PACHACHAKA

PUENTE SOBRE EL MUNDO

NARRATIVA, MEMORIA Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Carlos Huamán



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PACHACHAKA
PUENTE SOBRE EL MUNDO
NARRATIVA, MEMORIA Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

SEMINARIO DE TRADICIONES POPULARES



3

DIRIGIDA POR
Yvette Jiménez de Báez

COMISIÓN EDITORIAL
Arturo Chamorro
Antonio García de León
Martín Lienhard

CCYDEL - LITERATURA Y ENSAYO

COMITÉ EDITORIAL
Silvia Limón
Mario Magallón
Estela Morales
Rubén Ruiz
Liliana Weinberg





CÁTEDRA JAIME TORRES BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS/UNAM

PACHACHAKA
PUENTE SOBRE EL MUNDO
NARRATIVA, MEMORIA Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Carlos Huamán

EL COLEGIO DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Pe863.4
A694h
ej. 3

Huamán, Carlos.
Pachachaka : puente sobre el mundo : narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas / Carlos Huamán. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004.
354 p. ; 22 cm. -- (Serie Lenguajes y tradiciones ; 3)

Seminario de Tradiciones Populares, serie dirigida por Yvette Jiménez de Báez.

Cátedra Jaime Torres Bodet.

ISBN 968-12-1132-4

1. Arguedas, José María, 1911-1969 -- Crítica e interpretación. 2. Indios de Perú en la literatura. I.t.

Primera edición, 2004

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos
Ciudad Universitaria, 04510 México, D.F.
www.ccydel.unam.mx

ISBN 968-12-1132-4

Impreso en México/*Printed in Mexico*

A Françoise Perus,
María del Carmen Díaz V.
y Abilio Vergara

ÍNDICE

Ripuchkaniñam, pasachkaniñam. Ya me voy, ya me estoy yendo
(introducción) 13

I. *¡Qaqayllas! Ukumanta wiñaq qellqa.* Escritura que crece desde adentro 21
Arguedas, su tiempo y su narrativa (esbozo general) 21
El indigenismo:
Antecedentes históricos 28
El indigenismo en discusión 31
Arguedas ¿indigenista? 38

II. *Wañuymanta pisipasqam kawsachkani.* De tanta muerte estoy viviendo
(los personajes arguedianos) 47
Algunas observaciones sobre el narrador-personaje 47
Indios y *mistis* en "Agua" y otros cuentos 52
Congregados por la fiesta 57
Los ríos de la memoria 60
Entre muros 66
Las sangres encontradas 70
Los viejos y los nuevos zorros 77

III. *Rimaypi nina.* Fuego en la palabra
(el lenguaje en el universo narrativo arguediano) 89
El supuesto monolingüismo de Arguedas 89
Arguedas, el quechua y el castellano 93
Una pelea infernal 94
La "mistura" 95
Idiolecto y sociolecto literarios 99
Notas en torno a la traducción y al quechua de Arguedas 106
Traducción de las canciones 110

IV. *Ñanpa sapin*. Las raíces del camino (*hatun karu willakuy* - el mito) 117
Acerca del pensamiento quechua-andino
y el racionalismo occidental 118
El *hatun karu willakuy* en la narrativa arguediana 121
Sol de "Agua" y "Los escoleros" 123
En el fuego de la sangre 125
Cuando el *hatun karu willakuy* hierve 128
La explosión de la tierra 135
El puente de los zorros 139

V. *Takichakuykuy, tusuchakuykuy*... Canta y baila alborozadamente
(música, canto y danza) 145
Desde la garganta del mundo 146
Sobre el cosmos y la tradición musical quechua-andina 149
Canciones, danzas y géneros musicales arguedianos 152
El *wayno* 153
El *harawi* 166
Música religiosa 173
El *ayarachi* 175
La *h'achwa* 177
El *ayla* 178
El carnaval 179
La danza de los *ingas* 184
La danza de los *sijllas* 185
La danza de las tijeras y la danza de los zorros 186
El *toril* y el *turu pukllay* 188
Otras expresiones musicales y dancísticas 189

