



Valenciana

ISSN: 2007-2538

revistavalenciana@gmail.com

Universidad de Guanajuato

México

Álvarez, Rolando

La voz del amauta en el poema Llamado a algunos doctores (Huk Doctorkunaman Qayay)

Valenciana, núm. 8, julio-diciembre, 2011, pp. 117-137

Universidad de Guanajuato

Guanajuato, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360348273007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La voz del amauta en el poema *Llamado a algunos doctores* (*Huk Doctorkunaman Qayay*)

Rolando Álvarez
Universidad de Guanajuato

Resumen

En este trabajo, se pretende establecer, algunas relaciones que el poema de José María Arguedas, *Llamado a algunos doctores*, construye con determinados rasgos del pensamiento mostrado por el autor en *Todas las sangres*, *Los ríos profundos*, *Warma Kuyay* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; así como en la mesa redonda sobre *Todas las sangres* de junio de 1965. Se intenta encontrar, en la voz poética, la voz del amauta, en la forma en que el poeta expresa su relación con la naturaleza y con lo divino.

Palabras clave: quechua, doctores, tierra, muerte, palabra.

Abstract

This paper seeks to establish some relationships that the poem of Jose Maria Arguedas, Llamado a algunos doctores, established with certain features of the thought expressed by the author in Todas las san-

gres, Los ríos profundos, Warma Kuyay and El zorro de arriba y el zorro de abajo; *as well the roundtable of june of 1965 about Todas las sangres. It tries to find the poetic voice in the voice of amauta in the way the poet expresses his relationship with nature and the divine.*

Keywords: quechua, doctors, earth, death, word.

[Escuchar, leer fonéticamente]

El 25 de junio de 1965 tuvo lugar, en el Instituto de Estudios Peruanos, la mesa redonda *Todas las sangres*, con la participación de José María Arguedas y siete autoridades de la crítica literaria y las ciencias sociales: Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano y Sebastián Salazar Bondy.

En su edición del 3 de julio de 1966, el *Suplemento dominical* del diario limeño *El comercio*, publicó el texto en castellano del poema *Llamado a algunos doctores*, de José María Arguedas; en la edición del mismo suplemento correspondiente al día 17 de ese mes, se publicó la versión en quechua.

A más de 40 años de estos acontecimientos y en el marco del centenario del nacimiento de José María Arguedas y bicentenario de la Revuelta de Tacna; volver a la lectura de este poema resulta de angular significación en el horizonte del revisionismo crítico centrado en la obra del andahuaylino, pues su texto bien puede considerarse una declaración de principios en el que se sintetiza la esencia de su quehacer y, a la vez, un acto de fe en la historia venidera del Perú (lo cual, cobra significado particular, ante los acontecimientos políticos dados en el Perú en los últimos años del siglo XX y esta primera década del XXI).

Llamado a algunos doctores, se encuentra en un punto de la producción arguediana donde se refleja el sentimiento de esperanza

con que concluye *Todas las sangres* y a la vez se proyecta sobre el sentimiento trágico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Manifiesto integral de la naturaleza del artista, afirmando su Ser andino en una dimensión cósmica, pero inexorablemente inmerso en una “inmediatez social de dominación”, como ha llamado Alberto Escobar, a la sociedad peruana que conforma el contexto en que se debate la identidad de Arguedas. En el discurso: *No soy un aculturado*,¹ intenta resolver este conflicto que nutre a *Los ríos profundos* y aparece con anterioridad, tormentoso, en *Warma Kuyay*. Por otro lado, es la causa de la doble identidad lingüística de sus obras y de su mundo personal *histórico-ficticio*, dualidad que ha venido exhibiéndose como una constante definitoria de su estética, a lo largo de su obra literaria e ideológica, a través de a su trabajo de etnografía, quedando como un intento permanente de síntesis, hasta la inconclusión de su última novela.

