua.

Dicho esto, identificaré los siete poemas quechuas publicados por JMA. Todos los poemas quechuas corresponden a la década del 60, período en que concentra su mayor poesía. Un detalle a tener en cuenta, José María empieza a publicar su poesía a los 51 años de edad, es decir, en su madurez. Su carta presentación será precisamente *Tupac Amaru kamaq taytanchisman*. *Haylli-taki / A dios padre creador Tupac Amaru (Himno-canción)* que aparece en la editorial Sanqantay en 1962, con este poema ingresa al circuito literario de la poesía (aunque, a decir verdad, el impacto de su poesía vendrá después).

Luego vendrá, *Jetman, haylli/Oda al Jet* fue publicado primero en Caracas (1965), luego en la imprentita de La rama florida (1966). En 1966 aparecen los poemas “Katatay” y “Huk doctorkunaman qaqay”, el primero se publica en la revista *Kachkaniraqmi* que dirigía Rosina Valcárcel y “Huk doctorkunaman qaqay” o “Llamado a los doctores”, apareció en *El Comercio*. Este, sin duda, es el poema que mayor impacto tuvo cuando apareció en el medio letrado limeño. Luego vendrán los poemas “Ima Guayasamin” / “Qué Guayasamin” (1963-64), “Cubapaq” (1968), que será traducido por Leo Casas como “A Cuba” y “Qollana Vietnam Llaqtaman” (1969), que vierte al español Alfredo Torero. Estos poemas serán finalmente, compilados por Sybila Arredondo con el título de *Katatay, Temblar* (1972) selección que incluye “Qollana Vietnam Llaqtaman”, texto que fue en realidad una dedicatoria y no alcanza la grandeza de la poesía arguediana.⁴

4. ESCRITURA QUECHUA

José María Arguedas entendió las distancias que hay entre el español y el quechua para comunicar una sensibilidad andina. Vivió lo que llamo la “angustia del mestizo” (1939) que en 1962 resuelve admitiendo que el quechua (tema trabajado también por Noriega 1995, Larrú 1998 y Mazzotti 2002) le permite expresar con toda la delicadeza, la esplendorosa y recóndita sensibilidad del mundo andino y de su propia experiencia vital. Escribe en los preliminares de *Tupac Amaru kamaq taytanchisman*:

Debo advertir que el haylli-taki que me atrevo a publicar, fue escrito originariamente en el quechua que domino, que es mi idioma materno; el chanka, y que 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 enardeciéndome*. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparables la material del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aun existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza: su odio y su amor, cuando son desencadenados, se precipitan, por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje. (Arguedas 1962: 8-9; énfasis mío).

Arguedas domina el quechua, es su lengua materna. El indio que habla quechua es el de 1939, es decir el indio sabe expresarse en poesía y el indio es el runa, el runa Arguedas. No es un asunto exclusivo de mestizos que han accedido a la escritura, sino también cómo los indígenas quechuas fueron apareciendo en la escena o modesta aldea letrada quechua. Su escritura asume el chanka, pero como lengua que se habla, no de lexicones y gramáticas. Está convencido que “el quechua es un idioma más poderoso que el castellano” para expresar “muchos trances del espíritu”, para comunicar desde la palabra poética esa luz, ese paisaje, esa sensibilidad, esas delicadezas que no alcanza a expresar en la lengua impuesta y que es la lengua en que escribo, nuestra lengua.

