

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

## **El temblor y la profecía**

**La reivindicación cultural del mundo andino en la poesía de César Dávila Andrade  
y José María Arguedas**

Xavier Alejandro Arguello Egas

Tutor: César Eduardo Carrión Carrión

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	 <b>creative commons</b>
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Xavier Alejandro Arguello Egas, autor de la tesis intitulada “El temblor y la profecía: La reivindicación del mundo andino en la poesía de César Dávila Andrade y José María Arguedas”, mediante el presente documento, dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por la tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación por parte de terceros respecto a los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 21 de junio de 2021

Firma:.....



## Resumen

Tanto César Dávila Andrade como José María Arguedas han logrado ocupar un lugar tan destacado como problemático dentro del contexto literario que les corresponde. Una buena parte de la materia conceptual que anima sus obras ha permanecido desatendida para el ejercicio de la crítica tradicional. En tal sentido, este trabajo busca provocar un diálogo en el que la descripción y el análisis de las representaciones culturales del mundo andino iluminen por contraste algunos puntos ciegos que dificultan el acercamiento a la poesía de los dos autores. Con el objetivo de plantear un enfoque temático debidamente restringido, esta propuesta se concentra en el estudio de la voz poética colectiva que, en ambos casos, se expresa de acuerdo con los paradigmas generales de la racionalidad indígena.

Las reflexiones acerca de los poemas seleccionados se han orientado sobre la base de una metodología comparativa que examina los detalles lingüísticos y los artificios tropológicos desde la perspectiva teórica de los predicados de la estilística. Entre los resultados que arroja la investigación, se pueden mencionar los siguientes: la importancia de las transformaciones de la voz poética en relación con los postulados universales de la dialéctica, la estructura de los textos dividida en tres etapas consecutivas, las diferencias conceptuales de la matriz del pensamiento mítico entre los dos poetas y la relación de los motivos fundamentales que alimentan la entonación litúrgica de un hablante comunitario en rebeldía.

Palabras clave: poesía andina, reivindicación, rito, voz colectiva, temblor, profecía



Para mi madre

Porque todas mis palabras se pronuncian con su voz.



## **Agradecimiento**

Aprovecho este espacio para agradecer a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por haberme otorgado la beca que me permitió desarrollar este trabajo y disfrutar de una experiencia académica invaluable durante el tiempo de las aulas.



El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover.

Anónimo aimara



## Tabla de contenidos

<b>Introducción .....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo primero: El lenguaje y las imágenes de la tierra .....</b>	<b>19</b>
1. La procesión de los torturados .....	19
2. Misticismo salvaje.....	25
3. Una geografía sensualizada.....	32
<b>Capítulo segundo: El canto y la escritura .....</b>	<b>37</b>
1. Dos canciones para un poema .....	37
2. El temblor de la sombra .....	46
3. Pez de viento .....	51
4. La danza de las tijeras .....	55
5. El grito de la paloma que castiga .....	58
<b>Conclusiones: La poesía ritualizada .....</b>	<b>61</b>
<b>Lista de referencias .....</b>	<b>69</b>



## Introducción

César Dávila Andrade y José María Arguedas son dos escritores que comparten una concepción de la literatura que no se diferencia de una apuesta existencial inapelable. A partir de las reseñas biográficas o del estudio crítico de sus obras, se podrían reconocer numerosas semejanzas, pero de momento conviene mencionar tan solo dos presupuestos que permiten establecer una comunión ética y literaria entre los dos autores: por una parte, el compromiso radical con la palabra que se expresa como un gesto sacrificial o autodestructivo y, por otra, el lugar que les ha sido asignado –quizá por esta misma razón– dentro de la historia de sus respectivas literaturas nacionales.

Si bien en los dos casos el conjunto de sus obras forma parte de un corpus de lectura indispensable para interpretar el contexto específico de su lugar de producción, no es menos cierto que, paradójicamente, incluso hasta el día de hoy, tanto Dávila como Arguedas continúan generando cierta incomodidad para el ejercicio tradicional de la crítica literaria. Proponer un diálogo que contraste la visión poética de ambos autores supone un intento de interpretar cada una en la medida en que se relaciona con la otra, pero también implica contrarrestar paralelamente las diferentes valoraciones teóricas que se han ensayado a partir del análisis especializado de sus poemas.

Con tal propósito, el ámbito de estudio para este trabajo se determinó sobre la base de un tema que, en la extensa obra poética del Fakir, se plantea como una preocupación excepcional, pero que, al contrario, en la concisa totalidad de la poesía del Amauta, se trabaja casi de manera exclusiva: la recreación poética del imaginario cultural del mundo andino. A través de un enfoque comparativo de los textos seleccionados y de un examen estilístico de ciertos giros gramaticales y tropológicos, se pretenden determinar los mecanismos expresivos de una voz poética colectiva que reproduce las particularidades de una racionalidad indígena vinculada con los pueblos ancestrales. Entre las observaciones que desarrolla esta investigación, cabe enfatizar sobre la importancia de un ejercicio escritural que concibe a la palabra poética como una estrategia de reivindicación cultural y como un acontecimiento de connotaciones ceremoniales.

El primer capítulo está dedicado por completo a la poética daviliana y se concentra en el estudio de los textos más reconocidos del periodo experimental-telúrico y que también se cuentan entre los más leídos de su obra en general. En “Boletín y

elegía de las mitas”, el acercamiento consiste principalmente en exponer determinadas consideraciones de carácter lingüístico que procuran reproducir el castellano hablado por los mitayos de la época colonial y en verificar su contribución para crear el efecto de un hablante poético plural. La importancia de las enumeraciones, la supresión de los artículos, el uso iterativo del gerundio, la ruptura sintáctica del español, las conjugaciones verbales, la monotonía de las aliteraciones y el inventario de los nombres y apellidos que se convocan para protagonizar la rebelión son algunos de los elementos examinados que forman parte de un lenguaje que logra reconstruir los escenarios del horror con una voz indígena.

*Catedral salvaje* reclama, en cambio, una mirada que se ocupa más bien del torrente de imágenes y metáforas visionarias que traspasa los límites de una conciencia totalmente definida. El hablante lírico del poemario –que se identifica con la multitud de los habitantes del páramo, con las potencias vitales de una naturaleza en cataclismo y con la voz de una tierra que se purifica a sí misma– desata una profecía que enlaza el misticismo cristiano con las ciencias herméticas y con el animismo de la cosmovisión andina. Dentro de un estilo enumerativo –que se expresa como un conjunto de elementos enlistados, como un encadenamiento de metáforas alucinadas o como una sucesión de episodios intemporales–, la complejidad de la voz está determinada por la objetividad del acontecimiento que revela, por su participación como sujeto dentro del presagio y por la incorporación de una multitud de voces ajenas.

Esta condición indiferenciada entre el sujeto que observa el mundo y el objeto designado, entre la palabra que le confiere un sentido a su referente y la que se nombra siempre a sí misma, se verifica también en un poema como “Mi América india”, en el que la topografía andina pasa de la copulación desaforada a la insinuación erotizante. Aquí el yo poemático también despedaza su conciencia individual para recomponer una voluntad colectiva, al mismo tiempo que rechaza la violencia del mundo occidental sobre los pueblos americanos. Se trata de un canto dedicado a una cultura despreciada que, en el reencuentro con su propia identidad, alcanza a reconocer una dimensión universal.

En el segundo capítulo, la reflexión se detiene en la poesía de Arguedas, particularmente en los himnos de *Katatay* que abordan una temática propia de la cosmovisión andina. Entre ellos, “A nuestro padre creador Tupac Amaru” es seguramente el texto que mayor cantidad de lecturas ha generado entre los comentaristas, ya que ofrece una propuesta compositiva renovada de los cantos

tradicionales indígenas como respuesta a los conflictos culturales de la sociedad peruana. La iconografía mitológica, la invocación de personajes históricos, el protagonismo de los migrantes, las imágenes metafóricas, los saltos de persona gramatical, entre otros, conforman la estructura de un hablante coral que dialoga con su propia cultura pero que también interpela al agresor.

La recreación de una escenografía mítica se repite en el canto que le da nombre al poemario, “Katatay”, que sin lugar a dudas es el más oscuro y enigmático de toda la producción arguediana. A pesar de la brevedad del texto, el sujeto de enunciación logra desdoblar su identidad y modificar la función que cumple para transmitir el presagio, con lo cual el poema se impregna de una intensidad performativa y ceremonial. A esta complejidad habría que añadirle además la densidad de significados culturales cifrados en símbolos como la sombra o el temblor, en categorías del pensamiento quechua como la noción ancestral del *pachakuti* o en costumbres populares como la danza y la canción.

Por su parte, en el poema titulado “Oda al Jet”, se pierde prácticamente cualquier rastro de ese hablante lírico multitudinario y la constante entonación ritual de los himnos religiosos es reemplazada por una alabanza profana dedicada a los descubrimientos tecnológicos de la ciencia moderna. La desacralización del mundo indígena y la mitificación del logos occidental se comprenden en razón de una estrategia que busca disolver las distancias culturales entre los pueblos originarios y la sociedad globalizada. De todas maneras, la voz cantante nunca abandona su lugar de enunciación ni los paradigmas premonitorios de la racionalidad indígena.

Al contrario de esta exaltación a la máquina y de la posibilidad de encuentro entre los dos mundos, “Llamado a algunos Doctores” devuelve la mirada a la realidad de los pueblos marginados para demandar una restitución epistemológica de los saberes ancestrales. La voz del hablante lírico adquiere nuevamente una personalidad multitudinaria y, desde la cotidianidad de la vida rural, les plantea con indignación un desafío a los representantes de la comunidad letrada. De esta manera, el poema se concibe como una apología de la agricultura que pretende demostrar la vitalidad del pensamiento quechua a través de la dinámica conceptual del *atipanakuy*.

El último texto que analiza este trabajo es el canto que Arguedas dedica a la figura del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. En él se advierten la misma entonación solemne y los motivos esenciales del *ethos* andino, pero existe una diferencia importante en cuanto a la naturaleza del sujeto enunciante. Si bien la plegaria se levanta en nombre de una voluntad comunitaria, su presencia no se distingue en el

nivel gramatical ni de forma explícita, sino que se manifiesta más bien en un registro metafórico o, mejor aún, en la condición simbólica del personaje en alusión. Sin embargo, al igual que en los demás poemas examinados, la intensión ritual busca poner en entredicho la arbitrariedad verbal del acontecimiento lingüístico.

La parte final de la investigación determina algunas conclusiones que se desprenden siempre del análisis de la voz poética colectiva y que se refieren a la estructura de los poemas y a los motivos que definen invariablemente su desarrollo. En este sentido, es importante destacar la división tripartita que organiza la composición de los textos en función de una dinámica que obedece a los principios generales de la dialéctica. Asimismo, se establecen algunas diferencias importantes sobre la matriz conceptual que sustenta el pensamiento mítico de los dos autores y se destaca la relevancia de los eventos telúricos y de la vocación profética como las dos condiciones sustancialmente movilizadoras de los cantos.

## Capítulo primero

### El lenguaje y las imágenes de la tierra

#### 1. La procesión de los torturados

No es desconocido que, para la crítica que se ha ocupado de la obra de César Dávila Andrade, una de las mayores virtudes de un poema como “Boletín y elegía de las mitas” es la estructuración de una armonía entre el lenguaje poético contemporáneo y el habla del hombre quichua castellanizado de la época de la Colonia. La eficacia de esta excepcional irreverencia estilística reside en la incorporación de ciertos giros sintácticos que se identifican con el idioma vernáculo de los Andes: apócopes, elipsis (supresión de artículos), enumeraciones, estructuras rítmicas del quichua, abuso del gerundio y frases coloquiales, además de quichuismos y arcaísmos. Este andamiaje del discurso poético, como se verá, reivindica la identidad de una voz en la que resuena la acumulación de elementos que componen la realidad del mundo indígena.

Una de las particularidades fonéticas que llaman poderosamente la atención desde el comienzo del poema es la repercusión onomatopéyica de la unidad *tam* a manera de golpes acústicos que remarcan la identidad de una voz indígena doliente. Se trata del castigo, la queja y el dolor que el hombre andino tiene adheridos a su nombre, a la intimidad de su profunda angustia, y que no solamente se refieren a Juan Atampam, sino: “A mí, tam. A José Vacancela tam. / A Lucas Chaca tam. / A Roque Caxicondor tam” (Dávila Andrade 2007, 209).<sup>1</sup> El sujeto denunciante del poema se aparta así de las formas de un enunciador poético convencional, abstracto e individual y adquiere el espesor de un agrupamiento de voces que conforman una existencia colectiva oprimida por una realidad histórica concreta.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Todas las citas de los textos poéticos del autor están tomadas de esta referencia.

<sup>2</sup> En este sentido, no se debe olvidar que Dávila Andrade tomó todos los nombres, tanto de los mitayos como de los hacendados, y las referencias geográficas que constan en el poema de dos documentos históricos sobre los abusos en la época colonial: los escritos del navegante del siglo XVII Antonio de Ulloa reunidos bajo el título *Noticias secretas de América* y el trabajo del profesor Aquiles R. Pérez T. titulado *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*.

La utilización daviliana del *tam*, además de ser una fórmula sincopada de también, característica del hablante indígena bilingüe y que en algunos pasajes del texto cumple una función aliterativa, nos remite a la estructura sintáctica del idioma quichua que permite enumerar varios elementos dentro de la oración. Por una correspondencia asonante, el *tam* castellano reemplaza al sufijo quichua *wan*, que sintácticamente equivale a *con* en español, y se añade a cada una de las palabras de la enumeración. En su estudio sobre el tema, Alba María Paz Soldán señala que esta es una “forma sintáctica que también funciona en quechua con otros sufijos (-pis)” (1995, 612) y que se traslada al poema en líneas como: “Sin paga, sin maíz, sin runamora”. Pero más allá de cuestionar la coincidencia de esta aplicación entre las variantes del *runa simi*, lo que sorprende es la capacidad intuitiva del poeta para, sin conocer la lengua originaria y menos aún el habla del hombre colonial, transmitir un efecto de autenticidad tan eficaz.

La enumeración constante en “Boletín y elegía de las mitas” como especificidad estilística proviene evidentemente del boletín como forma genérica de escritura, y, en su contribución al texto, se advierte una doble importancia. Por una parte, permite hilvanar una sintaxis mediante la cual el yo poético —o debería decir el nosotros poemático— logra informar de su padecimiento con muchísima minuciosidad. A las enumeraciones repetidamente les suceden expresiones de una ironía rotunda y estremecedora, procedimiento en el que se percibe al estilo enumerativo como condición previa para la conmoción estética. Por ejemplo:

En obraje de telas, sargas, capisayos, ponchos,  
yo, el desnudo, hundido en calabozos, trabajé  
año cuarenta días,  
con apenas puñado de maíz para el pulso  
que era más delgado que el hilo que tejía.

Y, después, a batir barro, entraña de mi tierra;  
hacer cal de caleras, a trabajar en batanes,  
en templos, paredes, pinturas, torres, columnas, capiteles.  
Y, yo, a la intemperie!

«Capisayo al suelo, calzoncillo al suelo,  
tú, bocabajo, mitayo. Cuenta cada latigazo.»  
Yo, iba contando: 2, 5, 9, 30, 45, 70.  
Así aprendí a contar en tu castellano,  
con mi dolor y mis llagas.