El quechua escrito de Arguedas, tiene en el castellano una sombra perenne, acusando la subsistencia conflictiva entre ambas lenguas, pero también las dualidades, no menos espinosas, de indio y blanco, sierra y costa, tradición y progreso; dualidades en desencuentro y que son el andamiaje sobre el que está montada toda su narrativa. En el citado discurso de 1968, Arguedas afirma categóricamente:

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, exten-

¹ Pronunciado en el acto en que se le entrega el premio Inca Garcilaso de la Vega, Octubre de 1968.

derse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma [...] que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgulosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir en realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido (Arguedas, V, 1983: 13-14).

Esta síntesis de “demonio feliz” dará a luz las voces de Ernesto, el niño de *Warma Kuyay*, y Ernesto, el adolescente de *Los ríos profundos*. Voz serena y madura, que en la narrativa llegará a las misturas tanto del quechua con el castellano, como de lo indio con lo cristiano; y se verá transustanciada por medio de la poesía en voz sabia y deífica, sentenciando a manera de un amauta moderno. *Llamado a algunos doctores* no sólo recoge el antecedente narrativo del autor sino que anuncia la voz de *los diarios*, voz en la que *autor-narrador-poeta* se integran rompiendo toda clasificación teórica posible, cabe decir que para José María Arguedas, como para Rafael Alberti, poesía y prosa valen lo mismo. Antonio Cornejo Polar nos dice:

Todavía en 1966 Arguedas escribe un extenso y hermosísimo poema *Llamado a algunos doctores*, cuyo significado pese a girar sobre el tema del oprobioso desconocimiento, desprecio y dominio que dentro del contexto nacional sufren los hombres andinos, en especial los indios, y sobre la sistemática destrucción de los valores culturales del pueblo quechua, termina con una reafirmación de la fe en la excelstitud de esos valores y en su capacidad para resistir, durante siglos, las más fuertes y alevosas agresiones (Cornejo Polar, 1997: 230).

La mesa redonda *Todas las sangres*, en el Instituto de Estudios Peruanos, es un factor determinante en este poema, la réplica que

en especial hace Henri Favre a la novela y al propio autor, adquiere tintes de conclusiva. No voy a ahondar en el tema de la mesa redonda,² pero es necesario citarla por su peso específico en relación al poema. Producto de esta crítica es la carta donde Arguedas se nos presenta desolado, esta desolación será un sentimiento que sólo a través de la palabra puede conjurarse porque su causa está también en las palabras, el mundo en que se ha construido, como hombre y como artista, es un mundo sustentado en palabras y sólo otras palabras pueden vulnerarlo y éstas son las que, según él, en ese momento se vierten “críticas censoras”, sobre la novela de los *Aragón de Peralta y Rendón Wilka*; escribe el 23 de junio de 1965:

Creo que hoy mi vida ha dejado por entero de tener razón de ser. [...] casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista, también hoy, de que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irremediablemente.

[...] Me voy o me iré a la tierra en que nací y procuraré morir allí de inmediato. Que me canten en quechua cada cierto tiempo donde quiera se me haya enterrado en Andahuaylas, y aunque los sociólogos tomen a broma este ruego —y con razón— creo que el canto me llegará no sé a dónde ni cómo.

[...] Siento algún terror al mismo tiempo que una gran esperanza [...]. Y quizá haya para el hombre en algún tiempo la felicidad. El dolor existirá para hacer posible que la felicidad sea reconocida, vivida y convertida en fuente de infinito y triunfal aliento [...]. (El quechua será inmortal, amigos de esta noche. Y eso no se mastica, sólo se habla y se oye) (ed. en Escobar, 1985: 67-68).

Cuatro elementos de esta carta son fundamentales para el posterior poema: tierra, muerte, canto y lengua quechua.

² Alberto escobar editó el texto de la mesa y las cartas que le sucedieron en 1985, bajo el sello del IEP.

