



Mamani, Mauro. "Kaparikuy-pacha: grito para desterrar el dolor del espacio-tiempo en la poesía quechua de José María Arguedas".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2022, vol. 11, n° 26, pp. 186-197.

# Kaparikuy-pacha: grito para desterrar el dolor del espacio-tiempo en la poesía quechua de José María Arguedas

Kaparikuy-pacha:  
cry to banish pain from space-time in the quechua poetry of José María Arguedas

Mauro Mamani Macedo <sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-0021-5488

Recibido: 21/03/2022 || Aprobado: 25/04/2022 || Publicado: 17/11/2022

## Resumen

El propósito de este artículo es analizar la representación de la liberación del dolor a través de un canto-grito redentor emitido en un ser simbólico; ya que, para lograr esta libertad, se debe forjar *un hatun qapariy* (inmenso grito) que recoja la súplica plural de los pueblos oprimidos. Por la potencia de su grito, puede lanzarlo más allá de los confines del mundo-tiempo-espacio y solo de esta forma se puede vivir en plenitud y sin amenaza. Para este estudio, utilizaremos las categorías culturales andinas de *pacha* (espacio-tiempo) y *wawqi* (hermano en el sentido andino), además de categorías de la lírica quechua y de la poesía en general. Con ello demostraremos que en la poesía quechua de Arguedas existe un proyecto de liberación a través del fuerte canto del hombre, que está simbolizado en *kaparikuy*, expresado para desterrar el dolor y encontrar el *allin kawsay* (la buena vida).<sup>2</sup>

## Palabras clave

Arguedas; Guayasamín; poesía quechua.

## Abstract

The purpose of this article is to analyze the representation of the liberation of pain through a redemptive song-cry emitted in a symbolic being; since, to achieve this freedom, a *hatun qapariy* (immense cry) must be forged that collects the plural plea of the oppressed peoples. By the power of his scream, he can launch it beyond the confines of the world-time-space and only in this way can one live fully and without threat. For this study, we will use the Andean cultural categories of *pacha* (space-time) and *wawqi* (brother in the Andean sense), as well as categories from Quechua lyrics and poetry in general. With this we will demonstrate that in the Quechua poetry of Arguedas there is a project of liberation through the strong song of man, which is symbolized in *kaparikuy*, expressed to banish pain and find the *allin kawsay* (the good life).

## Keywords

Arguedas; Guayasamin; Quechua poetry.

<sup>1</sup> Doctor en Literatura peruana y latinoamericana, profesor de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, profesor visitante de la UNAM. Ha publicado *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky* (2011), *Quechumara. Proyecto Estético Ideológico de Gamaliel Churata* (2012) y *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (2017); además, editó los libros *Antonio Cornejo Polar. El lugar de la crítica* (2016) y *Guaman Poma de Ayala. Las travesías culturales* (2016). Obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Cope (2010) y el Premio al Mérito Científico (2013). Dirige el grupo de investigación ESANDINO (UNMSM). Contacto: [mmamanim@unmsm.edu.pe](mailto:mmamanim@unmsm.edu.pe)

<sup>2</sup> Este artículo es parte del proyecto de investigación "Concepción andina de *pacha* (tierra-espacio-tiempo) en la poesía quechua y en la poesía andina escrita en español: José María Arguedas, Kilku Warak'a, Carlos Huamán, Gamaliel Churata y Efraín Miranda" (código: E19030981; RR: 03556-R-19). El grupo de investigación ESANDINO de la UNMSM cuenta con el auspicio del vicerrectorado de investigación y posgrado de la misma universidad.



Para demostrar el propósito de esta investigación iniciamos con la presentación de las categorías andinas, consideramos necesaria esta explicación epistemológica porque el análisis del poema es planteado desde la cosmovisión y cosmovivencia andina, en este sentido consideramos que cada cultura tiene la capacidad de producir sus propias palabras con alcance hermenéutico. Dentro de los estudios de la poesía andina en general y en especial de la poesía quechua existen categorías como *tinkuy*, *pachakutiy*, *yanantin*, *wakcha* a este conjunto sumamos la categoría andina de pacha, todas ellas posibilitan la aproximación a los textos producidos en contextos andinos. Al situar de esta forma al texto y sus categorías nos posibilita, en el análisis e interpretación, la explicación de los sentidos culturales del poema, ya que mantienen un diálogo entre texto y contexto. Luego de la presentación de las categorías andinas procedemos al análisis del poema.

### **Pacha: arcoíris de significados**

*Pacha* es una categoría andina que expresa tierra, espacio, tiempo, estómago, ropa; asimismo, significa “desde”, para señalar el origen que indique lugar o tiempo primigenio con un carácter aseverativo. González Holguín ([1608]1989) registra que *pacha* es tiempo, suelo, lugar, además de las siguientes entradas vinculantes: “*Pachap huquin ppachapuchu caynin*. Los fines del mundo”, “*Pachaticcimuyu o ticcimuyupacha*. Todo el hemisferio o medio mundo, mundo que se ve”, “*Hinantinpacha ticcimunpicak runa*. Los hombres de todo el mundo visible”, “*Pacchanta cayni*. El fin de la tierra cuando alcanza la vista y se pierde” (268-269).

Además, designa el espacio donde es posible la vida del hombre, lo cual está marcado por el horizonte de la vista. También designa su delimitación, las fronteras o confines, hasta dónde es posible ver. Aquí la vista es la medición y el dominio de lo vivible.

*Pacha* es central en la cosmovisión andina, porque articula el *hanaq pacha* (mundo de arriba), el espacio donde moran los dioses; el *kay pacha* (mundo de acá), donde todos desarrollamos nuestra vida; y el *ukhu pacha* (mundo de abajo), territorio de la oscuridad y lo temible. Estos espacios internamente tienen una jerarquía religiosa que organiza el universo social de los hombres (*runakuna*), todo lo cual es *pacha*.