La poesía quechua arguediana está íntimamente asociada a lo que hemos llamado lealtad y fidelidad a la cultura quechua, que Macedonio Villafán (2011) ha identificado como “su integración y adhesión indeclinable” al mundo indígena –“fidelidad sin fisuras”, decía Antonio Cornejo Polar. Su poesía quechua comporta memoria y activación de los mitos ancestrales (“Tupac Amaru, Amaru, Amaruq churin, Apu Salqantaypa ritinmanta ruwasqa”, la voz poética invoca a los dioses para hablar) y al mismo tiempo dominio de la voz, luego de la escritura (la voz que habla necesita del otro, que escucha). Esta poética la asocio a la íntima relación que tiene con el ahora que percibe la voz poética, es decir, la representación de la vida y sus avatares del mundo contemporánea y moderno (el descontento indígena, la migración a la ciudad; los artefactos de la modernización, jet, helicóptero, largavista, etc.). La misma que relaciono con la naturalización de todos los elementos que aparecen en el discurso, sean estos elementos tradicionales o modernos (“wayra chalwapi”, llamará al jet). Una desarticulación de las formas tradicionales para imponer estilos contemporáneos en la poesía quechua. Arguedas es capaz innovar la poesía quechua escrita, apela al verso libre y estructura su discurso en base al versículo que le permite una mejor realización del poema –no abandona el verso breve, mnemotécnico– y mantiene elementos propios de la tradición poética de una lengua aglutinante como el quechua, como el dístico semántico y el paralelismo, al mismo tiempo la recurrencia a la deícticos.

HUK DUCTURKUNAMAN QAQAY

"Huk ducturkunaman qaqay" / "Llamado a los doctores" apareció en las páginas del más importante suplemento cultural del Perú, al Dominical de *El Comercio* y en pleno periodo oligárquico. Se publica en castellano, luego, a instancias del propio autor, se hace en quechua. La propia publicación indica un asunto comunicacional, ¿quién determinó que el poema se editara sólo en español? Y luego, ¿cuál fue el efecto de este sublevante poema en la aristocrática ciudad letrada de Lima?, ¿por qué Arguedas insistió en la publicación quechua del poema? Lo



José María Arguedas y su segunda esposa, Sybila Arredondo.

primera que se observa el carácter dominante y hegemónico de la lengua castellana; el quechua era la lengua de los indios en la que, ya por entonces, gustaba publicar Arguedas. Esta tensión ofrece una lectura paratextual de lo que ocurre con el “Huk dortorkunaman qaqay”.

El poema se organiza en ocho estrofas y las características de estos versos se apartan del discurso tradicional andino para postular secuencias textuales extensas, que permita expresar la densidad plástica del acto poetizado, se estructura en 34 versículos. El poema se puede dividir en cuatro momentos significativos. Entre las características de los versos debemos destacar paralelismo y dístico semántico, la apelación a la naturaleza y el abandono del verso breve a favor de un verso libre que le permite imponer la intensidad que reclama el poema. Por eso el poeta opta por el versículo y participa de una estructura musical que va a tono con el sentido. Es decir a la palabra que significa le acompaña una pauta musical propia del rito andino. El poema se postula como

un cuestionamiento a la descalificación del mundo andino, para demostrar que más interesante es la vida y se puede dividir en cuatro momentos significativos o estancias:

1. El primero (v. 1 al 5) se asocia a lo que se dice de los indios, en ella se presenta la descalificación del sujeto andino, del runa y su propia cultura. Habla el naqak doctorkuna.
2. La segunda secuencia (v. 6 al 14) ñuqa les recuerda los doctores la naturaleza del indio casi como acto mítico, levanta la humanidad mítica. Desafía a los docturkuna: no conocen al runa.
3. La tercera (v.15 al 29) el poema invita al otro, al doctor, a conocer, a reconocerlo y por ello, postula compartir con él su logos para contener la humanidad indígena. Se dirige como wayki, como hermano.
4. La cuarta y última (v. 30 al 34) aparece con cierto tono de incertidumbre. El protagonista será la vida.

La **primera estancia** está caracterizada por lo que dicen los doctores del runa (Espino 2011) y del mundo andino, por extensión. Los doctores adquieren la dimensión de un personaje del acto poético, que bien deberíamos comprenderlo no solo como letrado, señorito, académico e intelectual, sino también a los otros que no son indios, esto es el hombre de la costa, el criollo, en general, el blanco en términos racialistas, como aquellos que están en el poder que hacen y permiten la vida arrinconada del runa. Todos aquellos que no son indios. De esta suerte el poema se puede entender como un *atipanakuy*, una competencia iniciada por el blanco contra el indio. De allí el tono descalificador con que inicia el poema asemeja y a doctor con un nakaq. Veamos los dos primeros versículos:

Manas imatapas yachaniñachu, atrasus kayku;
huk umawansi umaykuta kutichinqaku.