El valor de las palabras, esas palabras que confrontan su mundo y parecen derribarlo, están subsumidas en el primer verso del poema: “Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor” y lo reitera dos veces más, una en el segundo verso: “Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos...” y en la sexta línea: “Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros...” (Arguedas, V, 1983: 253).³ El acto de decir, expresado en la tercera persona del plural, adquiere dimensiones fantasmagóricas, terribles: *ellos dicen*. ¿Quiénes son ellos? ¿Qué doctores? ¿Qué colectivo anónimo pero omnipresente? Una voz poderosa con pretensiones de omnisciencia: Fuente Obejuna letrada e inquisitorial. Del paso de la carta de 1965 donde puntualiza “dos sabios sociólogos y un economista” a esta voz magna del poema “dicen”; media un trance creciente de desilusión ante la realidad peruana en decadencia, en franca pérdida de su memoria histórica, en el *Suplemento Dominical* de *El comercio*, edición del 7 de diciembre de 1969, nos recuerda Antonio Cornejo Polar, que Arguedas escribe poco antes de su muerte:

En las últimas exposiciones de arte popular peruano comprobamos con desconsuelo pero sin agobio abrumador cómo se ha extinguido para siempre la producción del “Toro” llamado de Pucará, la del auténtico, del antiguo, de aquél que le dio prestigio nacional y luego universal al arte indígena peruano (cit. en Cornejo Polar, 1997: 231).

Para 1966, como ya se ha visto, aún permanece recuperada, en su ánimo, la voz de Rendón Wilka que parece resonar con vida como si el capítulo final de *Todas las sangres* quedara suspendido, en eco, en la historia del Perú, decretando:

³ Todas las citas de *Llamado a algunos doctores* se hacen de esta edición y en lo sucesivo no será anotada.

Aquí, ahora en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar el sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar a la patria, señor. Ahí está; parece muerta. ¡No! El pisonay llora, derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sordo es como palo; no entiende. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán (Arguedas, IV, 1983: 455).

En la línea octava del poema, esa voz omnisciente y fantasmagórica, letrada y doctoral, se minimiza cuando el poeta exclama: “Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta”. El término *cotorreando*, verbo y adjetivo, como una carta superior en un juego de naipes, viene a conjurar la voz de los doctores, incluso a frivolarla. Dará pie al poeta para contrastar la naturaleza de su propia voz, desde la esencia misma que lo constituye, con la voz de los doctores y evidenciar en ello la artificial sustancia que los integra o al menos que integra su “doctoralidad”. Habrá que entender el término *doctores* no sólo como un grado académico en ostentación, sino como la visión de mundo y el Ser, impositivos, de “los cercadores” de la nación indígena. El claroscuro que Arguedas va a establecer entre su Ser integrado a la naturaleza y el Ser doctoral integrado al artificioso progreso mecanizado, es la afirmación de esos contrarios que líneas arriba se mencionan y que en el poema juegan un intento, por parte del poeta, no de descalificación sino, paradójicamente, de unidad. Resulta importante destacar que Arguedas no es, bajo ninguna circunstancia, un revanchista, sino un promotor de la *covivencia*, no de la *convivencia*, como se verá en este poema⁴.

⁴ Para una mayor perspectiva de mi posición sobre este punto en la obra de Arguedas

Dos puntos tenemos ya en perspectiva, la relación de contrarios: *naturaleza-artificio* y *covivencia-convivencia*. Leemos en las líneas doce a catorce del poema:

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

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

Aquí está evidenciada la cosmicidad de la esencia del poeta al relacionarse, de manera consustancial, con su paisaje originario (evidentemente el Ande); roca, río, oro y plata (apariciones de lo profundo y entrañado subterráneamente) y la noche temible en oposición cardinal y celeste, prolongándose recíprocas, dando esencia y accidente al Ser del poeta; la misma noche que aparece en *Warma Kuyay* ¡temible!: “[...] la cabeza del Chawala: el cerro, medio negro recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda. Daba miedo por las noches; los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando la espalda al cerro (I, 7)”. Y en *Los ríos profundos*: otro cuadro terrible, otro “nocturno de la misma noche”, se figura:

Al anochecer, la luz amarilla ilumina el precipicio; desde el pueblo, a gran distancia, se distingue el tronco rojo de los árboles, porque la luz de las nubes se refleja en la piedra, y los arboles, revueltos entre las rocas, aparecen. En ese gran precipicio tienen sus nidos los cernícalos de la quebrada. Cuando los cóndores y los gavilanes pasan cerca, los cernícalos los atacan, se lanzan sobre las

puede verse, de mi autoría: “Todas las sangres en el pensamiento identitario de Hispanoamérica” en *Arguedas centenario, actas del Congreso Internacional José María Arguedas Vida y Obra (1911-2011)*, Academia Peruana de la Lengua, Lima, 2011.

aves enormes y les clavan sus garras en el lomo. El cóndor es inerme ante el cernícalo; no puede defenderse, vuela agitando las alas, y el cernícalo se prende de él, cuando logra alcanzarlo (III, 31).