VI. *Layqa ñawikuna*. Ojos brujos
(los símbolos quechua-andinos en el tejido narrativo arguediano) 193
El símbolo en la narrativa arguediana 193
Urqumanta. De la montaña 197
Apu. Dios cerro 197
Rumi. Piedra 203
Yaku. Agua 207
Mayu. Río 209
Yawar mayu. Río de sangre 210
Pak'cha. Cascada 215
Sachakuna. Árboles 217
Eucalipto 217
Sauce 221
Cedrón 222
Pisonay 223

Molle ... 225
Pino ... 226
Ima sapra. Salvajina ... 228
Uchuy hatun pawaqkuna. Pequeños y grandes voladores ... 230
Killinchu. Cernícalo ... 230
Kuntur. Cóndor ... 232
Anka. Gavilán ... 234
Tuya. Calandria ... 236
Pichinkuru o *pichitanka.* Gorrión ... 238
Loro ... 241
Pariwana y otras aves ... 243
Urumanta hamuqkuna. Los que vienen del gusano ... 246
Waylis. San Jorge ... 246
Pillpintu. Mariposa y retama ... 248
Chilliku. Grillo ... 251
Chiririnka. Moscardón ... 252
Waytakuna. Flores ... 256
Ayrampu ... 256
K'antu o *qantu.* Cantuta ... 257
Lirio ... 258
Ayak'zapatillan y *wayronk'o* ... 259
Rapi. Hoja ... 264
Coca ... 264
Uywa. Animal doméstico ... 267
Allqu. Perro ... 267
Waqaychas. Instrumentos musicales ... 272
Arpa ... 272
Campana ... 273
Pututo. Corneta de caracol ... 276
Wak'awak'ra o *waqawaqra.* Corneta de cacho de toro ... 278
Pinkuyllu ... 280
Huk illakuna. Otros privilegiados ... 282
Dansak'. Danzante ... 282
Zumbayllu. Trompo ... 286
Vara y *varayok'* ... 292

Tambu. Reflexiones en el camino (conclusiones) ... 299

Anexo
La danza del otro zorro: viaje por la narrativa arguediana
(entrevista con Martín Lienhard) ... 303

Glosario (vocablos quechuas y peruanismos arguedianos) ... 317

Bibliohemerografía ... 341

RIPUCHKANIÑAM, PASACHKANIÑAM. YA ME VOY, YA ME ESTOY YENDO (INTRODUCCIÓN)

Ir es partir, ir es llegar siempre al punto de donde se parte, que ya no es el mismo. No hay quietud, sino huellas del viaje. Así, en la ruta del tiempo nos encontramos con José María Arguedas (Andahuaylas 1911-Lima 1969) y con su mundo narrativo, que ya no es sólo suyo sino nuestro. Partir y llegar, siempre llegar y partir, muchas veces rellenado nuestro *quqaw*, ese grandioso equipaje donde se guarda el pan de sueños y esperanzas que cuecen nuestros actos y pensamientos.

Sus obras literarias y antropológicas, poco leídas y valoradas en su tiempo, tuvieron real aceptación y difusión internacional luego de su muerte. En la actualidad se han multiplicado las traducciones, así como también los estudios relacionados con éstas; sin embargo, no son suficientes para interpretar, en su real dimensión, la obra arguediana.

El escritor, antropólogo, etnólogo y folclorista que "como un demonio feliz [hablaba] en cristiano y en indio, en español y en quechua",[1] habiendo vivido entre los indios, tomó como suyo el mundo nativo. Su interés e indignación por las vejaciones de que eran víctimas los *runas* (personas del mundo quechua) en una sociedad heterogénea, pluricultural y multilingüe, lo llevaron a escribir "desde sus vivencias" una literatura diferente a la acostumbrada en su época, muchas veces no reconocida por la crítica; a la par elaboró una profunda investigación antropológica en torno a la cultura quechua y mestiza con la que nutrió toda su narrativa y poesía.