Manas sonqoykupas allinchi; ancha mancharisqas,
nisiu weqeyuqsi, waqay tuyapa hina, nakasqa
turupa hinas; chaysi mana allinchi,

Descalificación signada por los siguientes lexe-

mas: yachay, atrasu, uma, sunqu, manchakuy, waqay. Todo ellos con sentido negativo. Un sujeto que no sabe, que representa el atraso, que es medroso, que tiene el corazón enfermo, que llora como la torcaza o se desploma como el toro cuando lo degüellan. Un sujeto que no vale la nada: “chaysi mana allinchi”. Así el indio representa esa imagen creada a lo largo de la colonia, que concluyó con su animalización el siglo XIX y cuya resemantización fue la de individuos sujetos opuestos al progreso, en este sentido también se cuestiona el mito del progreso, y plantea la idea de la arritmia cultural, cada cultura tiene su ritmo y su propia idea de modernidad. La postura del hablante, de ñuqa, es la representación del nosotros, que variará más adelante. Qankuna, ellos son lo que dicen, rumorean, los que en su cotorreo afirman, estos son los doctores, que serán representados como amarillos y gordos, casi como cerdos. El poema inventa y apela a imágenes animales. Los doctores serán animalizados. Esta descalificación concluye con un tono desafiante y coloca en el texto una performance que lo asocio al atipanakuy en el aquí (kunan) de la palabra.

Así la voz poética censura y descalifica a los que cotorrean sobre el hombre andino: dirá “Nichkachunku ya, hinata nichkallachunka” (v.4), que José María Arguedas traduce como “Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta”. Una competencia según la cual nuqa sitúa el desafío, precisamente, por la violenta descalificación. La imagen del nakaq, es decir, de la anticultura será representada en el primer versículo, cuando la voz poética imagina “huk umawansi umaykuta kutichinqaku” que le cortarán y cambiarán la cabeza, imagen que aparecerá reiteradamente. Lo que se dice sobre los andinos, es que su humanidad no vale, no tiene valor, por eso este cambio será en el extremo la muerte o la desfiguración del ser runa. Esta desfiguración tienen que ver con la visión deformada y negativa que se produce del mundo andino, así deformados o degradados y depreciada por sus propios hijos, por ello, el hablante del poema de Arguedas menciona que desfiguran su rostro para que sus hijos los maten, para no sientan orgullo de ellos es decir cultiva una vergüenza de lo propio

en los descendientes de los andinos, y ello se ha dado en distintos niveles, por ejemplo en la lengua, tal como lo explica Cerrón Palomino en *El castellano andino*, o el propio Escobar con la diglosia.

El segmento concluye con una pregunta retórica, una suerte de movimiento escénico del hablante que interroga sobre la hechura de su cerebro, corazón –que llora–, carne y que da pie a la siguiente estancia. Es importante anotar la distancia que establece el poema entre *ñuqa*, la voz del poema, y sujeto interpelado, *qankuna*, los doctores, instancia que está ceñida a una figura paternal fuertemente autoritaria, que identifica como “*taytallay ducturkuna*”, que desaparece en la versión en español.

En la **segunda secuencia**, instala el *atipanakuy* como respuesta a lo que se dice sobre el indio. El esquema discursivo está asociado ahora al epísteme andino que es desconocido por el otro, por los *tayta ducturkuna*. La explicación es una metáfora que ocupa la humanidad indígena cuya realización está hecha de elementos de la naturaleza. El *runa* es producto del río, hechura de las profundidades, donde el oro y la plata, donde el día y la noche se combinan. Su consistencia: hombre hecho de las piedras de esos “*manchay uku*”, de esos precipicios: “*rumimantam ñutqay, umay, diduypas*” (v.7). Esta humanidad es la que invita a mirar el hablante del poema. El poeta interpela a *qan*, al *tayta ductur*, le pide que se ayude de instrumentos creados por su humanidad, *largavista* o anteojos, objetos que lo ayuden a ver, a mirar aquello que no alcanza a observar. El inventario que hace *ñuqa* lleva a comprender la humanidad indígena no es solo roca, es también una sensibilidad que rezuma las 500 flores de papas, del que está hecho y que el otro no alcanza a mirar: “*chaymi ñuqtay, chaymi sonqoy*” (v. 10), mi cerebro, mi corazón.