Entre aquellos tres grandes espacios se despliegan intensas comunicaciones; por ejemplo, el *ukhu pacha* se comunica con los puquios, los manantiales, las *paqarinas*, las *mama qochas* (lagunas madres); mientras que el *kay pacha* se comunica con el *hanan pacha* mediante las altas aberturas, como los cráteres volcánicos y los animales mediadores divinos, como el *kuntur* (cóndor).

Entonces, *pacha* es mundo, planeta, universo, cosmos, conjunto de seres existentes. Como adverbio, significa “lo mismo”, solo con adverbios de tiempo; por ejemplo, cuando decimos *kunan pacha* o “ahora mismo” y *paqarin pacha* o “mañana mismo”, como expresión de seguridad de que se realizará la acción, pero también de que se dará pronto. Además, *pacha* significa “desde”, al indicar que inicia el orden, el tiempo o punto de donde se origina o procede algo; por ejemplo, *kaymanta pacha*, “desde aquí”, “desde ahora” (Lira & Mejía 310).

Dentro de otros significados, encontramos los que se refieren a la ropa y el vientre. Así, también significa “vestido”: “*p’acha*, vestimenta, vestuario indumentario, indumento. Ropa, traje, terno, conjunto de prendas de vestir. *Yana p’acha*. Vestido negro” (Lira & Mejía 299); por ejemplo, *musuq pacha* (ropa nueva) o *sumaq pacha* (ropita hermosa). Asimismo, *pacha* significa “estómago”, “vientre”, “barriga”, “abdomen”, “panza”, cuando decimos *pacha nanay* (“me duele el estómago”) o *pacha sapa* (“panzón”, “que tienen gran vientre”).

En aymara, Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne (1988) estudian primero la cosmovisión y religiosidad con el fin de contextualizar el concepto de *pacha*. En su indagación, reconocen que tiene varios significados y los principales son “tierra”, “espacio” y “tiempo”. Su

alcance se asocia a una totalidad o universalidad, pero no a totalidad con indiferencia, sino como un universo dinámico que implica composición, encuentro, oposición. En cuanto al tiempo, *pacha* permite distinguir los tiempos de frío, calor y lluvia (*thaya pacha*, *lupi pacha*, *jallu pacha*). Además, sirve para señalar los espacios, como el *maqha pacha* (lugar de los diablos), *alax pacha* (morada de los santos y dioses andinos) y *aka pacha* (suelo donde andan los vivientes).

Por su parte, Josef Estermann (2006) hace un rastreo filológico en la lengua aymara y precisa que *pacha* puede entenderse como “hogar” o “casa”. En ese sentido, pueden existir *pachas* mayores y menores, como micro o macrouniversos, y en ambos existe una correspondencia en la distribución de los espacios y funciones. Por ejemplo, la construcción de una casa debe hacerse en función al orden que presenta el universo, ya que entre ambos existe una relación cósmica y de complementariedad, a través de simetrías entre lo masculino y lo femenino, la forma de ubicarse en el espacio, etc. Así, por un lado, el sol y el hombre van a la derecha; por otro, la luna y la mujer van a la izquierda.

Zenón Depaz (2015) analiza el concepto de *pacha* mediante la categoría *Pachamama* (madre tierra) y cuestiona su visión cosificante y exótica para proponer, por el contrario, presentarla con todas sus dinámicas de procreación y cuidado de la vida. Concluye que *pacha* es como un mundo, pero que vive intensamente las relaciones espaciales y temporales. Además, estudia el concepto en relación con otras categorías, como *masantin* (mostrarse juntos), *chinkakuni* (desaparecerse), *qaqarichiy* (aparecerse alumbrando), a través de lo cual destaca que *pacha* constituye un orden axiológico, *pathico*, que trasciende a un orden sagrado y se establece como un eje constituyente.

La investigación más extensa sobre *pacha* corresponde a Edmundo Motta Zamalloa (2015), quien realiza un estudio minucioso sobre dicha categoría. El autor se centra fundamentalmente en el significado de espacio y tiempo, para lo cual toma como fundamentos la visión del *runa*. Luego sigue la articulación con el pensamiento de este para ver cómo organiza su mundo y las relaciones que establecen el hombre y la naturaleza; además, cómo conforman un ser colectivo, ya que describe que su preocupación central está en la comunidad antes que en el buen vivir individual. Esta contextualización le permite plantear tres dimensiones de *pacha*: como inmensidad, como *mita* (parte) y como totalidad. Una vez precisado su concepto, estudia sus dos principales significados: espacio y tiempo. Para el primer caso, hace la diferenciación entre lugar, espacio y suelo; luego, la división de espacios a partir de una mediación (*chawpi*), para lo cual se sirve de las crónicas, como la escrita por Juan Santa Cruz Pachacuti. En el caso del tiempo, estudia las segmentaciones temporales menores y permanentes, como *ñawpa*, *q'epaq*, *nayra* y *kunan pacha* (el tiempo de ahora). A partir de esta organización, analiza los vuelcos de mundo, los *pachacuti*, las grandes transformaciones que se presentaban cada 500 años a través de diluvios o erupciones volcánicas, o cuando cambian los incas.

En la tradición oral, la indagación más cercana hacia la literatura corresponde a Pablo Landeo (2014). En este caso, la estudia dentro de la categoría *pachacuti*, orientada a la tradición oral. Afirma que *pacha* depende del uso de los hablantes, ya que puede activar significados como mundo, universos o el ciclo temporal.