Por otra parte, la enumeración característica del boletín interviene también a nivel de la composición estructural del texto, en el que, a manera de retablo, se yuxtaponen varios episodios de las torturas sufridas por el indio en las mitas y se consigue abarcar una pluralidad de experiencias que se asimilan en la voz común que atraviesa el poema. Se puede anticipar entonces que la importancia sintáctica y estructural de “Boletín y elegía de las mitas” revela una concepción del mundo profundamente andina, en la que cada elemento de la realidad está encadenado a todos los demás y en el que esta *relacionalidad* opera como el eje de su concepción cultural.

Las diversas observaciones críticas coinciden en que las enumeraciones le confieren al poema su ritmo interior y permiten la introducción del léxico quichua, además de acomodaciones aliterativas en las que predominan las vocales palatales (*e, i*) como imágenes fónicas de la ternura adolorida del *runa* andino, en contraste con las vocales velares (*o, u*), que simbolizan la brutalidad de la conquista. Desde el primer segmento lírico, el estilo enumerativo evidencia asimismo una relevancia metafórica múltiple, ya que el sujeto poético se identifica explícitamente con todos los mitayos que padecieron el abuso de la fuerza colonial, hasta el extremo de sentir todo el dolor de su raza, una referencia esta a todas luces crítica de un aspecto esencial del dogma cristiano y entendido como el sustento ideológico de la crueldad, la Pasión de Cristo:

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,  
 Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,  
 Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor.  
 Nací y agonice en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,  
 Nieblí. Sí, mucho agonice en Chisingue,  
 Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló.  
 Sudor de sangre tuve en Caxají, Quinchiriná,  
 en Cicalpa, Licto y Conrogal.  
 Padece todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay,  
 en Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.  
 Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.

Con mayor frecuencia, la voz poética –que en este caso se puede decir también que es narrativa– asume gramaticalmente la primera persona del singular, aunque no por ello se deja de percibir una identidad colectiva. Esta forma gramatical comparte cierta alternancia con la primera persona del plural, pero sin que en estos cambios se advierta ningún salto abrupto o forzoso. La incorporación explícita del plural se observa tanto en

las formas verbales como en la utilización de adjetivos posesivos, que por momentos sirven también para enfatizar las tensiones sociales y la división racial: “*Nos trasquilaron* hasta el frío la cabeza”. “Oh, Pachacámac, Señor del Universo, / nunca *sentimos* más helada tu sonrisa”. “Y, patéandole, a caminar delante / de *nuestros* ojos llenos de lágrimas”. “*Volvíamos*. Nunca he vuelto solo”. “Mientras mujeres *nuestras*, con hijas, mitayas, / a barrer, a carmenar, a texer, a escardar; / a hilar, a lamer platos de barro –*nuestra* hechura–”.<sup>3</sup>

Pero no es sino hasta el final del poema cuando la identidad del sujeto enunciante vuelve a reconocerse abiertamente en un conjunto de apelativos –que son registro documental– en el que se reconoce la totalidad de voces heridas que surgen desde el fondo de la historia de las mitas y los obrajes. Las conjugaciones en singular y en plural tienen a estas alturas una relación de contigüidad, y el abandono del pretérito dominante a lo largo del texto nos ubica en el presente y termina lanzándonos al futuro: “Pero un día volví. Y ahora vuelvo!” “Regreso desde los cerros, donde moríamos / a la luz del frío”. “Regreso / Regresamos! Pachacámac! / Yo soy Juan Atampam! Yo, tam! / Yo soy Marcos Guamán! Yo, tam! / Yo soy Roque Jadán! Yo tam! / Comaguara, soy. Guanlalema, Quilaquilago, Caxicondor, / Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Duchinachay, Dumbay, Soy! / Somos! Seremos! Soy!”

De esta manera, los yo poemáticos que se anuncian al inicio del testimonio, y que nunca dejan de sentirse como una presencia bullente que va creciendo en intensidad, resurgen de la muerte y de la tierra otra vez enumerados y dentro de la lógica instrumentalizada de una doctrina que pretende justificar los excesos del poder colonial: la muerte y resurrección de Jesucristo. Pero esta especie de procesión indígena que retorna de las entrañas del tiempo se levanta conjuntamente con toda la toponimia que se menciona en el poema (“Y ahora, toda esta tierra es mía”, declara la voz colectiva), en una suerte de resurrección telúrica en la que se puede detectar una visión transcultural que aúna la tradición cristiana con el mito poshispánico del Inkarrí.

Asimismo, el *tam* reaparece en el acoplamiento entre las aliteraciones y un acento monorrítmico, semejante a un redoble en el que se impone esta vez la cadencia de una marcha sobre el territorio reconquistado: “Yo soy Juan Atampam! Yo, tam! / Yo soy Marcos Guaman! Yo, tam! / Yo soy Roque Jadán! Yo tam!”. Así, al final, en la voz

---

<sup>3</sup> Énfasis añadido.

colectiva, no se escucha únicamente el clamor del habitante de la sierra, sino también la agitación de toda la geografía de los Andes, pues, en palabras de María Rosa Crespo, “el paisaje andino [...] despierta para acompañar a la raza indígena en su regreso triunfal” (1979, 339).

De igual manera, la presencia del idioma aborígen se verifica en la sensación de un ritmo interrumpido que desarticula la modulación convencional de la lengua castellana a través del manejo de mecanismos como la elipsis. A semejanza del quichua y, con más pertinencia, del habla mestiza, en “Boletín y elegía de las mitas” se destaca una esporádica elisión del artículo. Estas supresiones, al ser empleadas de manera parcial, ya que en distintos momentos se incluyen muy cuidadosamente esta clase de determinantes, le confieren a la escritura una afortunada cuota de verosimilitud dialectal, logrando así lo que en muchos casos ha pretendido cierta literatura sin el mismo éxito: poetizar el lenguaje híbrido del hombre andino y, con ello, traslucir determinadas especificidades de su racionalidad cultural.

En líneas como “llegué trayendo frutos de la yunga”, “mujer pariendo mi hijo, le torcí los brazos” o “a la cocina llevóle pateándole nalgas, y ella, sin llorar”, se puede apreciar, aparte del equilibrio en la utilización de los artículos, un empleo reiterativo del gerundio, otra de las particularidades del lenguaje indígena de los Andes. El abuso de esta forma verbal –que debería entenderse en términos compositivos como una estrategia iterativa con efectos acústicos y significantes–, como apunta Regina Harrison, “se debe a que la subordinación en la estructura de la oración quichua se realiza a través de sufijos con función de gerundio” (1996, 224).

Sin embargo, desde un punto de vista más preciso, Marleen Haboud (1998) sostiene que las perífrasis gerundiales en el castellano de los Andes que codifican perfectividad se explican por una transferencia semántica del quichua que se opera sobre las estructuras sintácticas del español. Es decir que, como en el caso de los ejemplos señalados, las construcciones del gerundio no solo se pueden emplear con el significado generalizado de simultaneidad, sino que también aportan un sentido inusual de consecutividad que, en las operaciones predicativas del quichua, se expresa semánticamente a través de un sufijo adverbial.

Entre otros rasgos que sobresalen, se pueden mencionar igualmente las construcciones posesivas compuestas provenientes del idioma quichua en términos

como *runasimi*, *runallama* y *runamora* o, por otro lado, palabras y expresiones en desuso como *carajú*, *texer*, *carmenar*, *sanguaza*, *capisayo*, etc. Al respecto de los arcaísmos en el poema, Jorge Dávila Vázquez ha señalado ya que estos no solamente se descubren en determinados vocablos, sino también en frases o expresiones anticuadas como *para el pulso*, *huevos de ceniza* o *cera para monumentos*, que “ponen como un barniz antiguo al texto, le dan un aire de época, que traslada al lector al lugar de la injuria y el desdén” (1998, 220).

Todas estas características de la sintaxis quichua y del lenguaje popular andino se integran para componer una sensibilidad lírica en la que el relato de los horrores acaba dando paso a una orquestación de connotaciones ceremoniales. Se trata de un movimiento al que concurren las generaciones torturadas del pasado, del presente, del futuro (que corresponden también a los tres mundos en la cosmovisión andina) y las resonancias de la tierra y del paisaje de la cordillera, de una acumulación de voces en la que se ha sabido percibir “el poder de un canto aborigen o de un encantamiento” (Harrison 1996, 226) y “una categoría de conjuro mágico” (Crespo 1979, 348).

Ciertas particularidades de la musicalidad ritualística o sagrada de la tradición indígena aparecen de manera explícita en los versículos apostrofados de carácter invocatorio que se dirigen al dios Pachacámac, al que se considera como una reedición de Viracocha en el panteón incaico. Sin duda, el pasaje más esclarecedor al respecto es la imploración de la voz poética cuando aclama: “Oh, Pachacámac, Señor del Universo! / Tú que no eres hembra ni varón. / Tú que eres Todo y eres Nada, / Óyeme, escúchame. / Como el venado herido por la sed / te busco y sólo a Ti te adoro”.

Este fragmento es una evidente reelaboración de los antiguos himnos quechuas, en particular, como lo apunta Harrison, “de las plegarias narradas dentro del manuscrito de Joan Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamayqua” (1996, 225), con la significativa diferencia de que en este texto la oración está dedicada a Viracocha, mientras que en “Boletín y elegía de las mitas” está dirigida a Pachacámac, una deidad asociada a los movimientos telúricos.

## 2. Misticismo salvaje

A pesar de que por lo general se suele pasar por alto, precisamente esa potencia del telurismo que hemos resaltado es uno de los puntos en común que enlaza a “Boletín y elegía de las mitas” con un poemario tan disímil en sus posibilidades expresivas como *Catedral salvaje*. Como se sabe, entre ambos textos, se aprecia fácilmente un contraste de estilo que, desde determinado enfoque, puede situarlos respectivamente en las antípodas de la poética daviliana.

Mientras el primero se caracteriza por una austeridad verbal –que funciona también como símbolo de la voz contenida del indio– y por la lucidez de su visión histórica sobre las atrocidades de la Colonia, en el otro se desata una profusión de imágenes visionarias del paisaje andino, principalmente, y una desmesura alucinatoria que se recrea a partir de una observación atemporal. Sin embargo, fuera de sus notorias diferencias, ambos textos comparten la presencia de esa voz terrígena que retumba en las profundidades de la sierra y por la que *Catedral salvaje* se ha erigido, según determinados criterios, como el canto a la tierra por excelencia junto a ‘Alturas de Macchu Picchu’, de Pablo Neruda, y a ‘Piedra de sol’, de Octavio Paz.

En *Catedral*, evidentemente la presencia de lo andino no se comprueba ya a nivel del habla del indígena de la cordillera, sino que merece un acercamiento a partir de un orden muy diferente: el de las imágenes. Sin duda, las construcciones estilísticas que predominan en este inmenso canto a la tierra son las exaltadas visiones arrancadas desde el inconsciente y a las que se les ha calificado de neooníricas o surrealistas. Sin embargo, se podría decir con mayor justeza –extendiendo el comentario de Gustavo Alfredo Jácome cuando escribe, a propósito de la poesía visionaria del cuencano, que “hay privilegiados con el don de sintonizar la realidad supraterrrestre” (1977, 60)– que la voz poética habla desde una supraconciencia que abarca y se identifica con la totalidad de los elementos andinos y que a la vez es la que le permite articular la furia de su profecía.

La imagen inicial de una catedral salvaje es la que apertura al texto hacia la comprensión de un misticismo alejado del encierro que suponen las murallas de un templo artificial erigido a imitación de la naturaleza, que es la inspiración de cualquier construcción religiosa. Ya desde el comienzo, el poema deja de lado la idea de los

grandes monumentos catedralicios de Occidente –que son, rigurosamente, un espacio de mera representación– para abrirse paso a la presencia de una geografía totalizadora, en la que la fuerza de su movimiento compone una religiosidad no solamente pagana sino muy cercana al animismo y al esoterismo. Desde el punto de partida del poema, se vislumbra la oposición entre el misticismo de la tradición judeocristiana y la cosmovisión andina, que luego se irán entrelazando, especialmente hacia el final del canto.

Pero esta comprensión tan especial con la que Dávila Andrade asume la espiritualidad, constantemente tendiente a los orientalismos y a las ciencias herméticas, no excluye de ninguna manera la profunda afinidad que siente hacia la pureza del dogma judeocristiano, que evidentemente atraviesa toda la extensión del poema. Aquí radica la conflictiva y ambigua relación del poeta con el cristianismo, ya que de un lado se sirve de su catecismo para atizar la mordacidad de su protesta y, de otro, lo utiliza para sacralizar la convulsión de su palabra y revestirla de una solemnidad iluminada.

Me detengo además en esta difícil relación porque vale remarcar que las inquietudes esotérico-espirituales del cuencano, si bien han sido graves limitantes para los diversos acercamientos críticos, son inobjetablemente inseparables de las especificidades de su poética y, más aún, de un texto como *Catedral salvaje*. El mismo César Dávila Andrade se refirió a su poema como una expresión mística de América.

La importancia de los referentes bíblicos no se aprecia únicamente en la gran cantidad de símbolos y personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento que transitan por las líneas de *Catedral*, sino que, con mayor relevancia, se confirma en la estructuración y aun en el estilo mismo del poema. En el estudio mencionado, Gustavo Alfredo Jácome observa con muchísima pertinencia la relevancia del gesto sintáctico con el que comienza el texto y que le permite identificarlo con el *Apocalipsis* de San Juan: “En forma similar, el poeta ha caído primeramente en un éxtasis contemplativo. Luego, repuesto de él, inicia la revelación visionaria utilizando el mismo sintagma apocalíptico formado por la y copulativa inicial, que en los dos casos tiene la función de ligar el éxtasis con la revelación, conjunción a la que sigue la misma forma verbal utilizada por el Apóstol” (1977, 62).

Así como la conjunción *Y* permite enlazar el arrebató contemplativo con el acontecimiento poético –es decir, en este caso, con la revelación mística encarnada en la

escritura–, al mismo tiempo origina un encadenamiento de imágenes, en su gran mayoría visionarias, que estructuran el cuerpo de la obra con una intensidad cíclica, en algunos momentos creciente y en otros disminuida. Pero sería errado afirmar que el estilo profético del texto se limita al empleo del sintagma verbal *Y vi*, ya que muy bien se puede advertir que su importancia se extiende más bien a partir de sus consecuencias: una acumulación caótica de elementos vinculados principalmente al paisaje de la cordillera y envueltos por un halo de significación oscura y desconcertante.

Esta sucesión ininterrumpida de imágenes, que es sin duda la condición sustancialmente movilizadora del canto, determina un estilo enumerativo muy específico y, por supuesto, mucho más complejo que el de “Boletín y elegía de las mitas”. Los componentes de la enumeración no se restringen simplemente a la progresión de sustantivos, verbos, números o apelativos, sino que ahora estos se incluyen como parte de una enumeración más amplia de imágenes encadenadas o bien, en otros casos, los constituyentes de la enumeración están determinados por extensas e intrincadas metáforas. Entre los incontables fragmentos con los que se puede ejemplificar lo dicho, podemos detenernos en los siguientes:

Aquí la ley, los diámetros, los elementos, se contaminan de perversidad!  
 El aceite penetra en sombríos laberintos para cuidar al monstruo venidero!  
 La culebra se desviste cada año entre bandejas de frutas y de pájaros!  
 La sal gema del monte presiente el apetito picante de los indios,  
 les atrae hacia sus blancos sótanos y les adoba con eternos cáusticos!