La pregunta sobre el ser quechua participa del *atipanakuy*, así, con sabiduría desafiante, responde a lo que dicen los “*taytay ducturkuna*”. La respuesta es una realización magistral que el “sabio” letrado no alcanza a reconocer. El hombre será entonces animación de la naturaleza. El *runa* es hechura de los ríos profundos, de la noche y el día, que esconde el oro y la plata, es hechura de la roca y de las 500

flores de papa que los doctores no alcanzan mirar, ni percibir: “*chay ñawikipa mana aypanan*” (v. 10, “no ve ese tejido”), le dice a los doctores, de esas 500 flores esta hecho mi cerebro, mi corazón: “*Chaymi ñutqay, chaymi sonqoy*” (v.10).

La intensificación del poema provee un corte temporal que permite representar la vida andina y la presencia de un nuevo elemento de la modernidad del *doctorkuna*: el helicóptero. Los artefactos inventados por occidente están destinados al fracaso, resultan insuficientes para mirar la vida quechua. Este corte es “*punchawpi*”, creación del hombre andino como certidumbre mítica. El *runa*, el indio, es hechura de plumas del cóndor y de pequeños pájaros que producen frío y luz. Por eso la representación no solo es la evidencia de su existencia con los otros vivientes sino, una existencia plena. Se combinan en esto colores y luz, una suerte de resplandor que atomiza y fluye en ese punto medio del tiempo, cuyo origen está en las alas negras del cóndor, en las hierbas de colores, en los cien colores de la quinua, un color y luz que son flores. En ese instante, en el “*chawpi punchawmi*”, en que resplandece como el sol, los *apus* y la nieve de las montañas: “*surunpintan kamachichkan yaqa Inti sayay*”. Estos doctores no pueden ver, pese a que pueden subir a su transporte moderno. “*Helicopteruykiwan seqoykamuy, atispaqa.*” (v.12) y en la performance poética, se plantea la condición de poder: *atispaqa*, “si puedes.”, cuyo tono se lee como paródico en medio del *atipanakuy*.

En la **tercera estancia**, la representación del sujeto individual –*ñuqa*– pasa del *atipanakuy* al acto solidario. Como la superación de lo que deshumaniza, la contraposición de doctor/ indio, y por ello el llamado a la integración, que para Arguedas se traducía en “el problema de entender al otro, de superar todo odio.” (Mamani 2011: 10). Se tienden puentes desde la cultura indígena al mundo occidental que la ha descalificado. En un acto de ternura, el *runa* se propone sacar el “*opa rumi-*” que tiene en la cabeza el *tayta ductur*, la “*piedra idiota*” y sentir a ese mundo otro. El epos de la máquina no ha podido hacer feliz al hombre. El acto de ternura se traduce en una variación en la interlocución. El