A propósito de los múltiples significados de *pacha*, el Inca Garcilaso (1976) relata la siguiente anécdota:

Acaeció un día, hablando de aquel lenguaje y de las muchas y diferentes significaciones que unos mismos vocablos tienen, di por ejemplo este nombre *Pacha*, que, pronunciado llanamente, como suenan las letras españolas, quiere decir mundo universo, y también significa el cielo y la tierra y el infierno y cualquiera suelo. Dijo entonces el fraile: ‘Pues

también significa ropa de vestir y de ajuar y muebles de casa'. Yo dije: 'Es verdad, pero dígame Vuestra Paternidad ¿qué diferencia hay en la pronunciación para que signifique eso?' Díjome: 'No lo sé'. Respondíle: '¿Habiendo sido maestro en la lengua ignora esto? Pues sepa que para que signifique ajuar o ropa de vestir han de pronunciar la primera sílaba apretando los labios y rompiéndolos con el aire de la voz, de manera que suene al romperlos'. Y le mostré la pronunciación de este nombre y de otros viva voce, que de otra manera no se puede enseñar (70).

Entonces, *pacha* puede asociarse a los grandes tiempos en la historia de la humanidad. Por ejemplo, el *purun pacha* o tiempos anteriores, cuando se vivía en la oscuridad, cuando no había gobierno. Asimismo, el *ñawpa pacha*, como ocurre cuando se recuerda a los tiempos antes de la llegada a los españoles, del Tawantinsuyu, cuando había comprensión, se vivía en *ayni* y todos ayudaban para vivir; luego llegó el odio, el *cchiqui pacha* o tiempo del desprecio de la vida.

También pude significar "los tiempos cíclicos de la vida agraria". Por ejemplo, el *tarpu pacha* (tiempo de siembra) y lo que implica la preparación de todos los rituales (como los himnos que se cantan en la siembra); el *hayllmay pacha* (tiempo de aporcar), cuando los agricultores abrigan con tierra las raíces de las plantas, como el maíz y la papa, cuando están en la mitad de su crecimiento y necesitan afirmar sus matas para llegar al florecimiento y sostener el fruto; y el *almuray pacha* (gran cosecha), cuando se recoge el fruto y alimento.

Además, *pacha* puede designar a los tiempos de crisis. Por ejemplo, en aymara, vemos que *pachacuti* significa "tiempos de guerra", porque existe una transformación de tiempos. Por otro lado, *muchuy pacha* y *ñaqay pacha* significan "tiempos de dolor", "de terrible crisis", cuando la humanidad vive un momento de gran desgracia o calamidad. Esto último se dio en el reciente conflicto armado interno que vivió el Perú, cuando se sentía que era un tiempo gobernado por el *ñakaq* (el que hace el daño), ya que el pueblo quechua sentía que estaba entre dos cañones: el fuego de Sendero Luminoso (el grupo terrorista marxista, leninista, maoísta) y las fuerzas armadas, los que ingresaban a sus pueblos con fuego de muerte y ocurrían las masacres en los pueblos quechuas. Ese gran dolor se conecta, por las sendas de la memoria, con el tormento vivido con la llegada de los españoles, quienes desconocieron a sus dioses, destruyeron sus casas, se apropiaron de sus tierras y los sometieron a la explotación de las minas y tierras, donde se consumían sus vidas. Allí surgió el *runa mikuq* (el hombre que consume la fuerza del hombre), como el *ñakaq* (el que hace el mal), que despojó la tranquilidad de sus corazones. Por ejemplo, ya no podían gozar del tiempo de la noche y sus estrellas, porque esta alojaba a la muerte.

Esta categoría nos permitirá articular los tiempos y espacios que se aluden en el poema "*Ima Guaysamin*", ya que se presentan dos grandes tiempos: uno de oscuridad y otro de luz; pero también se representa una articulación de espacios, ya que se busca comprender la totalidad del mundo como un inmenso espacio que debe ser iluminado, incluso el mundo de abajo (*ukhu pacha*).

### Contexto histórico cultural del poema

"*Ima Guaysamin*" es un poema escrito en quechua, probablemente entre los años 1964 y 1965. Dos artes confluyen en él: la pintura y la poesía. Por el lado de la pintura, está Guaysamín, que es el motivo del poema, así como Jesús Ruíz Durand (1940), pintor peruano que completa la traducción del poema. Por el lado de la literatura, está el poeta quechua José María Arguedas, que canta a la expresión pictórica y al significado del hombre en Guaysamín.

Los tres autores se vinculan por la orientación de su producción estética y ética. Ruiz Durand pintó la famosa serie de la reforma agraria, entre 1968 a 1975, en un total de quince

afiches y quince fotografías donde difundía los alcances y beneficios de la reforma. Conocía varios idiomas, entre ellos el quechua, por lo que completa la traducción del poema, pero también por el vínculo artístico con la pintura.

Ruíz Durand cultivó una gran amistad con Arguedas, con quien se reunió en su casa de Chaclacayo seis días antes de suicidarse. En esa reunión, estuvieron otros amigos más: María Rosa Salas (cantante andina), su esposa Sybila Arredondo, Carolina Tellier y Gaby Heinecke, su amiga chilena, a quien le dedica el poema “Gabicha”. En ese lugar, el 22 de noviembre de 1969, grabaron el canto de Arguedas de los huaynos *Lorochay*, *Amapolay*, *Sarukuy*. Arguedas quedó en volverse a reunir, pero se suicidó el 28 de noviembre. Quien conservó el carrete con los cantos fue Jesús Ruíz Durand, que luego difundió con el nombre *Arguedas canta y habla*.

La escritura de la poesía quechua de Arguedas se enmarca entre los años 1962 y 1969. En los años probables de escritura del poema (1964-1965), Arguedas realiza una intensa actividad cultural; además, publica su obra *Todas las sangres* (1964), la novela total donde trata de representar al Perú que había vivido, desde el *occllo*, desde el corazón de los andes; pero también le trae pesares, ya que se celebra, por ejemplo, la mesa redonda en el Instituto de Estudios Peruanos, donde sale muy herido por el trato que dieron a su obra, lo que lo lleva a una profunda depresión. Por ello, menciona la terrible frase: “Acaso he vivido en vano”, porque sentía que la vida que había puesto en su novela no era valorada. También en ese año se celebra el congreso de narradores en Arequipa, donde tiene una destaca participación a través de sus testimonios. En esos años se produce su divorcio con Celia Bustamante e inicia su relación con Sybila Arredondo.