Arguedas recrea literariamente las tensiones de la realidad peruana: acentuación de la crisis sociopolítica, expansión del mercado interno y externo, ampliación de la red vial y la intensificación de los flujos monetarios y comerciales. Los diferentes acontecimientos van marcando la pauta de su creación. En este sentido se entiende el cambio de escenario, la ampliación de los personajes y la complejización dramática.

[1] José María Arguedas, "No soy un aculturado", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 432.

Agua[2] (1935) tiene como escenario un pequeño pueblo de distrito; *Yawar Fiesta*[3] (1941) una capital de provincia. En ambas se presenta una dualidad indio-*misti* cuyo escenario es la sierra. De ahí pasa a una capital de departamento en *Los ríos profundos*[4] (1958), para finalmente tener como centro del drama a todo el Perú en *Todas las sangres*[5] (1964). En esta última novela se cambia la dualidad indio-*misti* por la abigarrada y heterogénea sociedad peruana.

En la obra de Arguedas hay un traslado de la sierra a la costa. El cuento "Orovilca" (1954) desarrollado en Ica, inaugura este paso continuado por el mundo carcelario de *El sexto*[6] (1961) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*[7] (1969), cuyo escenario es el puerto anchovetero de Chimbote en el que aborda el problema de la migración serrana, la aparición de las barriadas, la injerencia del capital nacional y extranjero, la lucha cultural permanente entre los mundos indio y *misti*. Todo esto visto desde un punto de vista andino, gracias a su conocimiento del complejo, problemático y violento proceso histórico peruano.

Por otro lado, se observa la búsqueda de formas comunicativas que le llevan a crear un lenguaje particular en español, en cuyo interior el pensamiento quechua permanece vivo, logrando así una quechualización del discurso. Al considerar estos aspectos, se advierte una paulatina complejización de la poética arguediana (historia y discurso), hasta plantear una narrativa que, partiendo de un indigenismo de rompimiento, logra un indigenismo "al revés", un anti-indigenismo.[8]

Sus innovaciones literarias surgen fundamentalmente de la utilización de recursos literarios quechuas, que se interrelacionan e incluso se funden con los occidentales, generando el rompimiento de viejos mo-

[2] Para citar los cuentos, incluido *Diamantes y pedernales*, utilizaré José María Arguedas, *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983. Como se manifiesta en la introducción sólo señalaré las iniciales de los cuentos y el número de página respectivo.

[3] Para este estudio, José María Arguedas, *Yawar Fiesta* (Fiesta de sangre), Lima, Editorial Horizonte, 1988. En adelante señalaré YF seguido del número de página.

[4] Utilizaré la edición, José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994. En adelante RP.

[5] Haré uso de la edición, José María Arguedas, *Todas las sangres*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Cada vez que me refiera a esta obra señalaré TS.

[6] Utilizaré la edición, José María Arguedas, *El sexto*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1979. En adelante señalaré ES.

[7] En este estudio, José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Horizonte, 1988. Sólo indicaré EZ.

[8] Al contrario del indigenismo tradicional (paternalista), que aplicaba al mundo andino una visión ajena, principalmente costeño-occidental, el narrador de este nuevo modo de producción literaria habla desde dentro y desde fuera del mundo quechua y lo "indigeniza todo". Fenómeno relacionado con la creciente migración de serranos a la costa.

delos de la narración. Este hecho le posibilitó adelantarse a su época. El trayecto de sus obras reúne las tensiones y las preocupaciones de una sociedad dividida en clases sociales e ideologías marcadas por el poder y la violencia, en función de un pensamiento progresista.

Considerando la complejidad narrativa y el panorama que brindan los múltiples estudios existentes en torno a la obra literaria de Arguedas, en este trabajo se pretende una relectura del conjunto de la obra narrativa del autor, poniendo énfasis en la cosmovisión quechua-andina, a partir de las huellas ficcionales del mundo representado. En ese sentido este estudio involucra el entramado cultural subyacente, teniendo en cuenta las particularidades que éste proporciona a su creación literaria. Por esta razón se abordarán, además de una revisión del indigenismo, las configuraciones y reconfiguraciones de sus personajes, el lenguaje, los *hatun karu willakuy* o mitos, los *takis* o canciones y los *tusuys* o danzas, los símbolos, especie de *paqarinas* o ventanas. Todo esto como parte del interés del autor por referirse a la realidad peruana y plantear una narrativa andina, inédita en la literatura peruana y latinoamericana, propuesta que culmina con *El zorro...*