otro ahora será definido como *wayki* (hermano), ya no como “*tayta docturkuna*”. Hay una redefinición del otro que implica el proyecto integrador, decir que nueva nominalización no es gratuita, sino aloja una actitud y un proyecto cultural integrador. El trato será la del hermano que desea reconocer su propia humanidad. Los doctores no alcanzan a entender el cosmos indígena, pues no solo se han animalizado sino que, al mismo tiempo, se han idiotizado. Sus propios artefactos fracasan en la comprensión del indio. El atipanakuy se ha insertado en la estrategia discursiva: al hombre de occidente aparece como un sujeto desarticulado, que necesita ser protegido y ayudado como pequeño que requiere ser asistido. El *tayta docturkuna* como personaje del poema ahora es “*upa rumi*”, no sabe, no siente, no mira. La voz poética le pide que no huya, que lo reconozca. En la lógica andina quechua saber el alma es sanar al cuerpo, así lo curará de las fatigas y lo refrescará con el licor de la savias y la vida cultivada en siglos. Y no trabajará para cortar la cabeza tal como este pretende. No vuelve sobre la condición del *wayki*, pide no afilar cuchillos –*ñuqa* se presume representación colectiva–, que como comunidad es capaz de transformar sus máquinas, libros y flores, amansarla y mejorarlas (v. 29): “*libruykikunata, imaymana makinaykikunata, sumaq waytaykitapas, ñoqamanta suchuq allpapim lantanki, churanki, mastarisqa, mano piña, tranquilo allpapi*”.⁵

El cuarto y último segmento invoca al otro. Pertenecer al dominio de la vida. La representación del indio, del runa, de la cultura quechua, como la propia vida. Por eso el poema invoca a los doctorkuna a que insistan, a que corten, golpeen, desfiguren. Solo así entonces, acaso, se tranquilicen, y responsabilizan a los hijos de los indios por matar al runa. La voz que impone Arguedas en el poema apuesta por la vida, por eso, se pregunta si vale la pena esta vida: “*¿Manañachu valin mundo, wayqey?*” Pide que no le responda, porque el yo poético que es representación mundo andino, ama, de verdad, la vida:

Ama chayta niwaychu. Waranqa waranqa watapi kallpachasqa yachayniymanta, mukutuymanta, astawan wiñaymi vida, mana samaq mundu, mana samaspa paqariq mundo, tukuy pacha, wiñay.

Exactamente, porque la vida es un continuo, una permanente recreación, una constante creación, algo que no concluye. De allí profunda condición humana que se desprende del poema.

5. CONCLUSIONES

La poesía quechua de JMA se ubica en la tradición moderna. Se instala en sistema tradicional y al mismo tiempo la reinventa sin abdicar de su fuente ancestro-popular. El quechua se convierte en la mayor expresión de la sutileza del alma y al mismo tiempo es un quechua moderno, cotidiano y literario. La existencia de dos textos, el quechua y el español, permite hablar de poemas biculturales, textualidad que puede leerse con autonomía aunque esto no se ha leído desde la tradición poética en español, en la que se ubica su producción, también. “*Huk docturkunaman qaqay*” es un poema atipanakuy que interpela a los doctores sobre la humanidad del runa para proponer la humanización del hombre de occidente. La incapacidad de comprender y sabiduría es a su vez el fracaso del logos occidental y de su tecnología que no le permite vivir otra existencia. Por eso será primero serán “*taytay doctorkuna*” para luego convertirlo en “*wayki*”. La figura del *naqak* será cuestionada por ser violenta y porque el runa –el indio– y su comunidad –real, e imaginada–, apuestan al *kawsay*, al *allin kawsay*, al buen vivir.

Gonzalo Espino
Tulape, mayo 2011.

NOTAS

- 1 Remito a mis notas sobre poesía quechua en *La alforja de Chuque* y las discusiones que se han realizado en torno a ello. Las ideas centrales fueron expuestas en la Universidad Austral de Chile, bajo el título de “Persistencia del ego andino y apertura en la poesía quechua contemporánea/ Nuqa nuqanchis: apertura en la poesía quechua contemporánea” (octubre 2010).
- 2 Mauro Mamani ha tenido la enorme gentileza de facilitarnos los poemas arguedianos que ha recopilado. Tales poemas que formaron parte de su ensayo ganador del Premio Ensayo Copé 2010, aun inédito.
- 3 Este poema está asociado, según nuestra autora, a una canción que tararea el protagonista de “El forastero” y que se publicó en *Marcha* (Montevideo 1964).
- 4 La edición de 1972 no incluye la dedicatoria a Vietnam. La edición por Ed. Horizonte de 1984 incluye al texto en cuestión.