A la esencia del poeta se opone la circunstancia de los doctores: torpeza, ignorancia y artificialidad es lo que va a caracterizarlos. Si revisamos las líneas trece a diecinueve, veremos que se increpa al “doctor”, se le instruye, acerca de la naturaleza del poeta, asumiendo éste su Ser telúrico, cósmico, animal, vegetal; así, adquiere absoluta identidad diferenciadora, establece los rangos *Tú-Yo*:

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

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

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

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

Lentes y helicóptero son artefactos que acentúan la inferioridad del “doctor”, de un *Tú* desbarrancado en el artificial espejismo del progreso, observador tan sólo de lo aparente e incapaz de penetrar con la mirada lo profundo y esencial del mundo: lo mágico en lo natural, donde en abierta oposición sustantiva, se confrontan helicóptero y alas de cóndor, helicóptero y alas de aves pequeñas, lentes y visión profunda. El poema continúa:

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

Es el mediodía; estoy junto a las montañas sagradas; la gran nieve con lámpas amarillos, con manchas rojizas, lanzan su luz a los cielos.

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

Queda establecido que al poeta, en cuanto ser cósmico, le corresponde un ámbito mágico y sagrado, en el caso de Arguedas es imperiosa, en este sentido, la presencia de las montañas sacras: los *Apus*, montes nevados de la gran cordillera del norte andino, dioses antiquísimos donde se celebraba el *Cápac cocha*.⁵ A partir de este momento, el poema toma un sentido amoroso donde la convivencia, que no es el vivir con el otro como marca la convivencia, sino vivir desde el otro y para el otro, va a cobrar sentido en una dirección *Yo-Tú*. Ahora será el poeta que no con voz docta, sino con voz sabia, ofrece reconstruir en lo esencial al “doctor”. Para ello se establece, como ya se ha visto, la oposición máquina (artificialidad)-hombre (vivencialidad). Pero sobre todo vamos a observar el *tinkuy*, categoría cognitiva del mundo andino, consistente en “el encuentro tensional de contrarios, lo cual desemboca en la búsqueda de reciprocidad, intercambio y diálogo con el otro” (Rodríguez Flores, 2011: 27). El fenómeno del *tinkuy* se va a dar en tres sentidos: el primero cuando el poeta funge como instrumento para la purificación del “doctor”, el segundo cuando es dador de un universo esencial para éste y el tercero cuando lo conmina al encuentro mutuo. Todo sintetizado en un acto amoroso:

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

El sonido de los precipicios que nadie alcanza, la luz de la nieve
rojiza que, espantando, brilla en las cumbre; el juego feliz de

⁵ *Cápac cocha*, es el rito por el cual se sacrificaban niños, elegidos por su belleza y rango social, con el fin de que se convirtieran en emisarios de su pueblo ante los dioses.

millares de yerbas, de millares de raíces que piensan y saben,
derramaré en tu sangre, en la niña de tus ojos.
El latido de miradas de gusanos que guardan tierra y luz; el vo-
cerío de los insectos voladores, te los enseñaré, hermano, haré
que los entiendas;
Las lágrimas de las aves que cantan, su pecho que acaricia igual
que la aurora, haré que las sientas y oigas.
Ninguna máquina difícil hizo lo que sé, lo que sufro, lo que del
gozar del mundo gozo.
Sobre la tierra, desde la nieve que rompe los huesos hasta el fuego
de las quebradas,
Delante del cielo, con su voluntad y con mis fuerzas hicimos todo
esto.
¡No huyas de mí, doctor, acércate! Mírame bien, reconóceme
¡hasta cuando he de esperarte?