Aquel era un tiempo en que el Perú vivía un intenso movimiento social y se producen levantamientos campesinos: “En 1964 el reto era aprobar una efectiva Ley de Reforma Agraria. A ello se opondría la espuria alianza apro-odriísta, configurando un escenario que, a ojos de la Luis de la Puente, propiciaba el surgimiento de una izquierda aprista dispuesta a emprender la Larga marcha” (Rénique 107). Entonces ya estábamos en el contexto de las guerrillas de 1965. Estas ideas van a tener su fruto con la promulgación de la reforma agraria, en 1969, año en que muere Arguedas.

Guayasamín visitó constantemente el Perú. La primera vez fue entre los años 1944 y 1945, cuando vivió un año en Sechín (un pueblo al norte del Perú), donde trabajó en una cantera. De ese tiempo y espacio nace parte de su pintura. Desde entonces, cultivó afectos en estas tierras. En esos años, conoció al escultor Víctor Delfín, con quien establece una gran amistad. Delfín expresa que, cuando tenía que hacer una muestra de su obra, Guayasamín siempre le brindaba apoyo. Después que falleció, se volvió a presentar una escultura en el centro cultural La Capilla del Hombre, la cual está hecha en bronce y representa a un ave precolombina sostenida por dos manos, que simboliza la amistad entre Ecuador y Perú, mientras que las manos que la sostienen representarían a Guayasamín, por el afecto que cultivó a las dos naciones.

Guayasamín tuvo mucho aprecio por la música andina. Así, Víctor Delfín comenta que, siempre que lo visitaba, ponía un disco de música de los andes y escuchaba en especial a Manuel Silva “Pinchinkucha” cuando pintaba; es decir, Guayasamín se alimentaba de la realidad y música peruana. Cultivó una gran amistad con Pinchikucha, quien adecuó al huayno la canción “Entre el espanto y la ternura”, que le dedicó Silvio Rodríguez a Guayasamín, el cual fue un pedido muy especial del pintor. También cultivó amistad con Sebastián Salazar Bondy, a quien le hace un dibujo que seguramente se integra a retratos como los de Fidel Castro, Mercedes Sosa, Rigoberta Menchú y Pablo Neruda. Conoció a Arguedas alrededor de 1945, con quien hablaba en quechua (Batalla 2019).

## ***Pacha: espacio y tiempo en “Ima Guayasamin”***

### ***Pacha: espacio***

En el poema, los primeros versos se estructuran como preguntas y, en ellos, se alude tanto al espacio como al tiempo. En el primer verso: “¿*Maypachamantan Guasayasamin kallpayki oqarikun?* / ¿Desde qué mundo, Guayasamín, tu fuerza se levanta?” (Arguedas, *Katatay* 22-23), se utiliza *pacha* en una dimensión espacial, referida a los mundos lejanos, desconocidos, imposibles de ver. Esto crea una sensación mítica en el origen alegórico de la fuerza del hombre fabuloso que se va construyendo. Así, el espacio que trasciende a esta *pacha* es aquel en donde podría estar el origen de esta fuerza. Si entendemos que el enunciador y Guayasamín se ubican en el *kay pacha* y si las *pachas* se organizan en mundos, mundo de arriba (*hanaq pacha*) cielo, (*ukhu pacha*) mundo de abajo, estos mundos surgen del *kay pacha*, desde las profundidades, a través de la *paqarina* (lugar de origen) del lago Titikaka. Este sería uno de los mundos posibles de donde vendría su fuerza, los que se sitúan más allá de los límites del *kay pacha* (este mundo). En ese inframundo es donde vive el Amaru, el ser ctónico, capaz de mover el mundo; pero también podría venir del *hanaq pacha*, donde están el padre Sol (*Tayta Inti*), la Luna (*Mama Killa*) y las estrellas (*quillurkuna*). Así, para desterrar el dolor, se necesita el apoyo de los dioses, que puede venir a través de rayos (*illapa*) o animales señaleros como el *kuntur* (cóndor). Esta vez vendrían a través del aliento concentrado en Guayasamín.

En este momento, el sujeto presenta dos intensidades que desbordan y son inexplicables: *kallpa* (fuerza) y *oqariy* (levantar). La actitud de levantarse se enlaza con un conjunto de palabras que designa la acción de rebelarse contra algo, como ocurre con *sayariy* (despertar), *hatariy* (levantar), el despertar del hombre, del pueblo que se levanta para cambiar. Entonces, implica incorporarse; pero también sublevarse, alzarse, estar de pie y en pie de lucha. Este impulso, esta fuerza para levantarse, no se sabe desde dónde se incorpora o se levanta. Este desconocimiento lo convierte en una fuerza mítica, por las fuentes que la alimentan; por ejemplo, Manco Cápac y Mama Ocllo, quienes emergen del lago Titikaka, la *paqarina* del mundo que comunica con el *ukhu pacha*. De ese otro mundo de abajo, emerge el nacimiento. Así, en el poema, hay una fuerza de otro mundo que levanta al cuerpo como un ánimo potente, como *sinchi sami*. Aquí el predominio es la fuerza, la intensidad anímica sobre el cuerpo. De esta forma, empieza la configuración fabulosa del ser que se representará en el poema. La *pacha* aquí es desconocida, tan amplia que se desconoce.

En la segunda pregunta, que busca definir el cuerpo, pero también la potencia de sus órganos, se representa una construcción de inmensidad. Recordemos que dos elementos míticos ingresan al *ukhu pacha*: primero la barreta de oro, fundadora del imperio, porque allí donde se hundió creció el pueblo incaico; segundo, el *illapa*, que se asocia a lo aurero, que cae en la tierra y la fecunda o cae en la *Mama Qocha*. Ambos elementos se vinculan al brillo, la luz y la fecundación. En el poema, son los ojos de Guayasamín los que ingresan al *ukhu pacha* y lo inunda de luz, de forma tal que se inicia un proceso de geminación de la nueva vida que se configurará luego como *allin kawsay*.