La metodología utilizada en este estudio proviene de la lectura del conjunto de la obra literaria de Arguedas y de los intelectuales estudiosos de la cultura y la literatura peruanas, que abrieron un amplio espacio de discusión en torno a la narrativa arguediana. Entre ellos se encuentran: Antonio Cornejo Polar, principalmente con su estudio *Los universos narrativos de José María Arguedas* en el que hace un recorrido analítico de la obra global de Arguedas; Martín Lienhard con su obra *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*; William Rowe con sus trabajos *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* y *Ensayos arguedianos;* Julio Ortega, Tomás Escajadillo, Gladys C. Marín, Mario Vargas Llosa y otros, con quienes dialogaremos a lo largo de este camino analítico.

El capítulo I de este trabajo está dedicado a rastrear la vida y ruta literaria de José María Arguedas, partiendo de la ubicación contextual de su producción. En el capítulo II me ocupo del papel de los personajes en la configuración de las obras del autor, considerando el doble movimiento de transculturación costa sierra y sierra costa. En el capítulo III se hace una revisión del proceso de cambio del lenguaje literario, teniendo en cuenta las confesiones del autor sobre el tema y confrontándolas con su obra y la opinión de sus críticos. En el capítulo IV se analizan las funciones del *hatun karu willakuy* o mito como expresión cultural y social del mundo quechua-andino. En el capítulo V se estudian la danza y los diferentes géneros musicales quechua-andinos de la

narrativa arguediana. El capítulo VI, el más extenso y el que motivó este trabajo, contiene interpretaciones de los diversos símbolos quechua-andinos aparecidos en la narrativa de Arguedas.

Con el afán de contribuir al esclarecimiento del análisis e interpretaciones de la obra del autor, se anexa una entrevista con Martín Lienhard sobre el proceso creativo arguediano y algunas particularidades de su creación.

Por otro lado, para agilizar la exposición, se ha optado por utilizar las primeras letras de los títulos de sus obras, las mismas que aparecerán seguidas por dos puntos (:) y por el número de la página citada, todo esto encerrado entre paréntesis, por ejemplo (AG: 30).

Las obras en estudio son: "Agua" (AG); "Los escoleros" (LE); "Warma Kuyay" (WK); "El barranco" (EB); *Yawar Fiesta* (YF); *Diamantes y pedernales* (DP); "Orovilca" (OR); "La muerte de los Arango" (LM); "Hijo solo" (HS); *Los ríos profundos* (LRP); *El sexto* (ES); "La agonía de Rasu Ñiti" (LA); *Todas las sangres* (TS); "El sueño del pongo" (ESP); "El horno viejo" (EH); "La huerta" (LH); "El ayla" (EA); "Don Antonio" (DA); *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (EZ).

Debo señalar que a través de la historia peruana han habido diversas propuestas individuales y colectivas para establecer el alfabeto general del quechua. Por ejemplo la de González Olguín (1909), el Padre Lira (1944-1982), los Acuerdos de La Paz (1954), el alfabeto oficial (1975) y el Taller en la Universidad de San Marcos (1983). De todas, he optado por la última, con la cual estoy de acuerdo por reunir las experiencias anteriores, corregir algunos errores del alfabeto oficial quechua respetando las diferencias dialectales del idioma y tratar de buscar la unidad de la lengua. Sin embargo, por el alto índice de voces quechuas empleadas por Arguedas en sus obras (algunas de ellas escritas de manera distinta en su proceso creativo), en nuestro estudio, hemos preferido mantener su escritura para así evitar confusiones en el lector y ceñirnos a su contexto. En ese sentido se ha respetado íntegramente la escritura quechua arguediana.

Pachachaka, Puente sobre el mundo, con que titulamos este libro, es el nombre de un puente sobre un río en Apurímac, Perú. Arguedas utiliza la misma denominación para designar a uno de los capítulos de su novela *Los ríos profundos*.