Quebrantan, roen, lamen y esmaltan el cadáver del amo,  
 las alimañas, las flores sedientas, las corolas carnívoras,  
 las mariposas vagabundas, las orquídeas de la fornicación!  
 Todo se envilece y rueda en caos palpitante de nebulosa  
 intestinal, tremenda; hasta llegar a la bosta, al vómito,  
 a la blasfemia, al parto de monstruos, al sismo que engulle  
 la arquitectura susurrante de los pueblos!

Ah, vivimos atrapados entre murallas de nieve planetaria!  
 Entre ríos de miel salvaje; entre centauros de lava petrificada;  
 entre fogatas de cristal de roca;  
 entre panales de rocío ustorio;  
 entre frías miradas de serpientes  
 y diálogos de pájaros borrachos!

La complejidad de esta procesión de imágenes, que no es sino otra forma de expresión de la tendencia enumerativa en la poética daviliana, se intensifica en

momentos muy específicos –por ejemplo, tanto al final de “Catedral salvaje” como de “El habitante” (que conjuntamente con “Vaticinio” componen el libro)–, con lo cual el texto adquiere un ritmo ondulante, y sus transiciones, aunque sutiles, son perfectamente notorias, pues ciertamente un poema tan corpulento no podría sostenerse en un tono único e invariable. Esta complejidad se verifica también en el conjunto de nombres y personajes que se van incorporando a la contemplación de este yo poemático omnividente y que se manifiestan siempre como una presencia entristecida y proliferante. A semejanza de “Boletín”, la presentación del hombre de cordillera con nombre propio y oficio nos hace sentir más cercana su desolación:

Peón innumerable de la sogá! Aguador mudo de los inundados!  
 Durísimos arrieros sin fiambres ni camino.  
 Cargadores oscuros de estatuas y turbinas!  
 Segadores del mes de setiembre, entre las cumbres!  
 Agricultores de la sal del monte! Náufragos de los volcanes  
 y los trigos! Recuerdos y pastores de la puna!  
 Cuidad la sogá por amor al Hombre!

Y así, quién os podía encontrar jamás, samaniegos, perez,  
 lópez, hijos míos!? Todos alargando el sombrero podrido y comilón  
 a la clemencia, por el amor de Dios: Él nos dio  
 el semen, la lágrima, el tabaco!

Insistimos en la complicación que supone este encadenamiento, además, porque en varios pasajes del texto parecería que el yo poemático ofrece su propia voz –o por lo menos permite la introducción de una diversidad de voces– para que, por medio de ella, puedan pronunciarse también muchas otras en primera persona, articulando así un sujeto poético de identidad imprecisa. Los personajes observados en medio del cataclismo –herrereros, picapedreros, mujeres, panaderos, cazadores, mendigos, ancianos, comerciante, alfareros– irrumpen sucesivamente con parlamentos de un lirismo afable y candoroso a manera de un retablo no solo ya de imágenes, sino de escenas en las que se percibe su permanencia milenaria y que contribuyen para que la revelación adquiriera esa notoria sensación de atemporalidad. Esta comunión de voces se comprueba especialmente a partir de la hilera de breves episodios que se van bosquejando hacia el final de “El habitante”:

Inclinadas sobre sus anchas bateas de madera con parches de hojalata,  
 las mujeres del pueblo lavaban, ya mil años,  
 sus camisas de tela de huevo. «Tienen tres naves  
 y coro, como los santuarios», decían al colgarlas.

–«Las nubes soportan la agonía de nuestras casas», gritaban.  
 –«Entre el oscuro grano de la pimienta, el ojo de la tórtola  
 silvestre, observa el rayo de la resurrección!»

Los segadores del monte, con zamarras de piel de oveja,  
 giraban, cantando el indescifrable nombre de Melquisedeck:  
 «Santo, Santo, Santo».

[...] –«Mi salsa es la salsa de los zorros  
 y mi mesa, toda la Cordillera», decía en el afán.

–«El cordero negro es muy pobre; pero el cordero blanco  
 no puede concebir la hierba como una cosa independiente del aprisco!»

–«Salud y buenos negocios!», clamaban las hileras semanales  
 de mendigos, rascándose la tortuga de bruñido cobre,  
 pendiente sobre sus genitales resecos como viejas ristras de ajos.

[...] Y decían: «Él nos dio uñas de almizcleros;  
 somos sus ayudantes; hacemos pestañas para sus umbelas  
 y clavijas para sus mazorcas...!»

Hablaban como en sueños:  
 –«Él nos dio la greda que llora en el rocío;  
 pero nosotros la disfrazamos de princesa  
 y la encerramos en el horno!»

Se trata de una congregación de voces e imágenes detenidas en el tiempo, en cuya reivindicación se despierta el prestigio de su ancestralidad, pues no estamos ante la presencia de cualquier albañil, sino del “que cayó de los andamios de Salomón”, del “anciano que había sido ciego en otra vida”, de las mujeres del pueblo que lavan, “ya mil años, sus camisas de tela de huevo”, de los herreros que avientan sus “fuelles de ombligos milenarios”. Como se ve, a los sencillos pobladores del Ande los envuelve un sahumero de antigua santidad, y sus locuciones van orquestando un cántico dulce que resuena en el corazón de las llanuras y que concluye con la humilde pero poderosa proclama: “La Tierra es nuestra madre”.

Algo muy parecido a este mosaico de breves testimonios se repite al comienzo de “Vaticinio”, que es el más oscuro y profético de los tres poemas y en el que la identidad fragmentada de la voz poética termina evidenciando una completa

disolución. Esta vez, en lugar de un entarimado de escenas que retrata a los laboriosos habitantes de la sierra recitando sus idílicas costumbres, el yo poético va reproduciendo el discurso de una voz extraña e indeterminada, paternal y sobrehumana, y con la que además establece una especie de diálogo con ciertos visos de plegaria: así, las voces aparecen por momentos sobrepuestas y por momentos se entretajan a contrapunto. Ya a estas alturas, el poema se ahoga en la ebriedad de una escritura desenfadada y la profecía se revela solo como símbolo y confusión.

Ardiendo en sus alcoholes altísimos,  
me grita: –«Hijo, di, di mis palabras verdaderas!»  
«Veo tu calavera: está pálida; has caído!»  
«En dónde está tu madre? En dónde, tus hermanos?  
Búscalos; trata de que oigan mis nocturnas muecas!»

«Ay del poeta que hiere con su cítara la mejilla del pobre  
y canta los lunares de las ramerás pálidas  
llamándolos semillas de pimienta en fuentes de marfil!»  
«Di, di, hijo mío, la palabra que demuele el humo cotidiano!»

Y ahora el hijo:

Padre, desde almohadas de dulce podredumbre,  
me lanzas hacia el día riguroso  
y lavas mis ojos en geometrías puras!  
Cómo dirijo –di!– los torbellinos roncós de mi manto  
bajo tu tempestad de líneas absolutas?

En “Vaticinio”, la palabra, el sentido y la identidad de la voz profética concurren a su propia desintegración –particularidad especialmente importante en los últimos poemas de Dávila–, lo que permite una comunión con todos los elementos (personajes, voces, criaturas, paisajes) que participan en esta inmensa ofrenda a la tierra. Esta voz desfigurada –como el “padre milenario” que tiene el “rostro dividido en mil rostros”–, y por lo tanto maleable, elástica, se extiende hasta confundirse con el objeto que nombra y se incorpora a la visión, se agrega como parte del territorio contemplado. Sobre la destrucción del yo en el poema del cuencano, Diego Araujo escribe: “Es decir, se produce la identificación del buscador y del objeto buscado, esa pérdida de identidad personal en la única, omnipoderosa, abarcante identidad de Dios uno mismo con Todo” (1994, 41).

El propio autor de *Catedral* nos ofrece asimismo una clave al respecto en su ensayo “Magia, yoga y poesía”, cuando afirma: “Se vuelve impronosticable lo que el poeta y el hombre en general, puedan alcanzar por estas vías que, en último término conducen a una visión suprasensual del mundo, libre de los elementos de la personalidad y del espejismo del tiempo” (Dávila Andrade 1993, 231). La palabra, entonces, no solo nombra lo que mira, sino que es un elemento más del presagio que ella revela y, en tal virtud, se refiere siempre a sí misma y se designa en todo lo que nombra. Un comentario pertinente a propósito del hermetismo y de la metapoesía daviliana lo encontramos en el estudio de César Carrión: “[...] a una mayor concentración conceptual, corresponde una mayor atención sobre el lenguaje poético, que se convierte en tema del poema mismo” (2007, 19).

A partir de los rastros lingüísticos del texto, esta fractura de la individualidad se comprueba también en los saltos alternativos del enunciador poético entre las diferentes personas gramaticales. En este sentido, con un afán experimental mucho más arriesgado que el de “Boletín” (en el que las alternancias, como vimos, se restringen a la primera persona del singular y del plural), *Catedral* se revela ya sea a través de una voz objetiva, ya sea a través de un hablante que se subjetiviza o mediante una variedad de fórmulas apostrofadas, cualidad estilística que conforma una identidad equívoca e innumerable. De todos los ejemplos posibles, hemos enlistado aquí los siguientes:

Alguien comió animales negros la noche de su boda;  
y antes de retornar las llaves de sus uñas  
escuchó lo que iba de su médula oblonga al infinito oscuro!

Oh, alguien –desnudo hasta la uretra–  
contempla un hoyo que arde en el sendero de la luna!

Esto escribió con pluma de palmípedas!

¡Oh Juan eterno, de las calles, de los pueblos, de las colinas,  
de la soledad! Yo, Juan innumerable [...].

Confuso emerjo de la noche como de un paraíso de mucosas!

Asciende, Tú, y elígeme entre el eco!

Catedral! Cataclismo de monstruos y volúmenes, eres!  
Piedra veloz circula por tu fuego como un pez sanguinario!

Hombre Total eres, Muchedumbre!

Y esta última estrofa que reúne en sus tres líneas las tres personas gramaticales:

Acá, no llega nadie con olor de cabaña o de moneda!  
Yo escribí cien corolas en cada Cordillera!  
Viejo Geógrafo, tiéndeme tu mano!

Así, en la ambigüedad de esta voz colectiva parece hablarnos también la antigüedad de la tierra, ese vasto territorio adonde “no acude ya jamás el tiempo!”, cuando se lamenta de la agresión invasora: “Mi corazón presintió sus navíos como cáscaras / roídas por los vagabundos del Océano! [...]”. “En medio del maizal, temblé al oírlos reír en la lejanía del aire! / Venían fibrosos de sed y de lujuria! [...]”. Es el mismo fragor tectónico de “Boletín y elegía de las mitas” y que en *Catedral salvaje* anuncia también la esplendorosa reivindicación de su pueblo: “Dentro, en cuclillas, los cadáveres de los incas, / frente a un puñado de maíz, esperan el retorno de sus almas, / coronadas de plumas y rociadas de especias!” “Porque yo estuve y estaré con vosotros, hasta el fin!”

### 3. Una geografía sensualizada

Algunos de todos estos recursos los volvemos a encontrar en la exaltación igualmente topográfica de un poema como “Mi América india”, que, si bien no tiene ni la extensión ni la misma grandeza de *Catedral*, desarrolla una propuesta expresiva muy similar. Aparte de ser también una alabanza a la geografía andina y a su cultura, se articula a través de imágenes desconcertantes y visionarias que se van sucediendo a veces con cierta claridad semántica y a veces con el consabido cariz hierático de la oscuridad daviliana.

Una de las particularidades que este texto comparte con *Catedral salvaje* es la propuesta sensual a través de la cual el yo poético se relaciona con el paisaje y que, en este caso, se deja sentir en la entera extensión del poema. Toda la esbeltez del continente americano, exhibida como una inmensa y voluptuosa prosopopeya, adquiere en estas páginas el atractivo de una exuberante figura femenina. La voz enunciante

penetra en la encantadora geografía mediante continuas alusiones erotizantes y acercamientos ostensiblemente sensoriales en los que predomina una complacencia por lo tangible.

La visualidad no es ahora el elemento sensorial que predomina en el texto, pues las reiterativas alusiones táctiles dirigidas a la topografía americana disuelven la distancia implicada en la mera contemplación del yo y nos permiten asistir al amoroso contacto con el territorio evocado. Al respecto, resultan especialmente llamativas las insistentes referencias a los dedos, a las uñas y a las manos, motivos que participan del sugerente acoplamiento entre el sujeto poético y el objeto poetizado.

A partir de una apreciación lingüística, esta insinuante posesión amorosa se deja sentir también en el repetitivo uso del pronombre posesivo *mi* (ya desde el título), que expresa el deseo de apropiación íntima de ese gran cuerpo continental que busca la restitución de su dignidad y su belleza. *Mi América* es el estribillo a través del que la voz americana se reconcilia con su tierra y con el que asimismo pretende vindicar las agresiones del intruso, que ha logrado denostar una cultura hasta el extremo de ser menospreciada por sus propios hijos: “[...] te negué”, se avergüenza la voz poética, pero inmediatamente suplica: “Perdóname”.

Cabe apuntar aquí a manera de digresión que la áspera contrariedad con la que se mira desde la cultura andina al mundo occidental se representa mediante la oposición entre pensamiento y sensorialidad. El poema se inicia con un explícito repudio –“Belleza impura, ombligo abstracto de París, / te rechazo. Estoy en contra. En contra”– y se cierra con la misma rotundidad –“Estoy en contra. Estoy ahora en contra. / Sí, en contra de todos los que te han ofendido. Contra los graves, astutos pensadores / que escribieron leyes, documentos, ideas / contra ti”. En “Mi América india”, no existe ya posibilidad de encuentro entre las dos culturas: sin ningún recato, desafiante, el yo toma partido por su territorio, por una realidad más poética y sensual y, atada a esta, por todos los pueblos agredidos bajo las distintas formas de opresión vinculadas al poder.

*Estoy contigo* es la otra muletilla que repica en el poema y que reafirma la pertenencia del hablante lírico a su lugar de origen y su deseo de confundirse con la tierra en un intento por recomponer el origen de su identidad, la ligadura umbilical del hombre americano. La recuperación de este sustento existencial encuentra una respuesta cuando el sujeto poético alcanza a reconocerse en la roca y en el guanaco, cuando ha

sido asimilado por el altiplano, la coca y las manos del minero. Solo entonces, mediante la disolución de la individualidad, se produce su incorporación al objeto poetizado y la apropiación de ese voluptuoso territorio, que se extiende con una identidad múltiple y ruidosa.