Dentro de las *pachas*, en el mundo andino, tenemos al *ukhu pacha* como un mundo sin luz, un reino de oscuridad donde no se puede mirar nada; no obstante, el sujeto poético que se configura es capaz de mirar en la oscuridad. Sus ojos pertenecen a un ser singular que ingresa al mundo de abajo, lo alumbró y ve, por lo que se usa el término *kanchachiq* (el que alumbró la oscuridad o hace alumbrar): “¿*Maypachamantapunin ukupacha kanchariq ñawiki cielo kañaq makiyki?*”. En la división andina de los tres espacios, Guayasamín se ubica en el *kay pacha*, en el espacio *chawpi*, en el centro articulador. Aquí se valora el poder de sus ojos que, como el *illapa* o la barreta de oro, se hunden en la tierra como dos soles para alumbrar y brillar; es decir,

lleva la luz a la oscuridad, que es como incendiarla o quemar el reinado de las tinieblas. Del mismo modo, ocurre con los brazos, que se relacionan con el *hanaq pacha*: sus manos llegan al cielo y lo incendian.

La idea del fuego en la obra de Arguedas siempre es positiva o generadora de cambios. En el poema, se representa a Guayasamín como un *rauraq wayqey* (ardiente hermano) y, en el poema dedicado a Vietnam, escribe: “*Rauraq Vietnamita wawqellaqtaman*” (“Al pueblo hermano de Vietnam, llameante”) (Arguedas, *Katatay* 56-57). En general, el fuego en el mundo andino es motivo de cambio, como *nina pachakuti* (el *pachacuti* de fuego), la lluvia de fuego que genera cambios drásticos. En este caso, hace arde el cielo con las manos del ser fabuloso.

Entonces, todo el espacio, la *pacha*, está gobernado por el hombre fabuloso y signado por elementos positivos: fuerza, luz y fuego. Ahí es donde vive el tiempo del tremendo dolor, algo que tienen que desterrar, precisamente con la construcción del ser que articula como un *chawpi*, como una *chaka runa*, como puente entre mundos, que en este caso abarca todos los mundos (el de arriba y el de abajo). Esta articulación es para despertarlos: al mundo de arriba, al cielo, con el fuego (*rauray*); y, del mismo modo, al mundo de abajo, que en este caso lo inunda de luz (*chanchariy*). Con todo ello, puede lanzar el dolor a los mundos desconocidos, a los confines del universo.

### **Pacha tiempo**

En el primer verso, que conformaba la primera pregunta, vimos que su fuerza venía de otros mundos diferentes a este; entonces, estábamos frente a la acepción de *pacha* en tanto espacio. La segunda pregunta es: “¿*Maypachamantapunin ukupacha kanchariq ñawiki cielo kañaq makiyki?* / ¿Desde qué tiempos se hicieron tus ojos que descubren los mundos que no se ven, tus manos que el cielo incendian?” (Arguedas, *Katatay* 22-23). En este caso, la dimensión es temporal, porque pregunta desde qué tiempos surgieron sus manos o sus ojos, que tienen poderes muy intensos, ya que pueden incendiar el cielo y llegar a las profundidades de la Tierra. El origen espacial y temporal del poder de este ser fabuloso es indefinido. De esta forma, se puede percibir que existe una explicación del sujeto a partir de una dimensión mítica, porque proviene de lugares remotos, pero también de tiempos inmemoriales. El no poder reconocer el tiempo ni el espacio por parte del sujeto hace que este se configure como una representación mítica, pues así se manifiesta en la noción de mito; entonces se produce un proceso de mitificación literaria de Guayasamín.

Además, dentro del extenso tiempo que plantea el poema, son dos específicos los que se representan: el del dolor y la tristeza, donde no necesita agentes para herir, sino que el mismo tiempo es el agente que hiere, que hace sufrir; y el de la alegría, de la luz, un tiempo nuevo en donde ya no hay dolor. Ahora analizaremos ambos.

### **Ñaka pacha: tiempo del dolor**

En los diccionarios quechuas antiguos, encontramos la voz: “*Ñacascca*. Cosa maldita, o echada maldiciones. *Ñacarini ñaccaricuni*. Padecer molestia trabajo, mala ventura, afanar tener dolores” (González Holguín 255). Este es el tiempo en que actúa el *ñakaq* (el que hace el mal), mientras que el tiempo en que gobierna el mal se denomina *ñakay pacha* o *muchuy pacha* (tiempo malo, enfermo, de tormento o de castigo), cuando se hace padecer o se martiriza, el cual es un tiempo maldito. Los hombres del ande han vivido varias veces este momento de gran dolor.

El poeta también utiliza la palabra *pacha* en el sentido de tiempo que vuelve, mítico, cíclico, donde retorna el dolor. Este tiempo es breve, pero califica el estado en que se vive:

“*Ñakay pacha mitata* / El tiempo del dolor”. Así como existen tiempos de alegría y felicidad, también hay tiempos oscuros, en que se vive los momentos más aterradores de la vida. Esa es la manera de calificar, por ejemplo, el tiempo de oscuridad, el *chaki pacha mita* o tiempo de la sequía, el *manchay pacha* o tiempo del temor. En este caso, el poeta utiliza la acepción de tiempo como un momento de dolor, que hiere, que lastima, porque tanto el día como la noche hieren al hombre y lo hacen llorar: “*runa kiriq punchauta, / waqachiq tuta* / de los días que hieren, / de la noche que hace llorar” (Arguedas, *Katatay* 22-23). Aquel es un tiempo funesto, adverso, porque si juntamos día y noche, entonces el hombre estaría sumergido en un dolor inmenso y profundo. Así, es el día y la noche —es decir, todo el tiempo— el que hiere y hace llorar al *runa*. Asimismo, es el tiempo el que acciona la maldad sobre el hombre. Este tiempo tienen un ser que lo gobierna, que lo define como aquel que “come hombres”: “*Runa, runa mikuy uyanta*” (“el hombre que come hombres”) (Arguedas, *Katatay* 22-23). El *runa mikuy*, en la literatura de Arguedas, se define como el poderoso (específicamente el hacendado, el gamonal), que consume la fuerza, la salud y la vida de los hombres. En ese sentido, es un hombre que “come hombres”, el que devora sus rostros; pero, como no está anclado a un espacio definido, se amplía a todo el mundo, a los hombres del mundo que viven el dolor de este tiempo.