Ante la docta estupidez, el poeta abre el sencillo y profundísimo
saber natural, la sapiencia cósmica a la que se llega a fuerza de vida
y no maquinalmente. El saber docto es duro como piedra idiota,
el natural es mágico, estético y lúdico. El uno hunde mientras que
el otro construye.

Termina este momento del *tinkuy* con la invitación al acerca-
miento, ya pasó la dación salvadora, ahora sigue el encuentro del
Tú-Yo. El connotado antropólogo peruano Luis Millones, define el
tinkuy como: “la unión o encuentro de opuestos que produce una
nueva entidad”. Y agrega: “*Tinkuy* implica también cierto contex-
to de violencia” (Millones, parr. 19-22). Efectivamente la propues-
ta del poeta es la de encontrarse para lograr una unidad del *Tú-Yo*,
en un *Nosotros*; realización plena del *tinkuy*. Deriva de este término
el de *tincukmayo*, que significa ‘junta de dos ríos’; metafóricamen-
te, bien puede ser, esa unión a la que se aspira en el poema: unión
de accidentes en una esencia. Este momento del poema (líneas 43
a 53), inicia proponiendo acciones recíprocas entre el poeta y el

doctor, pero inmediatamente retoma la voz poética su postura de dador y salvador, aún más, de reconstructor de la esencia del doctor, al que vuelve a presentarse encerrado en su mundo maquinal y enfrentado al mundo abierto de la naturaleza, en la que el poeta dispone de los elementos de salvación:

Acércate a mí; levántame hasta la cabina de tu helicóptero. Yo te invitaré el licor de mil savias diferentes; la vida de mil plantas que cultivé en siglos, desde el pie de las nieves hasta los bosques donde tienen sus guaridas los osos salvajes.

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

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

Aquí la figura del poeta adquiere una dimensión máxima, no sólo como un ser cósmicamente integrado sino como un ser intemporal, capaz de rehacer al hombre “retórico”, que está dado en la imagen del doctor, de la misma manera como ha contribuido, en su papel de labriego, a la construcción de paisaje de la naturaleza. En el siguiente momento del texto podemos decir que vamos del *tinkuy* al *tincukmayo*, que no es otra categoría, sino una forma específica de encuentro y fusión (*Tú -Yo* en *Nosotros*):

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

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

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

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

El encuentro está dado en una relación de equidad, ya no es una convivencia donde la tensión impera, sino que se ha resuelto en una covivencia donde el “nosotros” une destinos porque se comparten los elementos del cosmos: aire y tierra; *el otro*, el que afila cuchillos, queda neutralizado y sólo se escucha la voz poética que habla por todos, que repite sin cesar “nosotros”. Un nosotros que en principio hay que entender representante del colectivo quechua (el que se dirige a Túpac Amaru, como el gran padre, en el poema *Tupac Amaru tantaychisman (haylli-taki)* / Himno canción en quechua: *A nuestro padre creador Tupac Amaru* y que en *Llamado a algunos doctores*, como en sus últimas novelas, habla ya de un pretendido nosotros “peruano”. Nótese que en este momento aparecerá un nuevo juego de oposición: vida-muerte.

No sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombre a quienes no conocemos

Los esperaremos en guardia; somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas.

¿Es qué no vale nada el mundo, hermanito doctor?