Esta es una voz en la que se adivina una presencia disgregada y, en la substancia de su palabra, una textura casi polvorienta que se posa y se expande sobre la materia nombrada. La elasticidad de esta presencia se apodera del mundo al pronunciarlo y, al mismo tiempo, precipita la descomposición de su singularidad, detalle que se verifica textualmente en una escritura tendiente a las construcciones enumerativas. Como en los otros dos poemas, las enumeraciones en “Mi América india” se ordenan ya sea como una simple sucesión de palabras enlistadas, como un conjunto de sorpresivas imágenes eslabonadas o como un agrupamiento de descripciones en serie sobre episodios reseñados con asombrosa concisión. La ubicuidad en la que se mira a sí misma esta identidad fragmentada se puede apreciar con claridad en enumeraciones como las siguientes:

Estoy al filo de tus sendas de arrieros  
 en los Andes, sin sueño ni comida; estoy  
 donde crujen las manos amarillas del minero  
 del cobre en el perfil  
 de su insondable ataúd de piedra; estoy  
 en la meseta del guanaco; del cóndor  
 de ojo alcohólico sobre la ternera redonda  
 de los cielos. Estoy sobre el lomo  
 de lodo y de tanino del Pastaza  
 y de sus siete ríos rotos por el agua  
 en la batea del lavador de oro.

Aparecen nuevamente peregrinando por el poema la india americana, los collas, los desgranadores de mazorcas y espigas, las tejedoras y los incas, todos dentro de un ámbito de laboriosa ancestralidad, en los que se replica y prolifera esta multitudinaria voz territorial. En la estoica y conmovedora imagen del *runa* americano, coinciden el hombre antiguo y el nuevo hombre, herederos los dos de todo el dolor y la amargura universales. Junto a ellos, desfilan las dantas, los cóndores, las vicuñas, las alpacas y los colibríes, que acuden mansamente, como realidad y representación, a la ceremonia de la cotidianidad andina. Así, con la complicidad del sujeto, del mundo y la palabra, se

cumple un doble movimiento, inverso y simultáneo: si la conciencia del hablante lírico se descompone, los retazos del mundo encuentran en ella la vía de su propia unificación.

Hacia el final de “Mi América india”, se lee una estrofa que sin duda nos remite al cierre de *Catedral salvaje* y de “Boletín y elegía de las mitas”:

Pero vuelves en mí, ahora, a través de mis manos  
de estudiante de tu espiga escarlata, colibrí de los páramos,  
de tu temblor profundo de fécula y rizoma,  
en las rodillas de las indias Mayas. Vuelves.  
Ahora, para siempre, el arpa  
acuchillada en piedra de mis dos mil tendones  
y su vara de vértebras. Ahora.

La humilde grandeza de la cultura aborígen retorna a través del temblor de una voz sensorial que recorre y reconoce el mundo con su palabra. Se trata de un canto imantado por una comunidad de voces en tránsito que, por esta misma cualidad procesional, adquiere una resonancia ritualística que sacude del sueño a toda una cultura. La historia del continente americano y la vida torrencial del páramo resurgen a través de las “seiscientas manos giratorias” del poema, es decir, a través de una identidad despedazada que se colectiviza. Como resultado, en “Mi América india”, de la misma manera que en los textos anteriores, la restauración de la cultura andina no se define por su condición referencial, puesto que responde en primer lugar a la experiencia literaria y no ocurre sino al interior del canto, en el ámbito intuitivo de la poética daviliana.

Incluso, si seguimos la reflexión de Iván Carvajal (2005) sobre la impostura del poeta Dávila Andrade –que consigue boletinar el martirio desplazando su lugar de enunciación y al mismo tiempo desintegrándose como enunciador– y la consecuente impostación que pretende ofrecer una voz en castellano a los mitayos quichuahablantes, la reivindicación del proyecto daviliano tampoco podría verificarse en el ámbito del acontecimiento lingüístico, a pesar de todo el esfuerzo por agredir a la lengua del conquistador. En tanto que la transferencia de la voz mestiza e individual (el poeta) a otra de condición indígena y colectiva (el hablante lírico) solo puede ocurrir al interior de una lengua que termina asimilando toda la transgresión implicada en el simulacro del lenguaje hablado, los alcances de la poética daviliana se deben comprobar en su nivel compositivo pero sobre todo en su concepción misteriosa de la poesía.

Cabe diferenciar aquí que si bien en “Boletín y elegía de las mitas” los tormentos de la Colonia son episodios reconocidos por la historiografía, no se puede afirmar lo mismo respecto de la reivindicación del pueblo humillado por estos mismos horrores, que es un hecho puramente lingüístico, poético y profético. La reivindicación del mundo indígena es, entonces, un acontecimiento textual, una consecuencia del poema o, mejor aún, el poema en sí mismo, que, mediante esta voz colectiva de carácter ceremonial, alumbra una realidad que no se diferencia del lenguaje que la concibe. La comprensión daviliana de la palabra poética cercana a la magia, al esoterismo y a las ciencias herméticas es la que permite recomponer y recrear en estos poemas la racionalidad colectiva y mítico-mágica de una cultura fundamentada en la sensorialidad, en la íntima relación de los elementos de la tierra, en la cercanía que ofrece la oralidad y, por lo tanto, en el canto.

## Capítulo segundo

### El canto y la escritura

#### 1. Dos canciones para un poema

La breve y original propuesta del poeta José María Arguedas ciertamente ha incomodado e incluso ofuscado las miradas que se le han dedicado desde un aparato crítico convencional. Esta suerte de aturdimiento interpretativo –que ha olvidado o, en el mejor de los casos, ha desplazado la importancia de *Katatay* a una categoría subalterna dentro de la producción arguediana– se entiende en razón de diversas complicaciones impuestas por el idioma quechua en el que están escritos inicialmente estos poemas y que están contenidas en una sola explicación: la obra poética de José María Arguedas se estructura a partir de la racionalidad oral y musical de la cosmovisión andina. Esta doble incidencia es inseparable en todas las composiciones del repertorio poético del escritor andahuaylino, que supo incorporar el habla del pueblo quechua, en detrimento del lenguaje erudito, a las antiguas construcciones de los cantos tradicionales indígenas que han sobrevivido desde el periodo prehispánico.

El poema de entrada al libro de Arguedas, “A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)”, ha sido el que mayor atención ha reclamado de los estudiosos preocupados por la poesía del peruano, seguramente porque es uno de los textos que mejor ofrece la posibilidad de adentrarse en la sensibilidad andina y, sobre todo, porque en él se armonizan dos expresiones del canto quechua que suelen ser muy diferentes entre sí: el *haylli* y el *taki*. Si nos apoyamos en los comentarios de Manuel Larrú acerca de la poética arguediana, podemos comprender que la disposición versal del *haylli* es “una forma poética cantada, acompañada de música, de carácter triunfal, cuya estructura es interiormente dialógica” (1998, 205). El *taki*, por su parte, “implica el carácter más subjetivo e íntimo del emisor poético. Son versos y música contruidos para ser emitidos no dialógicamente, como el Haylli, sino personalmente. Supone un lirismo mayor que trasunta estados de ánimo del yo poético” (205).

Si bien es generalmente reconocido que el *haylli* es un canto triunfal que se entona en homenaje a la divinidad (Viracocha, Pachacámac, Inti o Killa), a los dioses tutelares andinos (*apus* o *wamanis* de las montañas), a los incas victoriosos o a la prodigalidad de las cosechas, tal vez no existe este mismo consenso respecto del estilo dialogado en cuanto a su condición formal. En Arguedas, esta cualidad es indiscutible no solamente por su reiterativa apelación al Amaru como héroe y divinidad, sino también por el diálogo entre las dos estructuras corales que conforman el cuerpo del poema. Al arrebató de los apóstrofes iniciales del himno, en los que se ha dejado de lado la contabilidad silábica de las antiguas formas por una prosa que aún mantiene la entonación épica, le responde un lirismo de sensibilidad más íntima y sosegada, este sí ajustado a las normas de la métrica de los cantos tradicionales.

Esta es ya una novedad en tanto que el poema admite la alternancia entre una voz triunfal y otra más bien implorativa, en la que se percibe un hablante poético dual, en contrapunto, y una tensión casi dancística de las formas que pone en movimiento a las fuerzas encontradas de la antigua noción quechua del *tinkuy*. De acuerdo con Larrú (208), el *tinkuy* es una operación conceptual andina que le sirve al poeta para estructurar su proyecto de romper el cerco opresor a través de un diálogo equitativo entre culturas, en oposición a la idea de *kuti* o relación asimétrica con el otro. De aquí se explica en el poema el desdoblamiento entre un enunciador desafiante que pretende estremecer e invertir el orden violentamente instalado y un espíritu de conciliación dispuesto a ofrecer una posibilidad de convivencia armoniosa a partir del intercambio igualitario de códigos culturales propios de la tradición indígena y del mundo mestizo.

A partir de estos elementos de la antigua racionalidad, se comprende mejor la motivación del poeta para incorporar el problema de la traducción, que responde a una estrategia no solo de equiparar su idioma materno con la lengua literariamente hegemónica del Perú —como el propio Arguedas lo confiesa—, sino también de introducir una suerte de vasos comunicantes que incentiven un diálogo auténtico entre ambas culturas y en condiciones equivalentes. No significa esto, sin embargo, que esta tentativa haya requerido que los poemas en castellano fueran traducidos con una voluntad mecánica de fidelidad, ya que, como se sabe, el ejercicio de traducción en Arguedas consiste más bien en una reelaboración de los originales en quechua.

Pero al poeta andahuaylino no se le debe considerar únicamente como un reformador de sus propios poemas, su renovación compromete ya la estructura clásica de los cantos tradicionales en los mismos textos escritos en la lengua indígena y, por lo tanto, termina afectando también al idioma europeo. Además de la combinación entre el *haylli* y el *taki*, que, como se ha dicho, apuntalan el esqueleto del poema, y de la convivencia, esta vez solo en el *haylli*, del acento victorioso que le es propio junto con intervenciones en tono de lamento inspiradas en los *harawis*, Arguedas ensaya una variante no menos significativa: “[...] recrea el jaylli ‘clásico’ ampliando los períodos frasísticos, que en los jayllis antiguos habitualmente son extremadamente breves; en ello se alimenta, aunque con otros propósitos, del fraseo amplio de los himnos católicos en quechua elaborados en el período colonial [...]” (Ajens 2012).

Habría que recoger aquí también la contribución de Martin Lienhard para hacernos una idea más completa de esta vuelta de tuerca que recompone el modelo oral en la palabra escrita: “La métrica no sigue la de los cantos: como lo comprueba la audición de la cinta grabada por el propio autor, ella se construye fundamentalmente a partir de la repetición rítmica de determinadas construcciones sintácticas o «cadenas» de sufijos” (1990, 349). Esta restitución de los antiguos himnos andinos nos entrega entonces el resultado más actual de una genealogía del canto indígena que acumula todo el rumor de su linaje. En “A nuestro padre creador Tupac Amaru” se escucha la profundidad del eco ancestral que alienta la ritualidad incaica, la riqueza de las transformaciones de los cantos introducidas en la literatura religiosa por los misioneros para estimular su tarea evangelizadora, las alabanzas y los sollozos de la cultura popular que dieron forma a la identidad de la música andina a través del periodo colonial, el desacato y la indignación del poeta contemporáneo y el artificio que recompone la obra en las manos del traductor.

Decíamos que existe alguna discrepancia teórica con relación al estilo dialogado en las composiciones tradicionales en razón de lo que sustenta Andrés Ajens, para quien el *haylli*, si bien se expresa como una fuerza exhortativa o como una interpelación en acto, solo adquiere su cualidad dialogal a partir de las variantes introducidas por Arguedas. Se comprende que esta diferencia se origina al momento de considerar que en los himnos antiguos la apelación se dirige a una divinidad silente que jamás ofrece la posibilidad de un diálogo efectivo, mientras que en el poema del peruano “habla más de

uno, más de una voz” (Ajens 2012). Pero aunque esta apreciación pueda parecer anodina, nos permite aquí definir un matiz bastante útil, ya que, más allá de un discurso dialógico o de un estilo dialogado, podemos pensar el poema como la construcción de un dialogismo que prolifera en la plasticidad de la voz poética.

A medida que se desarrolla el texto, se descubre una conciencia proteica en la que habla por momentos un amauta o líder religioso con la autoridad de enlazar el Mundo de Arriba con el Mundo de Abajo y de conducir la revuelta que él mismo se encarga de anunciar. Pero también participa en la proclama el campesino despojado de sus tierras y maltratado por el *capatazgo* secular, el emigrante indio que traslada su antigua nostalgia a la hostilidad de la ciudad, la paja que vibra sin descanso en el erial, el río sagrado, la paloma abandonada, los temibles árboles de la gran selva, la calandria y el endemoniado y blanquísimo mar.

El poema impulsa el movimiento de una voluntad colectiva en la que se despierta la voz de todas las potencias vitales que le dan forma a la cosmovisión andina y que levantan a coro su plegaria. El hablante poemático establece un diálogo con su misma pluralidad, un diálogo en el que se van anudando los fragmentos de la racionalidad indígena para robustecer la invocación y legitimar su rebeldía. Es decir, al tiempo que se amplifica la ritualidad del canto, los elementos que antes estaban dispersos van afianzando su pertenencia a una misma realidad cultural, y es ese reconocimiento el que sustenta su desafío y su reivindicación.

El enunciador del apóstrofe antiguo de la “Oración de Manco Capac al Señor del Cielo y la Tierra” de Joan Santacruz Pachacuti –referente obligado también en la poética arguediana–, en la que se le interroga al “Creador de todas las partes del mundo! / ¿Dónde estás? / ¿No te podré ver?” (en Itier 1992, 181), subsiste, pero se ha crispado su temperamento y esta vez pregunta: “¿En dónde estás desde que te mataron por nosotros?” (Arguedas 1983, 225).<sup>4</sup> Este verso, en el que Harrison ha sabido percibir una ideología revolucionaria (1983, 123), introduce en el ámbito mítico o religioso una dimensión histórica y, por lo tanto, un intercambio de sentidos entre el Mundo de Arriba y el Mundo de Abajo, que corresponden a la división espacial de *hanan* y *hurin* en la cosmovisión andina. Este diálogo, en el que los principios de la dualidad del

---

<sup>4</sup> Todas las citas de los poemas de Arguedas están tomadas de esta referencia.

pensamiento prehispánico se explican mutuamente, está condensado en la figura de Tupac Amaru como una divinidad mediadora.

Esta es otra novedad que nos entrega el texto, la incorporación de un nuevo dios de origen histórico al panteón indígena con una identidad fraccionada y que reúne ciertos atributos vinculados a diversos personajes de la cultura aborígen. “A nuestro padre creador” resucita la autoridad imperial del último inca de Vilcabamba, Tupac Amaru I, pero también la de José Gabriel Condorcanqui –que vuelve repartido en cada subversivo– y, con él, la del personaje central en el mito del Inkarrí. Recoge asimismo algunos rasgos de la imagen de Jesucristo asimilada a las creencias de la religión andina, ciertos vestigios mitológicos en los que Atahualpa se transforma en una culebra, alusiones a las viejas deidades supremas como Viracocha o Pachacámac y, por supuesto, toda la simbología del dios serpiente Amaru, una divinidad intermedia encargada de comunicar el Cielo con la Tierra. A la pluralidad que se convoca en el hablante poemático, le corresponde así un sujeto poético múltiple y, en esta densidad donde se acumula todo el universo cultural andino, el diálogo se deja sentir más bien como un intercambio de símbolos.