En los pueblos antiguos del mundo andino, se utilizaban rituales para espantar este mal tiempo, con danzas, cantos, gritos o voces. En el poema, se infiere que este tiempo, como unidad, fue lanzado y puesto muy lejos para que nadie pueda moverlo: “*¡Imaykamaraq chanqanki!*” (“¡Lo lanzaste no sabemos hasta qué límites!”) (Arguedas, *Katatay* 22-23). El enunciador, en una actitud dialógica, le habla a Guayasamín para informarle lo que sucedió con el tiempo que se fue y alude al espacio indefinido. Solo un ser singular puede lanzarlo tan lejos que no es posible verlo, a un espacio inalcanzable para el enunciador.

Sin embargo, este mal no solo está alejado en el espacio, sino también el tiempo, en lo incontable, donde está fijado para la eternidad: “*Wiña wiñaypaq churanqui*” (“Para la eternidad lo fijaste”) (Arguedas, *Katatay* 22-23). Aquel es un tiempo que no volverá, lanzado a donde nadie podrá llegar, porque está fuera de la comunidad sufriente, lejos de este mundo, de donde nadie podrá moverlo: “*Mana pipas Kuyuchiy atinanta*” (Arguedas, *Katatay* 22-23). Este tiempo, vivo para la maldad, fue lanzado y fijado para la eternidad en un espacio y tiempo incalculables.

En síntesis, es un tiempo malo que está lejos de este *kay pacha*, de este mundo donde vive Guayasamín. Precisamente, el único pueblo que se menciona en el poema es Quito, pero luego se amplía a los hombres del Tawantinsuyu a través de una indicación temporal que finaliza con: “*Intipa qepa ñeqen churinkunapa qaparisqanmi*” (“El clamor de los últimos hijos del sol”); es decir, los incas que terminan su ciclo. En esta misma ciudad, observa también cómo los animales divinos sienten este dolor y fija un espacio (Quito), que es el punto donde se ubica el enunciador.

José María Arguedas expresó sobre dicho pueblo: “Desde La Paz hasta Quito, la misma flor, el mismo canto, idéntico tono en la voz de la gente”. Además, cuando la camarera le preguntó si había dormido bien, le respondió que estaba allí para auxiliar y aliviar la vida, como reconocimiento al principio del *ayni* andino, donde todos necesitamos de todos para ser. También habló del oro de su pueblo, cuando visitó sus templos y encontró un oro ardiente, y aclara que: “Nosotros no hacemos arder el oro para que su luz ilumine, no para que ciegue y mate la ternura”; pero sobre todo menciona el impacto que le causó la ciudad, por lo que habla de ella con respeto: “Quito: gran ciudad, la más hermosa de cuantas he visto en el mundo, con la lengua del hombre antiguo andino te hablo, regocijado: “*Napaykukim hatun llaqta. Qam hina sumaq runa kachun, kaypipas, may pachapipas*” (“Te saludo gran pueblo. Que el hombre sea hermoso como tú, aquí, allá en todas partes y en todo tiempo”) (Arguedas, “New York y Quito” 214-215).



Este espacio y tiempo se ampliarán a medida que se despliega el poema: “*Manan Chayllachu: / Estados Unidos, China, Tawantinsuyu / tukuy llaqtapi runakuna ñakasqanta / imaymana mañakusqanta*” (“No es solo eso: / el sufrimiento de los hombres de todos los pueblos, / Estados Unidos, China, el Tawantinsuyu / todos lo que ellos reclaman y procuran”) (Arguedas, *Katatay* 22-23). Entonces se produce una universalización del dolor a través de dos términos: *tukuy* e *imaymana* (todo el mundo). Allí cita tres grandes espacios de poder: Estados Unidos, que lidera el sistema capitalista y, no obstante su riqueza, allí hay hombres que claman su padecimiento; China, el poder del sistema socialista, donde todos los hombres estarían felices por el sistema de gobierno que proponen, pero también hay quienes aclaman; Tawantinsuyu, el imperio de los incas, también poderoso como los otros sistemas, donde se estaría gobernando por el principio de reciprocidad que anula la carencia, pero donde también hay hombres que claman, aunque da cuenta que este sistema está acabando.

Por la referencia al Tawantinsuyu, podemos decir que Arguedas también amplía el tiempo, no solo el espacio. Aquel ocupa la mayor extensión, ya que atraviesa el dolor todo este largo tiempo: primero los hombres del Tawantinsuyu, los últimos hijos del Sol, lo que implica el proceso de finalización de dicho tiempo; luego el tiempo contemporáneo, que corresponde a los hombres de Quito. En ese sentido, la referencia es espacial, pero se ubicaría justo después del tiempo de la conquista, cuando ya el imperio incaico está terminando. Son esos pueblos del Tawantinsuyu, donde viven (como en Quito) los últimos hijos del Sol, quienes están sufriendo ese tiempo malo, el *ñakay pacha* (tiempo enfermo).