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

Presenciamos el *tincukmayo*, que se sella con el reconocimiento del otro como un hermano: “No, hermanito mío...” dice el poeta al doctor y lo reitera cuando le pregunta: “¿Es qué no vale nada el mundo, hermanito doctor?” Evidentemente, si aceptamos esta figura del pensamiento andino, lo que el poema nos da es la posición vital de Arguedas frente al mundo que le ha sido dado vivir y su incansable hacer para impactar, con su palabra, en la historia. No de pasar a la historia, ¡cuidado!, sino de hacer la historia. Y la historia que está por hacerse en el Perú, desde la perspectiva arguediana, es la que se construirá cuando “todas las sangres” estén en un momento de equidad frente al Estado, no en un estadio hispánico dominador de mestizaje, sino cada una de las sangres en su naturaleza, jugando el papel que le toca en la historia de esta nación. Para Arguedas, nada de ello será posible sin que se reconozcan unas a otras como interlocutores históricos válidos. Cuando no tenga sentido la pregunta formulada en *El sexto*: ¿cuál es la diferencia que hay entre estos señores y los cholos e indios para quienes toda la miseria es considerada legítima a su condición de indios y cholos? Cuando resulte obsoleta la aseveración: “No se puede en este mundo mantener por siglos regímenes que martirizan a millones de hombres en beneficio de unos pocos y de unos pocos que han permanecido extranjeros durante siglos en el propio país en que nacieron” (Arguedas, III, 1983: 274). De allí su exigencia en que “los doctores” (que también construyen y empoderan regímenes) sean capaces de ver “el Perú profundo del Ande y la mirada del indígena”. Y la mejor manera de contemplarlo es desde el estado *cósmico-mágico* de su paisaje natural y desde la expresión más íntima de su espíritu contenida en su arte. Con este reconocimiento el pueblo indígena del Ande y el propio Arguedas, inmerso en él, lograrán hacer valer su palabra convertida en acto histórico. La preocupación por la actualidad histórica del Perú es el gran tema de *Todas las sangres* y lo es también del *Llamado a*

algunos doctores, la unidad nacional vista como las diferencias en diálogo y no diluidas unas en otras. En el primer encuentro de narradores peruanos celebrado en Arequipa en 1965, Arguedas se manifestó en este sentido:

El Perú está ahora debatiéndose, en este momento el mundo se debate entre dos tendencias: ¿Qué es mejor para el hombre, cómo progresa más el hombre, mediante la competencia individual, el incentivo de ser uno más poderoso que todos los demás, o mediante la cooperación fraternal de todos los hombres, que es lo que practican los indios? (Arguedas, 1969: 239).

A propósito de estas palabras de Arguedas, William Rowe acota: “Rendón está por la hermandad y en contra de la sociedad darwinista de competencia irrefrenada [...]. Por otro lado una utopía que materializa poderosamente las necesidades humanas es una respuesta a la pesadilla de la historia del Perú” (Rowe, 1996: 99-100). Una vez más el modelo es el indio, en este caso el modelo político-social, Arguedas lo lleva a la palestra de la política internacional y así lo coloca frente a frente, sin minoría alguna, ante el pensamiento “misti” y eurocéntrico. Pero de esta intervención, también debemos desprender el gran postulado arguediano que se formula diciendo: “el indio no es un indio”, es decir que el Indio del Ande (y todos los indios de América), no son eso que el español, el criollo, el “misti doctor” se empeñan en ver;⁶ no es tampoco esa “esfinge” de doble personalidad que López Albuja describe en la *Revista Amauta*: “El indio es una esfinge de dos cara, con la una mira el pasado y con la otra el presente, sin cuidarse del porvenir. La primera le sirve para vivir entre los suyos; la segunda para tratar

⁶ Vid. “El indio no es un indio: el indigenismo y la narrativa de Arguedas, revisitados” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXVI, núm. 72, Lima-Boston, 2o semestre de 2010, pp. 205-216.

con los extraños” (López Albuja, 1926: 1). En el prólogo a *Canto Kechwa*, José María Arguedas, escribió:

Hace tiempo que tenía el proyecto de traducir las canciones Kechwas que había oído y cantado en los pueblos de la sierra. En mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de esas canciones. Además, tenía dos razones poderosas para realizar ese proyecto; demostrar que el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético; demostrar su capacidad de creación artística y hacer ver que lo que el pueblo crea para su propia expresión, es arte esencial. Porque yo también creo que, si bien la creación individual, la creación íntima y profunda de un hombre, logra realizar, a veces, una gran obra de arte, el arte aquel en que se reconoce y se siente toda el alma y la sensibilidad de un pueblo, es el que perdura y el verdaderamente universal (Arguedas, 1989: 21).