En tanto que se refresca la tradición oral del pueblo quechua con la aparición de un dios que se ajusta a las demandas del contexto actual del hombre andino y con la anunciación de un levantamiento cosmológico como el eje temático del poema, también se revitalizan las formas de la poesía en castellano. En este sentido, la contribución que se verifica de manera más sensible es la singular disposición del poeta para trabajar los procesos de metaforización, que se derivan de un entendimiento colectivista de la realidad. Para el lector habituado a la tradición de la poesía occidental, pueden asomar como ajenas las imágenes de la tropología arguediana, que no atiende a otras referencias que no sean las de la naturaleza. El extrañamiento se produce porque las metáforas provienen de un universo panteísta con códigos culturales propios y porque algunos de estos se expresan solo en las posibilidades onomatopéyicas de la tradición poética quechua, señales que naturalmente se pierden en la versión traducida.

Aunque no se puede decir que las figuras retóricas sean abundantes en el texto, sí son suficientemente esclarecedoras, si se quiere rastrear en ellas las marcas de la idiosincrasia del hablante lírico. En la mayoría de metáforas y símiles que nos ofrece el canto, el tenor y principalmente el vehículo están enunciados siempre en fórmula

pluralizada, y el fundamento que soporta la comparación está referido en todos los casos a la idea de conjunto. El verdadero héroe del poema –la comunidad que se desborda por los cuatro *suyos* hacia la contraconquista de su propio territorio y que se extiende hasta alcanzar la ciudad de los falsos *wiraqochas*– encuentra su medida en la imagen laboriosa de las hormigas que se desplazan en multitudinaria organicidad.

El símil aparece dos veces en el poema, cuando más se acrecienta la potencia revolucionaria del personaje-comunidad y cuando se impone la inminencia del inexorable proyecto de la invasión contraria. Primero: “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”. Después: “Hemos bajado a las ciudades de los señores. Desde allí te hablo. Hemos bajado como las interminables filas de hormigas de la gran selva”.

Estas imágenes se emparentan con muchos episodios descritos en la obra narrativa de Arguedas, como es el caso de la protesta organizada en *Los ríos profundos* por un enjambre de mujeres que desfilan por las calles hasta tomarse la plaza de armas para denunciar el abuso de los salineros ladrones. Lo mismo ocurre en *Todas las sangres*, cuando se exaltan de tal forma los trabajos de ingeniería agrícola de los comuneros que son considerados como verdaderos prodigios del cooperativismo indígena. Con una sonrisa condescendiente, el propio Mario Vargas Llosa (1996, 141), recogiendo algunos ejemplos de *Yawar Fiesta*, ha definido de “hazañas colectivas” a estas demostraciones comunitarias en las que el pueblo quechua afirma su mejor expresión de voluntad y osadía. Pero lejos de la simple disolución de la personalidad que el nobel observa en el indio de Arguedas que se moviliza dentro de una lógica común, sea en poesía o en narrativa, las aglomeraciones heroicas, en su función integradora, le devuelven con euforia su identidad al *runa*, que se justifica exclusivamente en su relación con la comunidad.

Sin embargo, la afirmación de esta conciencia gregaria no se restringe a los eventos triunfales que se acometen en oleadas, pues la pertenencia a un mismo conglomerado cultural se ratifica con la misma convicción en el dolor y en el desarraigo. Cuando la voz denunciante deja constancia del abandono que sufre el habitante del frío de la puna, dice: “*Bajo la sombra de algún árbol, todavía llora el*

*hombre, Serpiente Dios, / más herido que en tu tiempo; perseguido, como filas de piojos*". Más adelante, cuando los comuneros se lamentan de haber perdido sus tierras, se repite en otra comparación el patetismo de la imagen anterior, pero siempre a partir de una racionalidad que construye en clave grupal el soporte de la metáfora: "Nos hemos extendido en miles de pueblos ajenos, aves despavoridas".

Casi al final del canto, en la serenidad que precede al levantamiento definitivo, la multitud desterrada se ha sobrepuesto a la desdicha y la ha convertido en arrojo y dignidad. Entre las líneas que lo certifican, la siguiente se cierra con una imagen que insiste en el tropo de conjunto: "*Me cuentan que en otros pueblos / los hombres azotados, los que sufrían, son ahora águilas, cóndores de inmenso y libre vuelo*". Además de estas, se pueden mencionar otras comparaciones similares: "Tus ojos de serpiente dios que brillaban como el cristalino de todas las águilas, pudieron ver el porvenir, pudieron ver lejos", "*en las crestas de nuestros Wamanis montañas, en sus dientes, la nieve gotea y brilla*", "[...] en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás". Con mayor o menor fuerza pero siempre con claridad, todo el lenguaje figurado transmite una idea de multiplicidad, ya sea cuando se trata de cantar acontecimientos heroicos, cuando confiesa su abatimiento el descende de la cordillera o cuando se anuncia la revuelta inevitable.

Se pueden destacar también imágenes en las que, aun cuando el hablante se pronuncia en primera persona, nunca abandona su identificación con una existencia que trasciende su individualidad: "Estoy gritando, soy tu pueblo" o "*El mundo será el hombre, el hombre el mundo, todo a tu medida*". Si atendemos solo a los rasgos gramaticales, se aprecia con facilidad a lo largo de todo el texto que la voz poética emplea por intervalos tanto la primera persona del singular como la del plural, de acuerdo con lo señalado ya por Roel Mendizábal: "El poema fluctúa entre una voz colectiva y una voz individual" (2004, 1645). Esta alternancia, en la que predominan las formas plurales, es una cualidad que el himno comparte con los poemas de Dávila, y más todavía si consideramos que el modo singular está siempre masificado.

Seguramente la palabra más reiterativa del canto es el adjetivo posesivo *nuestro*, con sus variantes de género y número, lo cual es significativo no solamente por ese propósito de reapropiación de aquello que le corresponde al *runa*, sino porque alude a lo

que Lienhard ha llamado el *nosotros* exclusivo quechua, “un nosotros que se opone tajantemente a «ellos», a los enemigos principales, los *kita wiraqochakuna*, los «despreciables wiraqochas», calificados igualmente de ladrones de tierras, chacras” (1990, 349). Los apuntes de Harrison al respecto, que hacen referencia a cierta especificidad lingüística del idioma original del *haylli*, examinan con un poco más de detalle el uso del posesivo:

Arguedas adopta un «yo» profético que luego aparece como un «nosotros» o «pueblo». Lo que no aparece en la versión española y que sí se destaca en el quechua es la dependencia de la forma «exclusiva» del paradigma verbal para «nosotros». Nótese que la forma «exclusiva» tiene una función independiente de la «inclusiva» [...]. Al escoger la forma «exclusiva» (*nku*), Arguedas difiere de la poesía incaica en que predomina la forma «inclusiva» (*nchij* o *shun*). Una razón de la selección del «nosotros exclusivo» podría ser para dirigirse más efectivamente a un grupo especial de receptores, aquellos con mayor capacidad de comprender el mensaje total de la revolución. (1983, 126)

Sería ingenuo pensar que Arguedas, prolijo estudioso de los himnos antiguos, no tuviera una conciencia plena de la introducción de esta variante, con la que se afirma una necesidad de separación respecto del opresor y una intención de volver la mirada hacia adentro para recomponer una identidad. Se trata de un mensaje que, por un lado, tiene el objetivo de cohesionar a un pueblo destinado a la sedición y, por otro, la de identificar también al enemigo. Pero dado que en el poema está implicado el problema de la traducción, la proclama no se restringe a una exhortación destinada solamente a los suyos, sino que se amplifica hasta alcanzar al agresor: es el anuncio de una revolución determinada por un mandato superior que intensifica su desafío cuando se dirige también al adversario.

Pero volviendo sobre las huellas gramaticales, cabe referir también que, en general, las conjugaciones en el texto se expresan en todos los tiempos verbales. El pasado se utiliza poco y cumple la función de testimoniar el sufrimiento tanto a nivel mítico como histórico, el presente es el tiempo que se impone por reiteración y comunica un efecto de inminencia y afirmación –además de que también contribuye a actualizar el mito– y el futuro se emplea más hacia las líneas finales del canto, cuando se presagia con mayor vehemencia el advenimiento del mundo purificado. Esta diferenciación, sin embargo, no deja de ser considerablemente esquemática, ya que las diferentes inflexiones en este orden se suceden indistintamente, por lo que no se puede

pensar que este rasgo imponga divisiones o secciones en el poema y tampoco que tenga una aplicación determinante.

Más bien el interés que podemos encontrar en este particular empleo del verbo es exactamente el contrario, a saber: si los tiempos verbales se conjugan indiferenciadamente, es decir, sin una función demasiado definida, entonces los registros temporales se entretajan y se unifican, y esta superposición abre la posibilidad de introducir o crear un tiempo más allá del tiempo, una actualización en la que se confunden la historia, el mito, los eventos del presente y los acontecimientos que están por ocurrir. El poema participa así en una dimensión ajena a la mundanidad y dentro de una concepción atemporal que se corresponde con la ritualidad ancestral.

Esta condición acrónica del canto se acomoda con mayor naturalidad al uso reiterativo que hace la voz poética del gerundio –este, como se sabe, una herencia verbal del quechua muy marcada en el castellano de los andes–, pues permite referenciar acciones en una dimensión del tiempo que no se modifica y que, por tanto, tampoco caduca. Estos son algunos ejemplos:

Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, *gritando* todavía. [...] *Está cantando el río, / está llorando la calandria, / está dando vueltas el viento; / nuestro río sagrado está bramando.* [...] ¡Nos estamos *levantando*, por tu causa, *recordando* tu nombre y tu muerte! [...] *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.* [...] ¡Estamos *brillando!* [...] Estoy bien ¡*alzándome!*<sup>5</sup>

No se puede dejar de apuntar además que esta última línea está enunciada con el mismo espíritu con el que se subleva el hombre-multitud de “Boletín y elegía de las mitas”: “Vuelvo. *Álzome!* / *Levántome* después del Tercer Siglo, de entre los Muertos!”; y el vigor de la sentencia con la que culmina “Boletín”, “Somos! Seremos! Soy!”, se reproduce a su vez en la muletilla del poema de Arguedas: “!Somos todavía!”. Pero además de que esta afirmación ratifica ese ámbito que escapa de la cronología, también contribuye por su reiteración a sostener el aliento litúrgico del poema, detalle que Mario Vargas Llosa recoge con estos términos: “Motivo recurrente, estribillo que

---

<sup>5</sup> Énfasis añadido.

hace las veces de conjuro, este grito quiere atajar por el medio mágico de la palabra y el canto la desaparición del pueblo quechua” (1996).

Por supuesto que, respecto a “A nuestro padre creador”, nada está más lejos que el anuncio de la defunción de la cultura aborígen. Bastaría solo un repaso del famoso discurso de Arguedas “No soy un aculturado” para enterarse de la comprensión que tenía el poeta sobre la actualidad del mundo andino, una visión evidentemente desarreglada por el ilusionismo crítico de *La utopía arcaica*. Es así que, por lo expuesto hasta aquí, sería injusto dejar intacta esa mirada que no reconoce en la obra de Arguedas sino una anacronía demagógica y el simulacro nostálgico de una cultura imaginaria. Como hemos visto, la orquestación de los diferentes registros culturales que se convocan en el poema demuestra una renovación en ambas tradiciones, en ambas lenguas –“con nuestros himnos antiguos y nuevos”–, en la que todas las voces se acompañan para revolver el mundo con la potencia sísmica de un canto procesional.

## 2. El temblor de la sombra

Algunos años después de la publicación de “A nuestro padre creador”, aparecería otro de los poemas de Arguedas que con mayor potencia transmite ese movimiento de acento ritual: “Katatay”. Tanto es así que el mismo autor declara haber escrito este himno después de ver una danza popular en Lima ejecutada por bailarines del pueblo de Ishua. Se ha reconocido que este cántico es el más oscuro y enigmático de todos los escritos por Arguedas, y esto, en buena medida, en razón justamente de esa densidad ceremonial, cinética, que retoma los mismos elementos del *haylli* anterior, pero que se han ido liberando de su ligadura referencial y han adquirido una concentración evocadora mayormente performativa: “La misma serpiente y el mismo «temblor» del Himno a Tupac Amaru son los que recorren, conmoviendo y sacudiéndose, el texto «Katatay» [...]. La fuerza y el sentido de los danzantes ha estremecido la estructura textual del poema, volviéndola dispersa y desatada” (Miranda 2002).

Parte del extrañamiento que produce “Katatay” se debe a la dificultad para precisar la identidad de la voz poética –pues no solamente es plural sino también difusa–, pues modifica su función de acuerdo a tres momentos claramente

diferenciados. En el primero, que se abre con el verbo en la tercera persona del plural (“*Dicen* que tiembla la sombra de mi pueblo”),<sup>6</sup> el yo poemático cumple con transmitir, en modo impersonal, el rumor profético que se acrecienta al interior de su comunidad: es una entre todas las demás bocas encargadas de divulgar el presagio. Enseguida, el hablante parece desdoblarse y, ya en clave coloquial –porque Arguedas vuelve a introducir un sujeto interpelado que responde– va aplacando el espanto del sismo en su interlocutor y lo sustituye por el entusiasmo subversivo del temblor que se aproxima. Por último, el himno culmina con una voz que cumple una función exhortativa, en la que esa identidad partida, dual, se confunde en lo que parecería una inversión o disolución de la jerarquía impuesta en el diálogo anterior.

Sería muy difícil no reparar en la afinidad de este texto con uno de los relatos más sobresalientes de la cuentística arguediana, nos referimos a “La agonía de Rasu Ñiti”. El motivo dancístico que los emparenta implica el afán por trasvasar a la escritura toda la agitación del trance que arrebató a los danzantes y por ritualizar el acontecimiento poético, impregnando a la palabra de una cadencia que la conecta con una realidad sobrenatural. Comparten además ambos textos la presencia simbólica de algunos elementos, como el cóndor –que en la narración aparece como una proyección espectral del *danzak*’, el *wamani* que le corresponde, un símbolo del Mundo de Arriba–, la tensión permanente entre la luz y la sombra, los diálogos asimétricos y la inversión de la jerarquía: es decir, una complementariedad dialéctica entre vida, muerte y resurrección. Es así que, en “La agonía de Rasu Ñiti”, se observa la misma mecánica del poema en los tres momentos señalados: el sujeto que trasmite el temblor de su pueblo a través del temblor de la danza, que luego adquiere una identidad duplicada y asimétrica y que, por último, propicia un intercambio en la posición entre los dialogantes de esta dualidad.

Asimismo, se puede establecer una aproximación entre este canto –que está entre los de mayor densidad profética de la poesía del peruano– y “Vaticinio”, el texto que cierra el salvaje poemario de Dávila. En ambos coincide esa misma voluntad apenas inteligible que alude a una realidad trasmundana y que, en razón de la intensidad de su delirio, recurre a un simbolismo vinculado con lo sagrado. Este deseo de levantar la voz hacia una dimensión más allá de la comprensión lógica se demuestra también en la

---

<sup>6</sup> Énfasis añadido.

estructuración conversacional entre interlocutores que se relacionan dentro de un orden de subordinación. En los dos poemas, los diálogos desconcertantes y un lenguaje casi criptológico componen escenografías distanciadas de la profanidad del mundo y animadas por un furor que termina anulando la posibilidad de una comprensión únicamente intelectual de la palabra.