Asimismo, este tiempo lo sufren también los animales sagrados, las deidades, las nieves donde están los *apu* o montañas sagradas. Esto cambia el significado, porque la nieve es buena, ya que sirve en sus deshielos cuando se convierte en agua; pero esta nieve se está acrecentado con el tiritar, el temblar del sagrado *wamani*. Recordemos que las águilas son los guardianes y mensajeros de los *apu*, por ello los hombres del ande las miran con respeto. En este caso, el temblor, el sufrimiento de esta ave, desborda la nieve, como ocurre cuando la laguna o los ríos acrecientan sus aguas con el dolor del llanto de los hombres.

Extensionalmente, en un diálogo entre texto y contexto, encontraremos que Quito es el lugar donde vive el Guayasamín de carne y hueso. Él desarrolla un recorrido para retratar el dolor, al que llamó *wakaqñan* (camino del llanto). Dicho recorrido por el continente, de México a la Patagonia, guarda simetría con la preocupación del poema quechua de Arguedas, ya que en este no solo se extiende al continente, sino que se va a pueblos más distantes, como también hizo Guayasamín.

### ***Musuy pacha: tiempo nuevo***

La transformación del tiempo malo solo es posible gracias a la ayuda de dos actores: los hombres y el hermano mayor, que es Guayasamín. Los primeros reciben la orden de llorar: “*Runa waqachun* (que llore el hombre)”, a través de un llanto liberador; pero también de la fuerza del viento: “*Wayrapa kallpanta mikuchun*”, que se denomina *allin wayra* (el aliento). En la versión en español, se agrega el verso: “Que beba el suavísimo aliento de la paloma”; después sigue el verso quechua: “*qan rayku*” (por ti), que traduce la nobleza del pintor. En el segundo verso inicial, decía: “*qaqchaq urpi*”, donde la paloma que castiga es Guayasamín. Entonces, es esta paloma la que castiga con su fuerza, la que lanza el tiempo del dolor, y su nombre es un *samay* (aliento, respiro, descanso), porque trae el *samin*, que es la alegría, el gozo y el regocijo.

Además, en la traducción, Arguedas comunica el significado de sus nombres: es “ave blanca volando”; precisamente, el *sami* es el aliento, la fuerza que reaviva, por lo que escribe el aliento de la paloma, de su fuerza. Asimismo, debemos aclarar que el uso generalizado de *urpi* como paloma y asociada a la mujer no se restringe a ello, sino que refiere al amado o

amada, ya que puede ser varón o mujer. En el caso del poema, la paloma que castiga es varón, es guerrera y defiende al pueblo del asedio del dolor.

### **Qapariy: grito**

Este es otro de los medios que ayudan a crear el tiempo nuevo, el inmenso grito de Guayasamín, que ya se había anunciado en el segundo verso: “*Yawar qapari*” (sangre que grita). *Yawar* es uno de los elementos que más se desarrolla dentro de la cosmovisión andina, el cual se califica como sangre mala, que caracteriza a la gente terrible (la sangre hirviente de *Los ríos profundos*), la piedra de sangre hirviente. De allí se extiende a la noción de piedra de sangre hirviente: *Yawar mayo*, el río transformador, que se presenta en épocas de guerra: “*qan, rauraq, ayqey, qaparinki / Apurimaq mayu aswtawan hatun / astawan mana tanichiq simiwan*” (“Tu ardiente hermano / gritaras todo esto / con voz aún más poderosa / e incontenible que el Apurímac” (Arguedas, *Katatay* 24-25).

La forma de expresión que utiliza Arguedas es el grito, mientras que las representaciones que hace Guayasamín son pictóricas, en especial el museo del grito. Esto nos lleva a la afirmación de que el pintor puede hacer gritar en su pintura: “Tú, ardiente hermano / grita todo esto / con voz aún más poderosa / e incontenible que el Apurímac” (Arguedas, *Katatay* 25). Aquí utiliza Arguedas al río dios, al río divino, de quien toma dos elementos para calificar a Guayasamín: por un lado, la fuerza de su caudal, que tiene un avance incesante y vertiginoso, indetenible, como río que parte el mundo, atraviesa montañas y perfora cerros con una fuerza que traslada Arguedas a la voz del pintor; por otro, que este río en tránsito habla, grita, como un río hablador, pero es la voz intensa de un río divino, lo que hace que la voz de Guayasamín se extienda por los espacios infinitos.

La insistencia de usar el verbo “gritar” tiene que ver con la negación de la pasividad de la imagen frente a una propuesta de imágenes que interpelan, que cuestionan, que se reb(v)elan frente a nuestros ojos, pero que enunciarán esa voz pictórica: qué lanzará ese grito-trazo-pintura, sino una realidad cruel. Además, el grito se configura con un poder mayor por la comparación que formula el verso: el grito de Guayasamín es más fuerte que el bramar del Apurímac. Si antes Arguedas, en otros textos, decía que el grito o bramido de este río, como poderoso que habla, se extiende sobre el pueblo y el mundo (el río que parte mundos), esa fuerza y potencia la supera el grito de Guayasamín, que es liberador porque, en esa garganta del ser fabuloso, se concentran todos los gritos sufrientes, lo que puede compararse con el sacrificio de Cristo, que reúne en su cuerpo todos los dolores de los hombres, o Túpac Amaru, que soporta el descuartizamiento por la acción de liberadora de sus *llaqtamasis* (de sus hermanos). De esta manera, Guayasamín concentra en su pintura, en su garganta, todos los poderes, porque no es ajeno a todo ello, sino un hermano, un *wawqiy*.

### **Hatun wawqiy: el inmenso hermano Oswaldo Guayasamín**

Dentro de la comunidad andina, todos son familia; no obstante, existen las ideas de *ñuqayku* y *ñuqanchik*. El primero es exclusivo y el segundo inclusivo. Cuando se le dice a alguien “*wawqiy* hermano”, es porque ya se integró a la familia; por lo tanto, la comunidad debe protegerlo, pero también él debe trabajar en beneficio de la comunidad. Así, *wawqiy* es un trato afectivo, pero que traduce un conjunto de responsabilidades para mantenerlos. En el poema, el trato del enunciador, del sujeto poético, es de *wawqiy* en varios pasajes. Este es uno de los tratos más afectivos en el quechua, el cual se presenta en el saludo. De esta forma, el saludo de una mujer es *panichay* (hermanita); cuando es de mujer a mujer, se dice *ñaña*; y cuando se da de mujer a hombre es *turay*. Pero siempre está subyacente la idea de familia, ya que es como uno mismo,

un ser que se estima, que está siempre junto a uno, en una filiación férrea estructurada con sentimiento.