Podemos constatar cómo, en este texto, se dibuja con gran claridad la postura de Arguedas, sostenida en el poema a favor de la esencialidad indígena manifiesta en su capacidad creadora y, también, reconocer que el *Yo poético*, es una voz colectiva en *Llamado a algunos doctores*, de allí su intemporalidad. Antonio Cornejo Polar en la *Antología comentada*, publicación de la Biblioteca Nacional del Perú, anota a propósito del motivo de creación del poema, remitiéndonos a la mesa redonda de 1965:

Las relaciones de Arguedas con el sistema académico fueron enriquecedoras pero no exentas de conflictos. Arguedas creía descubrir en algunos casos que desde esa perspectiva no se entendía bien, y hasta se despreciaba, al pueblo quechua. Este poema denuncia errores, reivindica la grandeza de la cultura andina y su fortaleza social y señala la posibilidad de un encuentro fraternal y respetuoso con hombres de otras culturas (Cornejo Polar, 1996: 309).

En 1982, el día 8 de septiembre, otra Mesa Redonda se celebra en torno a la obra de José María Arguedas, esta vez conducida por la viuda del escritor: Sybila Arredondo. Participaron en ella: Antonio Cornejo Polar, Alberto Escobar, Martin Lienhard y William Rowe. La sede fue la Biblioteca Nacional de Lima. En su última intervención Alberto Escobar recordó la mesa redonda de 1965: “Los científicos sociales se dieron maña para destrozarse la obra de Arguedas, ¿por qué? Porque ellos decían que la realidad que pintaba Arguedas no era igual a la realidad real [...]. Él quedó muy dolido y por eso escribió después el poema ‘A los doctores’” (Escobar, 1984: 60). Aquí caben muy bien las palabras del poeta Mario Montalbetti, que para presentar la exposición fotográfica de Roberto Huarcaya, en la sala Luis Miró de Lima (junio 2011), ha escrito: “El lenguaje es ciego, el arte hace ver. Una forma es rompiendo lo que está ahí ante nuestros ojos, porque lo que ‘está ahí’ es el matrimonio falsamente armónico entre la forma y su significación”.

Ya habíamos apuntado la importancia de las palabras en el mundo arguediano, en tanto el andamiaje sobre el que se monta su obra, pero también como el medio que le permite construir su realidad, compleja étnica y emocionalmente; también citamos la importancia de la lengua *kechwa*: Arguedas, en esa bipolaridad cultural que lo determina, decide por el lado del mundo indígena y, como se trasluce en el poema, no sólo por una decisión azarosa de su destino, sino por una razón de superioridad del idioma indígena del Ande. En el estudio previo a *Canto Kechwa* —ya citado—, se demuestra:

Los que hablamos este idioma sabemos que el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena, la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza.

El Kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano. Los mismos principales despreciado-

res del indio, cuando sienten una gran emoción dejan el castellano para hablar en Kechwa, y en ese rato se desahogan con más violencia, como quien habla con sus propias palabras (Arguedas, 1989: 23).

En 1969, Arguedas escribe un artículo que titula *Entre el Kechwa y el castellano*, en donde a decir de Hildebrando Pérez, el autor: “orgullosa, reivindica como suya la lengua quechua, como una manera de expresar su solidaridad, su adhesión al mundo andino” (Pérez, 1991: 91)⁷. En ese artículo, Arguedas, establece razones que nosotros podemos identificar como los elementos fundacionales y fundamentales de su obra, no sólo la literaria sino también la etnológica:

Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía bien para hablar del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua... ni menos aún para decir con toda la exigencia del alma nuestros odios y nuestros amores de hombres [en Pérez, 1991: 92].

El idioma como gran sistema enunciator y constructor del mundo, la palabra como su núcleo, una relación *esencia-lenguaje*, es la gran premisa comunicativa de Arguedas; en su obra la voz, vista como la expresión cósmica que supera a la estricta acepción lingüística del término, hace que el mundo arguediano sea ante todo expresión: los peñascos, el río, las aves... todo tiene una voz propia y mágica. La del hombre es el canto, por eso Arguedas era tan dado a cantar y a bailar, creció escuchando huaynos con su padre, “abogado de provincias”, con el que conoció los pueblos del Ande:

⁷ Sobre el bilingüismo de Arguedas y su circunstancia como kechwa-hablante resulta muy clarificador el texto de Roland Forgues: *Arguedas documentos inéditos*, Lima, Amauta, 1995.