Este nosotros poemático –que no solamente es dual sino colectivo, porque recoge en su diálogo una acumulación de presentimientos que afligen a los pueblos de la cordillera (“Dicen que en los cerros lejanos / que en los bosques sin fin, / una hambrienta serpiente, / serpiente diosa, hijo del Sol, dorada, / está buscando hombres.)– vuelve a incluir elementos que se identifican con la cultura aborígen como los cóndores, las montañas sagradas, los cerros, los bosques, los árboles y que son mencionados siempre como una presencia de conjunto. Pero, de todos estos, sin duda, el motivo que en mayor medida reclama la atención del lector, por su múltiple significación y recurrencia, es la convulsión de la sombra –solo en los cinco primeros segmentos se la nombra en cuatro ocasiones–, además de que es una referencia más que conveniente para explicar las insospechadas connotaciones de las claves culturales inmanentes al universo de creencias del mundo indígena.

Andrés Ajens, a partir de los diferentes términos que utiliza Arguedas en quechua para designar a la sombra, y rastreando también ciertas decisiones del poeta en su traducción de *El manuscrito de Huarochirí*, concluye que su sentido rebasa las diversas acepciones que se han acuñado para ella dentro del pensamiento occidental. Considerando estas observaciones, se debe aceptar que, además de su significación convencional, la sombra se refiere a algo parecido a un doble o a una suerte de proyección en el Mundo de Arriba de cada ser animado que habita el Mundo de Abajo o viceversa. Esta sombra que tienen las mujeres, los hombres, los pueblos, los cóndores o las deidades tutelares de las montañas aparece como una duplicación indivisible de su contraparte en el otro Mundo: las relaciona una misma naturaleza y sufren una influencia recíproca, lo que afirma la complementariedad dualística de la filosofía andina y anula las individualidades puras del razonamiento europeo.

Esta particular connotación contribuye precisamente al ensombrecimiento del canto y permite entrever el problema del acceso a la amplitud de sentidos que permanecen inadvertidos, si no es para un lector avisado de las especificidades

semánticas del *runa simi*. De la misma manera que el *zumbayllu* de Ernesto en *Los ríos profundos*, aquí el temblor de la sombra es la que acoge un cúmulo de relaciones en el que los significados se van anudando unos con otros –códigos que solo intervienen dentro de la intimidad de la cultura andina– y que en el poema adquieren además la magnitud de una simbología.

A pesar de una observación consciente de las posibilidades semánticas cifradas en el término referido a la sombra –ya sea examinadas dentro del contexto cultural quechua o a la luz de los conceptos extendidos en el idioma europeo– y de las interpretaciones equívocas hacia las que este pueda conducir, no deja de sorprender el alcance que el uso arguediano le concede a su sentido: hacia la primera línea, es una sombra colectiva que tiembla de espanto, en la segunda, es triste y femenina y, en la cuarta, la voz anuncia su proximidad en el vuelo de los cóndores. Se inicia después con ella un diálogo en el que prevalece la incertidumbre: se delata la ambigüedad de su pertenencia al mundo de la divinidad ensangrentada o al de las potencias tutelares, no se esclarece si promete la salvación o el castigo. A medida que el poema va afinando su entonación sediciosa, en aparente contradicción, la sombra se vuelve refulgente, abrasadora y, finalmente, se concreta su fuerza aglutinante y movilizadora, esta vez masculina, que se regocija en el júbilo de la destrucción del mundo pero también en el vértigo de la creación.

El temblor de la sombra alcanza su momento de mayor virilidad cuando la exhortación se dirige a un sujeto multitudinario que se levanta para fecundar una nueva disposición cosmológica. La danza, el canto, el poema han propiciado una inversión de los polos de la dualidad y es así cómo la potencia sísmica de la palabra engendra la posibilidad de una revolución casi lujuriosa, que, en último término, acaba diluyendo la oposición entre la luz y la sombra y desplazando a la antigua y violenta jerarquía hacia un orden de subordinación complementaria. Sin embargo, como también lo rescata Ajens, no hay que descuidar que, en Arguedas, esta conmoción de los Mundos –que correspondería a la concepción ancestral del *pachakuti* o inversión del espacio-tiempo–, más que un volcamiento rotundo, lo que sugiere es una confusión o abolición de las asimetrías.

Por una condición social, académica y racial que le permite percibir los fenómenos culturales del contexto andino desde una comprensión privilegiada, el poeta

desarrolla su propuesta a partir de las claves identitarias heredadas de la racionalidad de los pueblos ancestrales, pero siempre con la voluntad de adaptarlas a las condiciones de una modernidad que se resiste a admitir la prevalencia de alegatos esencialistas. Es el sustrato quechua el que le otorga al texto su cualidad performativa, porque el poema no alude ni explica ni reseña, sino que ejecuta una vertiginosa danza ritual: en el impulso creciente de su convocatoria, “Katatay” tiembla. El temblor de la sombra, de la luz, de la sangre, de la Serpiente, de los cóndores, de la tierra, de la lengua no describe ni anuncia el cataclismo, el poema provoca la insurrección y participa de ella, conjura simultáneamente a las deidades celestes y a las potencias tectónicas y así desata el temblor de la liberación de su pueblo.

Más que decir, el poema hace: su función no se restringe a la finalidad de atestiguar un suceso concreto de la historia ni de imaginar un evento mitológico. Más bien, en “Katatay”, se trata de concebir el acontecimiento poético en una dimensión inseparable de su realidad litúrgica y, como tal, distanciado de una concepción del lenguaje como un mecanismo meramente referencial, en el que la palabra no alcanza a intervenir en el mundo representado por su sentido. El poema se asume como una presencia y como una operación que reconstruye con su canto el objeto evocado: la agitación que se desplaza y se acrecienta en el texto recorre al mismo tiempo la espina dorsal que soporta el orden conjurado y que, a través de su aliento teúrgico, lo termina trastornando.

El efecto sinestésico del infinitivo quechua *katatay* se prolonga a lo largo de toda la danza-canción, y este telurismo hace del poema una composición esencialmente onomatopéyica, que desplaza su significado y modela la palabra a la manera de un ensalmo redentor. La elección de un verbo con la facultad de estremecer el idioma para titular el texto –y además el poemario– trasluce una comprensión muy específica de la poética arguediana, que permite un acercamiento a la poesía como un evento que se ejecuta semejante a un trance ceremonial y que actualiza el mundo con su resonancia. Esto ocurre porque Arguedas, a diferencia de Dávila, conocía de primera mano la lengua vernácula del indio, lo cual no quiere decir que ambos poetas no hayan tenido una conciencia plena de las cualidades performativas de la poesía en sus respectivos idiomas. En “Katatay”, la voz poética colectiva trabaja la palabra como el oficiante que

pone en movimiento el rito hasta alcanzar, con la mediación de todo el conjunto convocante, la pureza del símbolo.

### 3. Pez de viento

El entusiasmo con el que culmina “Katatay” y que celebra las portentosas facultades creadoras del hombre del páramo encuentra una expresión más desarrollada en las páginas de “Oda al Jet”, pero en las que esta potencia inventiva se le atribuye más bien al ingenio del sujeto constructor de la modernidad. Se trata de una alabanza a la técnica, a la capacidad del hombre occidental para impulsar procesos tecnológicos tan asombrosos que le permiten inclusive alcanzar una categoría cercana a la divinidad. El poema elogia el genio creador del hombre en una dimensión enteramente distinta al de los cantos examinados hasta aquí: la voz poemática esta vez sustituye el universo de creaciones mágicas por el deslumbramiento de las innovaciones tecnológicas; han quedado de lado las invocaciones desatadas, telúricas, para dar paso a la celebración de las facultades racionales y metódicas propias del mundo contemporáneo.

Aunque en un primer momento pueda parecer sorprendente que el poeta haya considerado la introducción de elementos completamente ajenos a las raíces de la cosmovisión quechua para entonar una alabanza, esta extrañeza no deja de resultar engañosa cuando se examina el proyecto literario de la obra arguediana en su conjunto, que procura por encima de todo generar puntos de encuentro que acerquen el panteísmo andino al contexto de los procesos sociales que caracterizan a la modernidad. Proponer un encuentro y, por lo tanto, un reconocimiento entre los dos mundos significa encontrar el mecanismo de poner a salvo una concepción cultural que, de no ser así, seguiría siendo sofocada y menospreciada por el prejuicio occidental. Arguedas pretende evitar que las particularidades de la racionalidad indígena sean carcomidas por la voracidad de la tecnificación capitalista.

Aunque obviamente el poema está dedicado por entero a la genialidad del inventor que ha tecnologizado la realidad de la vida contemporánea –además de que con esto se ha ensayado un giro radical con relación a la temática de los demás cantos agrupados en *Katatay*–, la voz poética nunca se distancia de las antiguas formas orales y

tampoco modifica su lugar de enunciación. Los modelos quechuas de los himnos tradicionales, la identidad mestiza del cantor popular, la emotiva solemnidad del estilo apostrofado, algún vestigio del telurismo primordial, la imaginería animista del pensamiento amáutico y el clamor profético de la sabiduría ancestral se mantienen, pero esta vez consagrados a la exaltación de un artefacto extraño –de hierro, turbinas y radares–, que sobrepasa los límites conocidos de la capacidad creadora de los hombres y de los dioses.

Si bien para el pensamiento occidental es un objeto desvinculado por completo de cualquier noción de sacralidad, en esta oda, el jet sobrevuela “movido por la respiración de los dioses de dioses que existieron, desde el comienzo hasta el fin que nadie sabe ni conoce”. La emoción del enunciador indígena enaltece a la máquina hasta el punto de que la reviste constantemente de un cierto halo sobrenatural. Frente a un artefacto puramente mecánico, que ha sido concebido a partir de consideraciones exclusivamente científicas, es la matriz prehispánica la que le permite a la voz entonar un elogio desproporcionado, hasta el punto de que parecería conferirle al aparato una animación infundida por un aliento celestial.

Se puede afirmar que, en todos los demás poemas de Arguedas, se aprecia una intención de occidentalizar determinados rasgos culturales de la cosmovisión andina, mientras que, en “Oda al Jet”, por el contrario, lo que se procura es quechuizar los procesos de la modernidad tecnológica para emprender una invasión en la racionalidad contraria y una apropiación simbólica inversa que marque la posibilidad de emparejar las miradas entre ambos mundos. Las marcas de que el elogio dedicado al jet se construye a partir de consideraciones epistémicas de origen indígena se pueden localizar, por ejemplo, en el exagerado asombro ante la invención de una máquina que logra atravesar el Mundo de Arriba y en los mecanismos de metaforización con los que se consigue incorporar el invento a esa racionalidad y comprender, con ello, la realidad del mundo de las innovaciones tecnológicas.

Lo que podría ser una fría y desencantada alabanza dirigida a un objeto inanimado y extraño –por de más lejano a la cotidianidad del hombre de la cordillera–, se dulcifica en la metáfora y en las alusiones a la cultura natal. La idiosincrasia quechua de la voz poética restringe la tropología a las referencias animales, a las imágenes flamígeras y, en un solo caso, a la semejanza con las deidades tutelares. Las que más

abundan son las comparaciones que animalizan al artefacto y que lo asimilan a un “pez de viento”, a un “incontable pez golondrina de viento”, a una “golondrina de oro de los cielos”, a un “inmenso pájaro de nieve”, a un “pez celeste” y a la “mariposa” que nació de la mano creadora del hombre. Las demás señales de lenguaje figurado evidencian igualmente muy bien la naturaleza del sujeto enunciante: “lomo de fuego”, “hierro encendido, blanquísimo”, “fuego volador” y “dios de los ríos”.

Pero más allá de esto, para hacer una lectura del poema desde las categorías propias de la cosmovisión andina, habría que partir de que el hablante, desde el inicio, se asume dentro de un contexto ya sacudido por la revolución, en una realidad invertida en la que se ha producido ya el intercambio entre los Mundos. El hombre ocupa ahora el lugar de la divinidad: “¡Abuelo mío! Estoy en el Mundo de Arriba, / sobre los dioses mayores y menores, conocidos y no conocidos”. Pero el trastorno del orden cosmológico que le conduce a instalarse en lo más alto de la jerarquía también acaba desplazando a esas deidades protectoras a las que antes él invocaba y que han quedado subordinadas al genio de su creatividad:

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois; he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. [...] El hombre es dios. Yo soy hombre. [...] ¡Gracias, hombre! No hijo del Dios Padre sino su hacedor. [...] Hombre, Señor, tú hiciste a Dios para alcanzarlo, ¿o para qué otra cosa? [...] 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.

Esta operación de invertir las jerarquías, sin embargo, también termina disipando o prácticamente anulando a la colectividad, desaparece la identidad multitudinaria de la voz enunciante, que cede su lugar a una individualidad enajenada por el vigor del mecanismo de ese incontrolable “fuego volador”. Si se hace un repaso gramatical, en ningún momento se registra en este texto el *nosotros* –ya sea inclusivo o exclusivo– del homenaje a Tupac Amaru y que está siempre muy presente en toda la obra de Arguedas. Las conjugaciones y los posesivos se mantienen sin variaciones en el modo singular, pero, aunque el hablante lírico se expresa uniformemente en este sentido, es más bien su temperamento el que permite comprobar que no se pierde del todo la noción de comunidad. Es por esto que, a propósito de “Oda al Jet”, se ha dicho que, en Arguedas,

“la metáfora se sitúa más en el plano de lo filosófico que de lo estrictamente retórico” (Álvarez 2014, 5).

Además del ejemplo ya citado, “Vos sois yo, yo soy vosotros”, la voz no logra reprimir ese impulso permanente por identificarse con la materia propia de su universo natural: “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”. “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”. Si bien estos fragmentos denuncian una identidad arraigada en el populoso mundo del imaginario andino, es claro que la fascinación de la máquina es celebrada por las formas de una voz invariablemente individual, que se explica, en este caso, por ese deseo de ensayar una mirada desde la alteridad: el intercambio o la abolición de las jerarquías comprende una incursión en la subjetividad ajena, pero también una contemplación distinta de la propia intimidad.

En “Oda al Jet”, el hombre andino no solo dirige su atención a las invenciones de una cultura tecnologizada, sino que también se preocupa de regresar a mirar el perfil de la cordillera desde la perspectiva que le ofrece ese “dios de los ríos”. Desde allí, “sentado, más cómodamente que en ningún sitio”, su propio mundo se ha empequeñecido, ya no impresiona la fastuosidad del paisaje natural y su influencia casi ha desaparecido:

He aquí que los poderosos ríos, los adorados, que partían el mundo, se han convertido en el más delgado hilo que teje la araña. [...] ¿Dónde está el cóndor, dónde están las águilas? / Invisibles como los insectos alados se han perdido en el aire o entre las cosas ignoradas. [...] 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 resplandece, pequeñito; se ha convertido en lastimoso carámbano.

Se ha reducido la presencia de las sustancias que definen a la cultura andina y se ha sofocado el bullicio de la colectividad hablante, lo que explica la consecuencia de que en el texto también se haya desvanecido la sacralidad de la exaltación poética del *haylli* tradicional. Sin duda que la disposición ceremonial ha sido desplazada en el poema en beneficio de una celebración a la profanidad y al pragmatismo, lo que no significa, sin embargo, que se haya apagado la voz de una identidad inconfundiblemente

quechua. Esto se verifica –además de lo que ya se ha mencionado–, con especial notoriedad en la vocación dramáticamente profética que se expone con tanta insistencia en varios pasajes del canto:

¡El infierno existe! No dirijas este fuego volador, señor de los señores, hacia el mundo donde se cuece la carne humana. [...] 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! [...] No te dejes matar por ningún astro, por este pez celeste, por este dios de los ríos que tus manos eternas fabricaron.