Dentro de la cosmovisión andina, también existe la palabra *wawqiy*, entendida como la persona que muestra su doble, un poder con el que puede andar. Por ello, es un *illa*, que a veces tiene un tamaño pequeño, pero otras un tamaño mayor. Este se suele enterrar junto a los muertos; pero también suele ser de gran altura, para expresar poder, como ocurría con los incas que morían: tenían su *wawqiy*.

En el poema, tiene un carácter dialógico, ya que se busca la comunicación con un interlocutor, a quien se llama a escuchar lo que él significa. De esta forma, la voz poética menciona la palabra *uyuriway*, un imperativo para que su interlocutor escuche. El trato es de hermano, pero la configuración es de grandeza. Guayasamín es su *wayqey*, su hermano; por ello Arguedas lo llama: “*Uyuriway, rauraq wayqey / Escucha ardiente hermano*”. Esta aclamación recuerda al pueblo que llegó a los arenales de Lima y pide al Amaru (el Dios serpiente) que lo escuche; entonces, Guayasamín está en la misma posición que el Amaru.

Volviendo al verso, aquí se produce una caracterización de un ser lleno de llamas, de luminosidad, con una luz intensa con la que califica a su hermano y con la capacidad de alumbrar y orientar. En la poesía de Arguedas, el fuego es un elemento simbólico y, así como existen hombres llameantes que alumbrar con su cólera, con su fuerza, también existen pueblos llameantes que tienen la capacidad de alumbrar, de dirigir a otros pueblos, como ocurre con el pueblo de Vietnam, tal como se representa en el poema, que decide enfrentar a Estados Unidos. Esta es otra constante en la poesía de Arguedas: el camino a la luz. De nuevo, al final del poema, volverá a llamarlo *wayqiy*: “*¡Allinmi, wayqey! ¡Estabín, Oswaldo! / Está bien hermano / Está bien, Oswaldo*”, como si mostrará la intensidad de lo que representa. Luego de hacer un esfuerzo por describirlo, de transmitirle lo que él significa, el tono suave pero celebrante del enunciador da cuenta de la grandeza de Guayasamín, quien transforma el tiempo-mundo.

Por último, Guayasamín es la paloma que castiga, la sangre que grita, el ardiente hermano, el hombre fabuloso que escucha y desaparece el dolor, capaz de sacudir los cielos, la tierra y los tiempos hasta voltearlos. Tanto a él como a los hombres que suplican, les traslada su aliento de fuego —porque también es la fuerza del viento— para que puedan transformar el tiempo; les trasmite su *sami*, su aliento, para crear juntos un mundo nuevo. Sin embargo, lo más importante de ello está en que es hermano, uno llameante que alumbrar, que incendia la vida de los hombres y de los pueblos para que tengan la fuerza de lanzar juntos el *ñaqak pacha* (el tiempo malo) muy lejos, fuera del tiempo y del espacio, hacia los ilimitados bordes de la *pacha*, y luego construir el *allin kawsay* (la vida buena) o *musoq kawsay* (la vida nueva).

De esta forma, Arguedas muestra en su poema cómo un ser individual puede concentrar colectividades, sentires múltiples; ya que, si bien canta a un gran hombre, este se pluraliza por la filiación que establece, pero sobre todo por el proyecto comunal de transformar el tiempo malo y sembrar el tiempo de la luz.

Así, en el poema, encontramos dos tiempos definidos: uno de dolor y otro nuevo. Esta transformación se realiza gracias a la acción de un ser poderoso que se representa en el nombre de Guayasamín. Para la explicación, es pertinente la categoría *pacha*, con el fin de designar las diversas acciones de tiempo y espacio. En estas se presenta las dinámicas de la transformación, la cual se ejecuta mediante un *hatu kaparikuy* o gran grito colectivo.

## Obras citadas

Arguedas, José María. *Obras completas*. IV. Todas las sangres. Horizonte, 1983.

\_\_\_\_\_ *Katatay*. Horizonte, 1984.

- “New York y Quito”. *Obra antropológica*. Horizonte, 2012, tomo 7, pp. 213-215.
- Batalla, Carlos. “Guayasamín y su último paso por Lima: a 20 años de su muerte”. *El Comercio*, 7 de marzo 2019. <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/guayasamin-paso-lima-20-anos-muerte-noticia-614209-noticia/> (consultado el 23 de noviembre de 2021).
- Depaz, Zenón. *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Vicio Perpetuo, 2015.
- Estermann, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo mejor*. ISEAT, 2006.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*, edición de Aurelio Miro Quesada. Biblioteca Ayacucho, 1976.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. UNMSM, [1608]1989.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva coronica y Buen Gobierno*. Fondo de Cultura Económica, [1915]1993.
- Harris, Olivia y Thérésè Bouysse-Cassagne (1988). “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. *Raíces de América. El mundo aymara*, comp. de Xavier Albó. Alianza Editorial, pp. 217-281.
- Landeo, Pablo. *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2014.
- Lira, Jorge A. y Mario Mejía. *Diccionario quechua-castellano. Castellano-quechua*. Universidad Ricardo Palma, 2008.
- Mamani Macedo, Mauro. *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012.
- Motta Zamalloa, Edmundo. *Pacha: visión andina del espaciotiempo en la perspectiva del pensamiento seminal*. UNMSM, 2015.
- Rénique, José Luis. *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú*. La Siniestra, 2018.