- 5 En “Llamado a los doctores”, escribe: “la tierra en que tus máquinas, tus libros y tus flores cuentas, baja de la mía, mejorada, amansada”, antes, ha escrito: “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 que respiramos” (v. 29).

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. 1986. *Canto y cuentos quechuas*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, 2 vol.
- _____. [1972]. *Katatay* Temblar. *Obras Completas*. Lima: Ed. Horizonte, 1983; t. V, pp. 221-270.
- _____. [1968]. “No soy un aculturado...” *Obras Completas*. Lima: Ed. Horizonte, 1983; t. V, pp.13-14.
- _____. 1966. *Oda al jet*. Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1966.
- _____. [1965]. “Testimonio y lectura. Intervención de José María Arguedas” en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* 2^a ed. Lima: Latinoamericano Editores, 1986; pp. 31-43.
- _____. [1965]. “Testimonio y lectura. Intervención de José María Arguedas” en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* 2^a ed. Lima: Latinoamericano Editores, 1986; pp. 31-43.
- _____. 1965. *Poesía quechua*. Buenos Aires: EUDEBA.
- _____. 1962. *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki*. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción. Lima: Ediciones Salqantay.
- _____. 1949. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Ed. Huascarán.
- _____. [1939]. “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo” [1939] en *Indios, mestizos y señores*, comp. de Sybila Arredondo de Arguedas. 3^a ed. Lima: Ed. Horizonte, 1989; p. 25-27.
- _____. 1938. *Canto kechwa*. Con un prólogo sobre la capacidad artística del pueblo indio y mestizo. Lima: Editorial Club del Libro peruano, Cía. de Impresiones y Publicidad.
- Cornejo Polar, Antonio. [1994], 2004. “Tradición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas” en *Zorros al fin del milenio*. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de José María Arguedas, comp. Wilfredo Kapsoli., Lima: Centro de Investigación Universidad Ricardo Palma; pp. 41-52.
- Espino Relucé, Gonzalo. 2011. “La poesía quechua de José María Arguedas: la categoría runa” en *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)*, ed. Gladys Flores Heredia, Javier Morales y Marco Marcos Carrera. Lima: Academia Peruana de la Legua, Facultad de Letras y Ciencias Humanas Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ed. San Marcos, 2011; pp. 35-44.
- Huamán, Carlos. 2004. *Pachachaka. Puente sobre el mundo*. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. México: El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Larrú, Manuel. 1998. “El tránsito cultural en la poesía de Arguedas” en *Escritura y pensamiento*, año 1, N^o 2 (1998), pp. 201-211.
- Mamani Macedo, Mauro [Willka]. 2011. *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky [Tu corazón es de fierro, de oro, de paloma]*. Premio Internacional Copé de Oro, Ensayo 2010; mayo 2011 (Inédito).
- Mazzotti, José Antonio. 2002. *Poéticas del flujo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Noriega Bernuy, Julio. 1995. *Buscando una tradición poética quechua en el Perú*. Miami: North-South Center, University of Miami, Iberian Studies Institute (Premio Letras de Oro, 1995).
- _____. 1993. *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: CEP.
- Osorio Tejada, Nelson. “José María Arguedas y la construcción del lenguaje de la identidad mestiza” en *Arguedas Centenario*. Actas de, pp. 410-418.
- Pinilla, Carmen María (Editora). 2007. *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Ed. PUC.
- Rodríguez Monarca, Claudia. 2009. “Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú” en *Estudios filológicos*, N^o 44, p.181-194.
- Villafán, Macedonio. 2011. “José María Arguedas: el arte de un quechua moderno”, ponencia presentada en el *Simposio: Sociedad y cultura andina en José María Arguedas*, organizado por Universidad Privada Antenor Orrego, Trujillo, del 4 al 7 de mayo 2011.
- Zevallos Aguilar, Ulises J. 2008. “Gestión cultural en los Andes, Literatura quechua hoy”. *Lhymen* n^o 5, pp. 7-22.