A las advertencias visionarias, habría que añadir aún dos aspectos que ratifican la subsistencia de una personalidad enraizada en lo andino. Una de estas la recoge en su estudio Américo Mudarra, que se refiere a la persistencia del carácter dialógico en el poema, “porque los versos fluyen como parte de un diálogo (el hablante lírico invoca y se dirige a su tradición cultural andina)” (2009, 59), lo cual no se limita únicamente a un ejercicio de reconocimiento de su misma identidad, ya que, por supuesto, el diálogo se le propone también a la realidad mecanizada de la sociedad occidental.

Por su parte, Rolando Álvarez descubre, en esta oda, esa capacidad de concebir en el lenguaje la posibilidad de desbordar lo estrictamente poético y alcanzar una aplicación performativa a través de los usos tropológicos, que contribuyen a darle forma a una poética que no se sostiene en la sola textualidad de la palabra, pero sí en su facultad de recreación simbólica: “Metáfora que, a la manera de Bergson, no representa sino que es el fondo mismo de la realidad de un mundo emocional; metáfora a la manera de Urban, porque además de la emoción, señala la acción del mundo; metáfora a la manera de Ortega porque diciendo y renovando al mundo resguarda su origen” (2014, 13).

#### **4. La danza de las tijeras**

Parecería ser que todo este entusiasmo por celebrar las insospechadas posibilidades de la ciencia moderna y esta generosidad de Arguedas en exaltar el logos

occidental encuentran un contraste en el poema traducido por él mismo como “Llamado a algunos Doctores”. Si en “Oda al Jet” el yo poemático se empeña en alabar una realidad ajena, en este otro canto, dispuesto en versículos de una entonación declaradamente desafiante, demanda en cambio un reconocimiento de la esencia mítica, agraria y mineral del habitante del páramo y con ello promulga una apología de su propia cultura. Este texto –que tal vez fue en su momento el que mayor impacto suscitó con su publicación en el ambiente literario limeño– frontalmente le reclama al sujeto interpelado una reivindicación ontológica y una revalorización de los saberes ancestrales andinos.

Las invenciones mecanizadas ya no deslumbran, por el contrario, se revelan como aparatos inservibles cuando se trata de descubrir la relación entre la majestad del paisaje de la serranía y la sensibilidad del hombre que esa naturaleza se ha encargado de modelar. Cuando los doctores son conminados a utilizar su largavista, su helicóptero o sus anteojos, se emplea un tono desdeñoso, pero cuando se menciona a los cóndores, la nieve, los abismos y las flores de la papa, se recurre a un acento casi sublimado y las sustancias íntimas del altiplano adquieren una significación trascendente y desconocida para la erudición jactanciosa de la ciudad. En “Oda al Jet”, el *runa* logra demostrar que es capaz de comprender y admirar el dominio industrial del sujeto moderno; en “Llamado a algunos Doctores”, con un cierto dejo de ironía y resentimiento, se le plantea a la comunidad ilustrada el desafío de experimentar la vitalidad luminosa de la ruralidad andina. De aquí que Gonzalo Espino Relucé (2011) haya reconocido en este himno el duelo clásico del *atipanakuy* o danza de las tijeras.

Así como los motivos agrícolas y la topografía de montaña vuelven a tener la relevancia que se destaca en los poemas anteriores, también el hablante lírico recupera su voz colectiva, a pesar de que comparte cierta alternancia con los usos gramaticales del singular. Al inicio del canto, cuando se pone en boca del nosotros poemático lo que piensan los doctores, predominan sin alteración las formas del plural, tanto en las flexiones verbales como en los pronombres posesivos. A medida que va progresando el diálogo consigo mismo sobre la materia que le da forma y espíritu al habitante de la puna, el sujeto enunciante prefiere modular su canto con una identidad individual, que se expresa en las conjugaciones pero principalmente en el uso repetitivo del posesivo *mi*, que ayuda a remarcar un contraste y una separación con el *tu* referido a los doctores.

Hacia el final del canto, el singular y el plural se confunden, al mismo tiempo que el yo poemático vislumbra un destino impreciso pero también reafirma su apuesta por la vida. Cabe hacer notar que al sujeto interpelado le corresponden los modos en singular o en plural de acuerdo al número gramatical utilizado por la voz poética para sí misma.

Se puede constatar entonces que, cuando los elementos culturales del imaginario andino ocupan un lugar preponderante en el poema, también se siente con mayor claridad la fuerza de un hablante comunitario y, cuando el volumen de la multitud se acrecienta, simultáneamente y en la misma medida, también se amplifica la intensidad ceremonial de la tradición ancestro-popular. Asimismo, si la agitación ritual incrementa su repercusión, al mismo tiempo recuperan su importancia las melodías de los diferentes estilos musicales andinos, que, en el caso de este llamado, se armonizan en una combinación entre el *haylli* y el *harawi*. En estas palabras lo interpreta Espino Relucé: “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” (2011, 78).

Se vuelven a unificar así expresiones muy específicas del canto, la danza, el rito, la música y la poesía, que recogen toda la ancestralidad de las civilizaciones anteriores a la conquista, toda la riqueza y el sincretismo del periodo colonial, pero también toda la complejidad de una cultura tradicional enfrentada a la violencia de la modernidad. El *atipanakuy* que se propone en el texto, por ejemplo, preserva la mitología de la antigüedad incaica y su mestizaje con la religiosidad y las danzas españolas, pero el desafío y el diálogo de Arguedas se les plantea a los sabios de claustro que se demuestran indiferentes a la razón indígena. Desde una consideración exclusivamente técnica, este empeño por actualizar el discurso tradicional andino para adaptarlo a una concepción moderna de la poesía se puede explicar de la siguiente manera:

Una desarticulación de las formas tradicionales para imponer estilos contemporáneos en la poesía quechua. Arguedas es capaz [de] 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 [de los] deícticos. (Espino Relucé 2011, 78)

Por el salto alternativo del número en el empleo de la primera persona –al inicio en plural, luego en singular y después indistintamente entre los dos– y por el cambio también alternativo del sujeto interpelado al que se dirige la voz –el énfasis recae primero en ellos, luego en sí mismo y después en el hermano doctor–, se pueden identificar tres momentos que dividen la progresión del canto. En cuanto al desarrollo temático, también se pueden establecer tres estancias o segmentos que corresponden a una división un tanto arbitraria pero indudable: la primera parte examina la naturaleza inmanente del hombre andino, la segunda demanda un reconocimiento epistémico de su cultura y la tercera arroja un anuncio incierto y contradictorio sobre el encuentro de las dos racionalidades enfrentadas.

## 5. El grito de la paloma que castiga

El último de los cantos de Arguedas con un contenido indudablemente arraigado en el pensamiento indígena –que en el orden de la recopilación es en realidad el segundo– está dedicado al pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. En él se repiten los motivos típicos del *haylli* y, por lo tanto, de la cosmovisión quechua: la paloma, los vientos, las águilas, la nieve y los mundos invisibles. Sin embargo, una diferencia importante con los demás textos reunidos en *Katatay* es que en este poema la voz colectiva no se puede detectar en ningún momento a partir de puntualizaciones de carácter gramatical, pues su pluralidad se construye siempre en el orden de lo estrictamente metafórico.

Como se advierte desde el título, el nombre del pintor tiene una especial relevancia para la interpretación del canto: en la primera línea, el apelativo se registra con su grafía en castellano, pero, más adelante, la designación se lee de acuerdo a la escritura en el idioma quechua: “¿Desde qué mundo, Guayasamín, tu fuerza se levanta?” “Wayasamín es tu nombre”, respectivamente. Si bien este giro apela a la condición bicultural tanto del personaje como de la voz que despliega la alabanza, la referencia al significado etimológico del apellido en la segunda línea del poema, en cambio, alude exclusivamente a su herencia indígena: “Paloma que castiga”.

A partir de aquí, el maestro Guayasamín no solo representa a una raza marcada por la acumulación del dolor, sino que además su evocación adquiere un valor simbólico, él mismo es la sangre que grita, el suavísimo aliento de la paloma, el poder de los vientos, el clamor de los últimos hijos del sol, el tiritar de las sagradas águilas que revolotean Quito y sus llantos que acrecentaron las nieves eternas: la multitud de los seres en los que se prolonga la memoria del páramo se congregan en su nombre. Se cumple así nuevamente lo señalado en párrafos anteriores: la metáfora y, por consiguiente, la voz colectiva en la poética arguediana se comprenden sobre todo en un nivel filosófico antes que en la pura mecánica de su retórica.

Es importante asimismo añadir que, en razón de lo último, otra particularidad de “Qué Guayasamín” es que la presencia de esta potencia colectiva no coincide necesariamente con la identidad de la voz poemática. La mentalidad que hace del *runa* un individuo numeroso se resume en el personaje al que está dirigida la exaltación, es a partir de él desde donde proliferan la memoria, el grito, el castigo y todos aquellos hombres devorados por el odio racial. Aunque ya desde el comienzo del himno se lo reconoce como hermano, resulta mucho más evidente la cercanía entre el hablante lírico y el protagonista hacia las últimas dos líneas del canto, cuando se emplea una designación mucho más familiar: “Está bien hermano / está bien, Oswaldo”. El hablante remarca así su pertenencia y fidelidad a la cultura indígena, aunque no se presenta a sí mismo como un sujeto múltiple, pero sí como un elemento más de la colectividad simbolizada en el pintor.

Sin embargo, el lamento del indio encarnado en la figura de Oswaldo Guayasamín –así como su obra– no se limita a testimoniar la agonía de su propia gente, pues, como una declaración de fraternidad, el alcance de su protesta adquiere una significación universal: “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”. De esta manera, a pesar de su brevedad, el texto cumple con una evocación a la historia del dolor, con una demanda actual de reivindicación y con la promesa de extender su grito en la memoria de los pueblos. “Qué Guayasamín” no se diferencia de los demás poemas del peruano en el sentido de que a su palabra le acompaña una dimensión simbólica y, a esta, una ritualidad musical. El canto está determinado por una racionalidad mítica que concibe a la poesía como un acontecimiento performativo, en el

que, si hay símbolo, hay ceremonia y, por lo tanto, voluntad de trascender el acto comunicativo del lenguaje y el signo lingüístico.

## Conclusiones

### La poesía ritualizada

En *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Jorge Dávila Vásquez ha señalado una división de tres periodos sucesivos que ayudarían a comprender la evolución y las influencias en la poética del escritor cuencano. Esta clasificación ha merecido el consentimiento de la crítica especializada, que ha ubicado los textos de la producción daviliana de acuerdo a la etapa cromático-sensorial, al ciclo experimental-telúrico y, por último, al periodo en el que su poesía se entrega por completo al hermetismo. Casi una década más tarde, César Eduardo Carrión, en *La diminuta flecha envenenada*, con el afán de proponer una revisión de las diversas valoraciones acerca de la obra de Dávila, destaca la interpretación del escritor venezolano Juan Liscano sobre la posibilidad de detectar en muchos de los poemas del Fakir una suerte de rito expiatorio, que estaría estructurado también de acuerdo a tres instancias: primero una toma de conciencia, luego la evocación de antepasados y ascendentes y finalmente la destrucción del yo, con lo cual se iniciaría un nuevo ciclo con una identidad renovada.

Más allá de que su tesis plantea que la división de los tres periodos es excesivamente esquemática –ya que, por ejemplo, el hermetismo de Dávila está presente desde sus primeros poemas–, en su ensayo, Carrión sugiere que la tripartición de Liscano puede servir para explicar, aparte de ciertos textos muy específicos, la evolución de la obra del poeta en su conjunto y que, por lo tanto, las observaciones de ambos comentaristas son equivalentes. En la línea de esta reflexión –pero sin dejar de remarcar que la discordia sustancial entre la clasificación de Dávila Vásquez y la de Juan Liscano consiste en que la primera se concibe como una sucesión lineal, mientras que la segunda se proyecta más bien como una secuencia cíclica–, se debe admitir que ninguno de los poemas de Dávila examinados aquí se apartan de esta arquitectura dividida en tres momentos claramente diferenciados.

“Boletín y elegía de las mitas” se abre con una presentación formal del sujeto innumerable que va a reseñar la historia de la brutalidad colonial, a continuación se despliega el catálogo de los tormentos que componen casi la totalidad del poema y, hacia las líneas finales, en el levantamiento “después del Tercer Siglo”, se vuelven a

enlistar cada uno de los mitayos de la comunidad resucitada, pero esta vez con apelativos distintos a los ya consignados en la primera estrofa. Un desarrollo similar de tres momentos se verifica asimismo en la conformación de una conciencia propia a partir del dolor comunitario, a esto le sigue el reconocimiento del agresor, al que se lo menciona también con nombre propio y apellido, y finalmente la secuencia se cierra con el advenimiento de la insurrección indígena, que comunica la realidad de un tiempo histórico con la exaltación de un tiempo prefigurado.

Si seguimos la progresión de los evangelios en el poema, la narrativa de la agonía, muerte y resurrección de Jesucristo encuentra su propia lógica en la agonía, muerte y resurrección del indio, una comparación ya bastante repasada por la crítica y recogida también en este estudio. Sin embargo, se podría contrastar esta relación con otra que hasta aquí no ha sido revisada con la misma atención y que sugiere un parentesco entre el texto de Dávila y el concepto de las tres *pachas* de la mitología andina: el mitayo que levanta su plegaria hacia el dios Pachacámac dirige su voz al Hanan Pacha, el reino superior habitado por los dioses, el meticuloso reportaje de los horrores encuentra su correspondencia en el Kay Pacha o mundo terrenal de los seres vivientes y las faenas subterráneas de los trabajadores mineros insinúan un descenso hacia el inframundo o Uku Pacha, el reino infernal de los muertos y de los niños no nacidos.

Para el caso de *Catedral salvaje*, el examen de una clasificación semejante no exige demasiado detenimiento, ya que evidentemente la organización del texto ha sido pensada en arreglo a una estructura tripartita de formato muralista conformada por “Catedral salvaje”, “El habitante” y “Vaticinio”. Estos poemas, respectivamente, se preocupan de espiritualizar a la descomunal geografía de la cordillera, de exhibir la herida milenaria del hombre americano y de purificar, con el arrebató de la palabra, el ámbito del mundo profetizado. Considerando que al poemario lo atraviesa por entero una abrumadora sobrecarga de hermetismo –entendiendo el término, por supuesto, en su doble definición–, resulta imposible imaginar que las referencias continuas al número tres no hayan sido introducidas por Dávila Andrade como una operación mística o una disciplina ritual. Aparte de las repetidas enumeraciones triádicas, se pueden encontrar en *Catedral* pasajes abiertamente alusivos al ternario y siempre con al menos alguna connotación litúrgica: “Cuando el caballo toque, tres noches, a la puerta del herrero

hechizado, / ésa es la tierra!”. “«Tienen tres naves / y coro, como los santuarios», decían al colgarlas”. “Oh Juan eterno, y tú, sin transcurrir, / miras la obra del suceso en sus tres desencantos verdaderos!”.