Quiero manifestar mi gratitud a mis hermanos de los pueblos de la región Ayacucho-chanka, principalmente a los de Ayacucho, por haber motivado este estudio.

Agradezco a Ricardo Melgar que me brindó desinteresadamente su invaluable amistad y apoyo profesional, gracias mil. De la misma mane-

ra a Godofredo Taipe, Aurora y Soledad Bravo, Dolito y Kony, Víctor e Isabel, peruanos en México en quienes reconozco el sacrificio y la lucha permanente por la superación.

También agradezco a Nuria Vilanova, William Rowe, Martín Lienhard y Alfredo Torero, quienes desde La Paz, Londres, Zurich, Amsterdam o desde el lugar donde se encontraban, me apoyaron regalándome algo de su tiempo en pláticas sobre literatura latinoamericana y en especial peruana-arguediana, y me brindaron, además, material de lectura para la realización de este trabajo. En Washington, mi agradecimiento al hermano *yarovilka* Juanito Zevallos y familia.

Gracias a Liliana Weinberg por sus orientaciones valiosas en la UNAM, de la misma manera a Ignacio Díaz Ruiz, Valquiria Wey, Sergio López Mena, Henry González y Vicente Robalino.

Mi reconocimiento sincero a Noemí Rangel, sin su valioso apoyo hubiera sido difícil concretar este trabajo, también para Francisco Amezcua, Xóchitl Edith Yepes G., Saúl Hurtado, Lourdes Becerril, Francisco Javier Solé, Mario, Yolanda, Erick y Denisse; Ezequiel Maldonado y Conchita, Rosaura, Amaranta, Francisco de la Guerra, Olimpia Ramírez, Roselia Jiménez, Consuelo Rodríguez, Horacio Molano y Marcela Quintero, todos ellos representantes de la grandiosa mexicanidad que me adoptó y me hizo sentir como en casa, cuando la lluvia azotaba el alma.

En el Perú, gratitud singular para mis padres Grimaldo y Antonia (mamá Victoria), también para mis hermanos, quienes, desde Ayacucho (rincón del alma), me enviaron montañas de energía en cartas llenas de voces, cantos y amaneceres. Agradezco también a mis maestros y amigos de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga: Antonio Sulca Effio, Víctor Tenorio García, Marcial Molina y Sydia Consuelo Curaca. De igual manera, a Carmen, Carla y Eliana Jara, Óscar Ramírez y Florcita, Amparo Aztete, los hermanos Humala, Kiko Revatta, Walter Bustamante, Claudio Martínez y Óscar Figueroa, quienes, desde Lima, me apoyaron permanentemente.

Un agradecimiento especial para Yvette Jiménez de Báez por su apoyo y haber posibilitado la edición de este trabajo.

Mil gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México que me otorgó una beca para realizar este trabajo; por el mismo motivo, agradezco la generosidad de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

Altun pawaq siwar ginti,
Chunkullay,
llévate esta papeleta...

Picaflor que vuelas alto,
mi recóndito corazón,
llévate esta papeleta...

Wayno antiguo

I. *¡QAQAYLLAS! UKUMANTA WIÑAQ QELLQA.* ESCRITURA QUE CRECE DESDE ADENTRO

Yo soy un río
pero a veces soy
bravo
y
fuerte
pero a veces
no respeto ni a
la vida ni a
la muerte.

JAVIER HERAUD

En este capítulo se ofrece una mirada panorámica al contexto, vida y obra de José María Arguedas, con el objetivo de dar testimonio secuencial de su producción narrativa, considerando su entorno más próximo. También se hace una revisión del indigenismo en el Perú a través del concierto de voces que se ocupan u ocuparon del asunto. La articulación de los temas mencionados nos permitirá reconocer con mayor objetividad los rasgos fundamentales de la producción narrativa arguediana, los mismos que serán abordados detenidamente en capítulos posteriores.