A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quien era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. En esos pueblos sólo los indios tocan arpa y violín (Arguedas, III, 1983: 28).

Estas sesiones musicales no eran, para el niño José María, un mero espectáculo sino un ritual mágico, de allí que no es inverosímil derivar su atención a la voz (siempre musical) de todas las cosas: “El molle, que en las montañas tibias es cristalino, de rojas uvas musicales que cantan como sonajas cuando sopla el viento...” (60). Y proyecta el sonido de las cosas hacia el idioma quechua: “La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves” (61) y lleva a la lengua quechua, en canto desde la calandria, la esencia misma del hombre (en este caso de Ernesto de *Los ríos profundos* y por consiguiente del mismo Arguedas):

Cantaban, como enseñadas, las calandrias, en las moreras. Ellas suelen posarse en las ramas más altas [...]. Vuela de una rama a otra más alta, o a otro árbol cercano para cantar. Cambia de tonadas. No sube a las regiones frías. Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio [...]. ¡Tuya!, ¡tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho (133).

Así, la voz del hombre, la originaria, es poética y musical, su naturaleza es correspondiente a la esencia cósmica del mundo andino y

surge del canto; no del canto humano, animal o mineral; sino del Canto; ese que también encontramos, en el otro extremo del paisaje, en la *Bachiana Brasileira 5*, de Heitor Villa-Lobos: *Aria Cantilena*.

A manera de conclusión podemos decir que *Llamado a algunos doctores / Huk Doctorkunaman qayay*, es un poema donde, fundamentalmente, se concentra todo el espíritu del *tinkuy*, patente en la narrativa arguediana, punto clave de la biografía del autor en el que la esperanza está manifiesta y su voz recuperada, en relación a la carta de 1965 dirigida a “los doctores”; también está la sombra de la muerte que se irá corporizando tremendamente en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para Arguedas, el *tinkuy* andino es una propuesta de vida universal, su voz pretende ser como la del *amauta / hamawt'a*, universalmente magisterial y poética. A partir de un localismo biográfico que está en la base de *Llamado a algunos doctores*, hemos constatado cómo la voz poética proyecta a lo universal del hombre la necesidad del *tinkuy*, de la convivencia de todos los pueblos en la dignidad esencial de los Hombres, así lo encontramos en *Ofrenda al pueblo de Vietnam / Qollana Vietnam llaqtaman*:

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

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

Para siempre firme y de pie, por ti, en tu nombre (Arguedas, V, 1983: 267).

En el funeral de José María Arguedas, sonaron: el violín de Máximo Damián Huamani, el charango de Jaime Guardia, el arpa de Luciano Chiara, las tijeras de Gerardo y Zacarías Chiara y las voces de mujeres de altura cantando un Harawi...⁸

⁸ Vid. César Lévano, *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*, Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima, 2010.

Bibliografía

- Arguedas, José María, 1983, *Obras completas*, 5 tomos, Horizonte, Lima.
- _____, 1969, *Primer encuentro de narradores peruanos*, Casa de la Cultura, Lima.
- _____, 1989, *Canto Kechwa*, Horizonte, Lima.
- Cornejo Polar, Antonio, 1997, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Horizonte, Lima.
- Escobar, Alberto, 1985, *¿He vivido en vano?*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- _____, *Vigencia y universalidad de José María Arguedas* (Mesa redonda), 1984, Biblioteca Nacional de Lima, Horizonte, Lima.
- López Albuja, Enrique, 1926, “Sobre la psicología del indio”, en *Amauta*, núm. 4, Lima.
- Millones, Luis, *El encuentro o tinkuy en textos coloniales andinos*, www.littlm.umontreal.ca/recherche/publications. Consultado el 7 mayo de 2011.
- Rodríguez Flores, Antonio, 2011, “¿Somos todavía! tinkuy y dolor cósmico en «Tupac Amaru Kamaq taytaanchisman», en *Arguedas centenario: actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*, Academia Peruana de la Lengua, Lima.
- Pérez Grande, Hildebrando, 1991, “Soledad y subversión en la poesía de Arguedas”, en *José María Arguedas veinte años después*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Rowe, William, 1996, *Ensayos Arguedianos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.