El desproporcionado poema de Dávila, en su última estrofa, concluye con un pronóstico –reiterativo en todo el texto, por supuesto–, que conduce a pensar la eternidad como un transcurso cíclico del tiempo: “Vengo cada mil años!”, declara la voz. La idea de un devenir circular está implicada también en el anuncio del retorno de la cultura aborígen en “Mi América india”, que comienza con un rechazo tajante al mundo abstracto de París y termina repudiando exactamente del mismo modo a todos los insectos reunidos en los capitolios. Este enunciador –que con la misma intensidad que desprecia al agresor se regocija en los contornos de la topografía de los Andes– demuestra asimismo una evolución de su identidad determinada en tres momentos: la negación de su propia cultura, la reivindicación de su ascendencia indígena y el repudio al difamador extranjero.

Pasando ahora a la poesía de Arguedas, si bien, como se dijo, “A nuestro padre creador Tupac Amaru” se soporta sobre la base de dos ejes estructurales, el *haylli* y el *taki*, la conciencia del hablante lírico atraviesa también por tres etapas que articulan el impulso temático del canto: el restablecimiento de la memoria y el dolor, la invasión sigilosa del campesino que se apodera de la ciudad y el presentimiento de una sociedad regenerada. Un movimiento similar se había ya destacado en un texto mucho más conciso como “Qué Guayasamín”, que dedica una mirada a la obstinada crueldad del pasado, apela a la indignación acumulada del hombre contemporáneo y proyecta la obra del pintor hacia un tiempo en el que su denuncia alcanza una proporción aún más enérgica y universal.

Una dinámica semejante que modela el desarrollo de los cantos en tres estancias sucesivas se repite en “Oda al Jet”, que comienza con una visión en miniatura de las lejanas regiones de montaña, continúa con su elogio a las invenciones de la ingeniería mecánica y se cierra con una inquietante advertencia sobre la descontrolada tecnologización de la vida moderna. Como se anticipó en páginas anteriores, un proceso similar determina las transiciones de “Katatay”, un canto en el que la voz oficiante altera las posibilidades de su discurso de acuerdo a una triple segmentación: el preámbulo de un hablante impersonal que transmite el recelo de su comunidad, el

desdoblamiento de un yo poemático dialogante y la irrupción de una conciencia exhortativa que aniquila las jerarquías. De la misma manera, se precisaron antes también tres momentos que definen las variaciones que registran los numerosos hablantes congregados en la voz poemática del “Llamado a algunos Doctores”, que se localizan de acuerdo a los usos gramaticales, a las inflexiones del sujeto interpelante y a los motivos que organizan en el poema el provocativo cuestionamiento a la erudición oficial.

A manera de síntesis, cabe precisar que, en cada uno de los poemas, esta progresión dispuesta en tres secuencias se comprueba en razón de sus propias especificidades: puede estar determinada por el orden de sucesión de los temas, por ciertos giros determinados exclusivamente en la gramática, por la misma estructura tripartita de los textos, por la organización de las referencias espacio-temporales o por las variaciones locutivas del enunciador poemático. Pero más allá de puntualizar estos detalles, en cualquier caso, lo que sobre todo se pretende destacar es el proceso de evolución en la conciencia de la voz poética colectiva que se moviliza en la poesía de ambos autores. Estos textos obedecen a un movimiento que se ajusta a los mandatos generales de la dialéctica y que se puede describir de manera muy amplia como una ceremonia de reparación ordenada en acuerdo a tres etapas: el reconocimiento de una identidad cultural indígena, el enfrentamiento a una realidad dominada por la violencia y la predicción de una colectividad reformada.

Cuando se habla de un enunciador poemático que progresa de conformidad a los paradigmas de la dialéctica, es necesario precisar que, en rigor, la poesía del cuencano demuestra en este sentido mayor cercanía con la tradición de la filosofía occidental, que asume el razonamiento dialéctico como un conflicto o contradicción entre los dos principios de la dualidad; mientras que, por otra parte, los cantos de Arguedas responden más bien a la comprensión dialéctica propia de la racionalidad andina, que se concibe como el encuentro armónico de principios complementarios o en relación de reciprocidad. Lo importante es que, en ambos casos, esta dinámica determinada en tres momentos estructura la reivindicación de la identidad cultural andina y armoniza la solemnidad ritual celebrada por la voz colectiva.

Otra diferencia que cabe señalar es que esta disposición de asumir la poesía como un acontecimiento de agitación procesional se origina, en cada caso, a partir de

vertientes bastante distanciadas entre sí: pues si la escritura del Fakir está infiltrada por esa excéntrica vocación esotérica y espiritual, las implicaciones litúrgicas de los cantos del Amauta Arguedas no se pueden comprender apartadas de la matriz mítico-religiosa del pensamiento andino. El rito daviliano de la poesía se desprende de una sensibilidad de devoción mística que, tal como se la descubre en los textos de cualquiera de los tres periodos de su obra, afecta también al hablante de sus poemas dedicados a la reivindicación colectiva del mundo andino. Los cantos del poeta peruano, por su parte, conjugan la tradición lírica de una cultura vinculada a la ritualidad ancestral con una teología en permanente reconstrucción y con expresiones populares producto de un extendido proceso de hibridación cultural.

Además, para el caso de *Katatay*, la progresión de la voz que recoge en sus himnos la acumulación de todas estas señales identitarias permite establecer una relación con tres momentos que determinan el desarrollo de la obra narrativa de Arguedas en su conjunto. Referida a grandes rasgos, la secuencia se inicia con *Yawar Fiesta* y los cuentos de *Agua*, que corresponden a esa mirada volcada hacia sí misma que busca resguardar una identidad comunera y popular, continúa con *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, que retratan el conflicto de una sociedad tradicional enfrentada con el mundo criollo y con los intereses de la acumulación empresarial, y termina con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que exhibe la incertidumbre de una realidad desfigurada que pone en entredicho las posibilidades de un proyecto de convivencia nacional.

Señaladas estas diferencias, conviene, sin embargo, destacar que, dentro de esta estructura tripartita que determina las transiciones de la voz poética comunitaria, tanto Dávila Andrade como Arguedas insisten en todo momento sobre dos motivos que alientan sostenidamente la ritualidad de sus poemas: el telurismo y la profecía. Aunque son diversos los elementos en común que se pueden rescatar de todo lo que se ha mencionado hasta aquí –el entusiasmo de la rebeldía, la concepción del tiempo fuera del orden lineal, la universalidad de la proclama, la condición bilingüe del hablante colectivo o el testimonio de la humillación y el dolor–, los ejes invariables y que se repiten sin excepción son, por una parte, la contundencia de una convulsión territorial y, por otra, el presagio de una dignidad restituida.

Los ecos del redoble que acompañan a los mitayos y el crecimiento de la turba en rebelión de “Boletín y elegía de las mitas”, el cataclismo genésico y la embriaguez iluminada que desbordan las imágenes de *Catedral salvaje* y la voluptuosidad amorosa y primitiva de “Mi América india” están determinadas por el apego del hablante lírico al estrépito vital de las contorsiones subterráneas de la cordillera de los Andes. Esta apelación continua a los ritmos interiores de la tierra afirma una condición de pertenencia a una cultura que concibe su relación con la naturaleza en una dimensión sagrada y maternal. Solo si se colectiviza la voz oficiante, el poema logra convocar a los numerosos ejecutantes de una ceremonia de connotaciones propiciatorias, porque esta reivindicación, lejos de simplemente construir referencias que reproduzcan los espasmos cósmicos y geológicos del mundo andino, consiste sobre todo en sacudir y descontaminar el mundo a través de la palabra conjurada.

Así como Dávila apela a una divinidad telúrica como Pachacámac, en los cantos arguedianos se invoca al multifacético dios Amaru, una deidad ctónica vinculada a los movimientos sociales de reivindicación y a los cambios violentos del orden establecido. Las ejecuciones del Amauta incorporan en su revolución no solamente a los hombres del altiplano y a los integrantes de una naturaleza tutelada, sino a todo el conjunto de los dioses mayores y menores que habitan y comunican los tres Mundos de la cosmovisión andina. En todos los poemas de Arguedas –pero con especial contundencia en “Katatay” y en la oda dedicada a Tupac Amaru–, el temblor que desquicia los puntales de la creación es, por supuesto, el rumor sísmico del páramo, pero también es el movimiento migratorio de los *runakuna* que desbordan los límites del *ayllu*, el estruendo de la colisión entre dos civilizaciones enfrentadas, los azotes interminables de la agresión colonial, las contracciones del placer en el acontecimiento comunal y, sobre todo, el estallido creador engendrado en la ritualidad de la palabra cantada.

En el boletín de Dávila, la congregación de la indiada torturada y la recuperación de los territorios usurpados anteceden al inexorable anuncio de una resurrección multitudinaria. En el caso de *Catedral salvaje*, la profecía es el impulso que origina el poema y que desata la copulación planetaria que reanuda y purifica al mundo. La propuesta reivindicativa de los poemas davilianos se realiza en el presagio de una renovación cosmológica que la voz colectiva se encarga de provocar en el momento mismo de su revelación. La poesía, entonces, encuentra la posibilidad de propiciar un

evento de repercusiones ceremoniales, a la manera de los antiguos ritos expiatorios y oraculares, y de intervenir en la realización de un episodio mitológico dentro del orden secuencial propio de los acontecimientos históricos.

La preservación de los relatos mítico-religiosos es aún más notoria en las adaptaciones arguedianas de los himnos clásicos, en los que, al recolectar todo el bagaje legendario de una cultura tradicional, no se puede dejar de reconocer una buena parte del imaginario profético de los pobladores del Ande. El ideario mesiánico en el mito del Inkarrí, la promesa de reivindicación de las insurrecciones políticas del *Taki Onqoy* –un movimiento originado en los éxtasis iniciáticos de los indígenas participantes en el culto de las huacas– o las predicciones del advenimiento de un *pachakuti* son los relatos más sobresalientes del marco conceptual que alienta en *Katatay* esa predisposición al presagio. En todos los cantos de Arguedas referidos al contexto cultural del pueblo quechua, sin ninguna excepción, retumba la voz de una autoridad sacerdotal que ejecuta una celebración colectiva y pronostica un acontecimiento reformador.

La comunión del temblor y la profecía es la materia combustible que alimenta en estos textos la reivindicación cultural del mundo andino, que se manifiesta como un acontecimiento ritual oficiado por una voz poética colectiva. Ya sea la monotonía del *tam* daviliano o la trepidación de *katatay* en los cánticos bilingües de Arguedas, la palabra va liberando una pulsión onomatopéyica que posibilita el tono litúrgico del poema y termina promoviendo la rebelión profetizada por el mismo enunciador multitudinario. Esta comprensión de la poesía supone una reivindicación además porque coloca en disputa la percepción occidental de la lengua, entendida como un sistema convencional de representación del mundo, a la que se opone una racionalidad mágica dentro de la cual el lenguaje y la realidad comparten una misma naturaleza y, por lo tanto, interactúan recíprocamente.

El reconocimiento del mundo como una experiencia sobrenatural y trascendente es el lugar de enunciación que permite concebir la posibilidad de un encantamiento verbal en el texto poético y de un acontecimiento performativo en el trance ceremonial, porque en estos poemas la consigna de la voz colectiva, antes que referenciar un evento determinado, es transformar el mundo con su palabra. Revelación y revolución, historia y mitología, lenguaje y ritualidad encuentran en el poema la oportunidad de relacionar la simbología del pueblo indígena y de unificar el contenido de sus relatos. El poema

enuncia y anuncia, invoca y convoca, conmueve y transforma y solo entonces, en el tránsito fervoroso de la muchedumbre, la voz poemática consigue imaginar y ejecutar, simultáneamente, el sacudimiento profetizado de su propia reivindicación.

## Lista de referencias

- Ajens, Andrés. 2012. "En torno a los poemas en quechua de J. M. Arguedas". *www.letras.s5.com*. <<http://letras.mysite.com/aaaj230512.html>>. Último acceso: 07 de diciembre de 2020.
- Álvarez, Rolando. 2014. "El sentido metafórico en 'Oda al Jet' de José María Arguedas". *Revista de investigación y creación en artes*, nº 1 (abril).
- Araujo, Diego. 1994. "De César a César: una visión de la poesía de Vallejo y Dávila Andrade". *De César a César*. Quito: Ediciones del Banco de los Andes y Embajada de Perú: 21-42.
- Arguedas, José María. 1983. *Katatay. Obras completas*, vol. 5. Lima: Editorial Horizonte.
- Carrión, César Eduardo. 2007. *La diminuta flecha envenenada, en torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Carvajal, Iván. 2005. *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Crespo, María Rosa. 1979. "Una clave para la interpretación de Boletín y elegía de las mitas". *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*. Quito: Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador.
- Dávila Andrade, César. 1993. *Poesía, narrativa, ensayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . 2007. *Obra poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Dávila Vásquez, Jorge. 1998. *César Dávila Andrade, comabte poético y suicidio*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Espino Relucé, Gonzalo. 2011. "La poesía quechua de José María Arguedas: aproximaciones a Huk Docturkunaman Qaqay". *Pueblo continente. Revista Oficial de la Universidad Privada Antenor Orrego*, nº 1, vol. 22 (enero-junio), por Fernando Rodríguez Avalos, ed. Trujillo: 75-82.
- Haboud, Marleen. 1998. *Quichua y castellano en los Andes ecuatorianos: los efectos de un contacto prolongado*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Harrison, Regina. 1983. "José María Arguedas: el substrato quechua". *Revista iberoamericana* 122, vol. XLIX: 111-32.

- . 1996. *Entre el tronar épico y el canto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*. Quito: Ediciones Abya Yala y Universidad Andina Simón Bolívar.
- Itier, César. 1992. "Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: La "Oración de Manco Capac al Señor del Cielo y la Tierra" de la Relación de Santa Cruz Pachacuti". *Bulletin déll Institut Francais d'etudes Andines*, n° 1, vol 21. Lima: 177-96.
- Jácome, Gustavo Alfredo. 1977. *Estudios estilísticos*. Quito: Editorial Universitaria.
- Larrú, Manuel. 1998. "El tránsito cultural en la poesía de Arguedas". *Escritura y pensamiento*, n° 2, vol. 1. Lima: 201-11.
- Lienhard, Martin. 1990. *La voz y su huella*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Miranda, Paula. 2002. "Los poemas quechuas de José María Arguedas: Otras posibilidades de la heterogeneidad". *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, n° 23. Santiago de Chile: Universidad de Chile. <[http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D3546%2526ISID%253D258,00.html#\\_ftn25](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D3546%2526ISID%253D258,00.html#_ftn25)>. Último acceso: 07 de diciembre de 2020.
- Mudarra, Américo. 2009. "Oda al Jet de José María Arguedas o la conflictiva apropiación de la modernidad". *Escritura y pensamiento*, n° 25: 55-62.
- Paz Soldán, Alba María. 1995. "Escritura y forma cultural andina: Boletín y elegía de las mitas, un poema de César Dávila Andrade". *Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana*. La Paz: Plural Editores.
- Pérez, Aquiles R. 1987. *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*. Guayaquil: Biblioteca de Autores Ecuatorianos.
- Roel Mendizábal, María Luisa. 2004. "La oralidad en la poesía de Arguedas (el caso de «A nuestro padre creador Túpac Amaru»)". *Memorias de JALLA. Sextas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, vol. III., por Carlos García-Bedoya M. comp. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vargas Llosa, Mario. 1996. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.