ARGUEDAS, SU TIEMPO Y SU NARRATIVA (ESBOZO GENERAL)

José María Arguedas (Andahuaylas 1911-Lima 1969), antropólogo, etnólogo, cuentista, novelista y poeta peruano, es uno de los escritores más representativos de la narrativa hispanoamericana que se ocupó del tema indígena y mestizo de su país.

José María tenía apenas tres años cuando falleció su madre, doña Victoria Altamirano Navarro de Arguedas. Este acontecimiento tuvo gran repercusión en el rumbo de la vida del escritor. Cuando contaba con cuatro años (1915), José Pardo sucedió en la presidencia a Guiller-

mo Billighurst. Un año más tarde fue promulgada la Ley de Salario Mínimo para los trabajadores indígenas.

En 1917 su padre volvió a casarse, ahora con doña Grimasea Arangoitia viuda de Pacheco, con quien se mudó a Puquio. Allí, su madrastra y su hermanastro Pablo lo trataron como a un indio de la hacienda: "Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra [...] hubo otro modelador tan eficaz como ella, un poco más bruto: mi hermanastro. Cuando yo tenía siete años de edad [...] pedí a Dios que me mandara la muerte".[1]

Cuatro años más tarde (1921), conjuntamente con su hermano Arístides, huyó de su casa refugiándose en la hacienda Viseca, cerca de San Juan de Lucanas, lugar en el que les acogieron sus tíos José Manuel Pérez Arellano y Zoyla Peñafiel. Es el tiempo en que tiene mayor vinculación con el mundo quechua: "Los jefes de familia y las señoras, mamacunas de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo".[2] Cuando escribe "Yo no soy aculturado" también recuerda pasajes de esa infancia dolida que se tradujo en dulzura bajo la protección de los indios:

> A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador, sino fuego que impulsa.[3]

Hablante del *runa simi* (más conocido como quechua)y del castellano,[4] prefirió el mundo indio al *misti* de donde provenía. El conocimiento de ambos universos le permitió tener una apreciación muy particular acerca del Perú.

La década de los veinte, precedida por el oncenio de Leguía 1919-1929, está marcada por el cambio de la economía peruana y su relación con Estados Unidos que propició la constitución de la economía de enclave. Las empresas encuentran en el Perú materia prima y mano de obra baratas. Julio Cotler observa que en esta década se dio una recomposición y reestructuración de las clases sociales. Surgieron los grandes propietarios nativos vinculados a la exportación. Los terratenientes y las

[1] *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Perú, Latinoamericana editores, 1969, p. 36.

[2] José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 48. En adelante RP.

[3] José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Editorial Horizonte, 1988, p. 13. En adelante EZ.

[4] Últimamente se ha abierto un debate sobre si la primera lengua de Arguedas fue o no el quechua. Sobre este asunto nos ocuparemos en el capítulo III.

empresas extranjeras expropiaron las tierras de los campesinos, obligándoles a someterse a inaceptables condiciones laborales de explotación, lo que propició movilizaciones indígenas en Puno y Arequipa.[5]

Por motivos políticos, en 1920 el padre de José María fue obstaculizado en el ejercicio de su profesión de abogado, por lo cual tuvo que laborar en diferentes pueblos del interior del país. En sus retornos semanales al seno familiar, se enteró de las múltiples vejaciones que sufría su hijo José María, por lo que decidió llevarlo en su peregrinar por el interior del Perú:

> En 1923 empezamos a viajar con mi padre. Mi hermano mayor Arístides estudiaba en Lima con la pequeña pensión que mi padre recibía por sus servicios al Estado. Viajamos a Ayacucho ida y vuelta, 12 días a caballo; luego a Huaytará, 5 días a caballo y uno en camión; de allí a Yauyos, cuatro días a caballo. De Yauyos mi padre se trasladó a Cañete y de Cañete nuevamente a Puquio, donde murió en 1931. Estuve en Abancay, capital de Apurímac, en 1924-1925, mi padre en Chalhuanco.[6]

Estos continuos viajes provocaron que José María no tuviera un lugar estable por lo que estudió en Abancay, Ica, Huancayo y Lima. Cuando, posteriormente, ingresó a la universidad, sus lecturas sobre el indio le causaban irritación:

> Me sentí tan indignado, tan extraño, tan defraudado, que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por escribir al hombre tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa.[7]

En 1924, Haya de la Torre fundó el partido Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y José Carlos Mariátegui estableció el Partido Socialista que, luego de su muerte en 1930, se convertiría en Partido Comunista del Perú. Entre ambos se suscitó una encendida polémica sobre la cuestión nacional y el problema del indio. Mariátegui sostenía que la constitución de la nación era un proyecto antes que una realidad; el obstáculo para su realización era la existencia de una gran masa indígena sometida a la explotación y opresión gamonalista. En un primer

[5] *Cfr.* Julio Cotler, "Perú: Estado oligárquico y reformismo militar", en *América Latina: historia del medio siglo,* México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM-Siglo XXI, 1982, p. 380.

[6] Citado por Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981. Historia y Antología IV. La generación de 1940-1969,* México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 210.

[7] José María Arguedas, "La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas,* La Habana, Casa de Las Américas, 1976, p. 412.

momento, Haya de la Torre compartió este planteamiento, a tal punto que sus ideas se contrapusieron a las de los sectores oligárquicos dominantes. En 1931, el APRA se sublevó en Trujillo, en 1932, en la Marinería del Callao, siendo reprimido en ambas por la dictadura derechista que lo colocó fuera de la ley. Posteriormente, bajo la presidencia de Manuel Prado, en la primera mitad de los años cuarenta, el APRA se alía a la oligarquía y vuelve a la legalidad.

Por otro lado, debido a la influencia de la revolución mexicana en 1910 y la rusa en 1917, se generó una euforia en los países subdesarrollados por la implantación del socialismo, que posibilitaría la solución a los problemas de atraso y marginación. A esta inquietud se sumaron los planteamientos de José Carlos Mariátegui (1895-1930) con sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) y la difusión de la revista *Amauta* (1926-1930), que tienen efectos sustanciales en la intelectualidad peruana y en la creación de la obra de Arguedas.

> A medida que fui aprendiendo la literatura occidental, y leyendo los clásicos, especialmente españoles y rusos, decidí escribir, no con el propósito muy expreso de publicar, sino de desahogar mi estado de amargura, de descontento, o casi de irritación contra esta descripción totalmente falsa que se hacía de la población indígena.[8]

En los años treinta la crisis mundial determinó la caída de Leguía; la economía dependiente del Perú fue perjudicada por el retiro de capitales estadounidenses. Pese a que el nuevo jefe de Estado, el coronel Sánchez Cerro, trató de reorientar la economía buscando apoyo en los sectores populares, no lo consiguió. La crisis peruana fue expresada por el descontento del Partido Comunista y por el levantamiento del Partido Aprista en Trujillo. Al año siguiente se creó la Central General de Trabajadores del Perú (CGTP) y la Federación de Estudiantes del Perú (FEP).

A la muerte de su padre en 1930, José María se empleó como auxiliar en la Administración Central de Correos de Lima, sin que esto afectara significativamente su trabajo literario. Entre 1933-1934 publicó en *La Prensa* de Lima tres cuentos: "Doña Cayetana", "El vengativo" y "Momediano" o "El cargador". En 1935, divulgó su cuento "Agua" escrito a los diecinueve años; en este volumen incluyó, además, "Los escoleros" y "Warma Kuyay".

Los permanentes cambios de gobierno mantuvieron al Perú en crisis. En 1933, luego del asesinato de Sánchez Cerro, Augusto Benavides,

[8] *Ibid.*, p. 413.

apoyado por la clase dominante, fue designado presidente. No existía la posibilidad de conciliación entre los diferentes sectores sociales.

En 1937 la visita de un oficial fascista al Perú despertó un descontento general. Se realizaron movilizaciones estudiantiles de protesta. José María fue acusado de participar en ellas, siendo recluido en la cárcel El sexto durante ocho meses. Esta experiencia es relatada en su novela *El sexto*, que apareció en 1961. En 1938 salió de prisión y al año siguiente fue nombrado profesor de castellano y geografía del Colegio Nacional Mateo Pumacahua de Sicuani, Cusco; ese mismo año se casó con Celia Bustamante.

Para 1939 el presidente Benavides convocó a elecciones generales en las que fue elegido Manuel Prado, quien gobernó hasta 1945. Los partidos aprista y comunista modificaron sus orientaciones. El APRA consideró a Estados Unidos, en su nueva política del "buen vecino", como una fuerza democrática que podría favorecer la implantación de regímenes del mismo tipo en Indoamérica, mientras que el Partido Comunista colaboró en los esfuerzos bélicos contra el eje nazi-fascista.

Por su parte, José María Arguedas, en 1940, viajó al Congreso Indigenista de Pátzcuaro, invitado por el gobierno mexicano. Al año siguiente se publica su novela *Yawar Fiesta*; años después, en 1948, *Canciones y cuentos del pueblo Quechua.*

José Luis Bustamante y Rivero, candidato del frente Democrático Nacional fue elegido presidente en 1945. Al año siguiente, se creó, en la Universidad de San Marcos de Lima, el primer Instituto de Etnología, fecha en que José María trabajó en la sección de Folclore del Ministerio de Educación. Dos años después obtuvo el título de doctor en la Universidad de San Marcos de Lima con la tesis *Las comunidades de España y del Perú*, que sería publicada hasta 1968. En 1954 apareció su novela corta *Diamantes y pedernales* y una segunda edición de *Agua* en la que incluyó el cuento "Orovilca". Posteriormente, publicó el cuento "Waylluy" en la revista *Tres* y otro más, "Kuyay", en *La Prensa* de Buenos Aires.

En 1948 Bustamante fue destituido por la "Revolución restauradora". El general Odría asumió la presidencia iniciando el "ochenio". Por su lado, el APRA se declaró fuera de la ley. Al año siguiente su líder Haya de la Torre se asiló en la embajada de Colombia por cinco años. En 1950 Manuel Odría, candidato único, fue elegido presidente. Seis años después (1956), Fernando Belaunde Terry instituyó Acción Popular, el mismo año en que Manuel Prado fue nuevamente elegido presidente con el apoyo del APRA que buscaba la "convivencia" en el Congreso. Más tarde, el pacto aprista con los sectores oligárquicos motiva su escisión: "un grupo encabezado por Luis de la Puente Uceda, conformará el

APRA Rebelde, luego denominada Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y otro grupo, dentro del cual se encontraba, por ejemplo, Virgilio Roel, pasará a engrosar las fuerzas del Partido Comunista".[9] A fines de esa década, Hugo Blanco, líder campesino de la Convención (Cusco), encabezó las invasiones a las haciendas en medio de la crisis nacional que se expresó, además, con la devaluación de la moneda, poniendo en peligro los privilegios de la clase dominante. Ante esta situación, el ejército, la Iglesia y los nuevos partidos reformistas crearon una alianza. En este contexto, el APRA condenó los movimientos campesinos y propuso una reforma agraria gradual, técnica y ordenada que dejó inafectados los principales reductos de la oligarquía terrateniente.[10]

Arguedas publicó la novela *Los ríos profundos*, en 1958, obra que le dio fama internacional. Luego, en 1961, apareció *El sexto*. Más tarde, en 1964, da a conocer su polémica novela *Todas las sangres*. Esta obra es contemporánea del primer gobierno de Belaunde Terry declarado presidente en 1962, quien intentó realizar "la conquista del Perú por los peruanos", pero el Parlamento le negó su apoyo, propiciando el fracaso de su proyecto. Por su parte, los campesinos siguieron tomando latifundios.

En este último año, el aprista Haya de la Torre estuvo en condiciones de triunfar en las elecciones presidenciales. Sin embargo, una junta militar anularía las elecciones y entregaría el poder al general Pérez Godoy, instaurándose así el primer gobierno "Institucional" de las Fuerzas Armadas en América Latina. Al año siguiente Hugo Blanco fue apresado. El gobierno realizó parcialmente la reforma agraria en la Convención. En la misma fecha Belaunde salió triunfador en las elecciones presidenciales, apoyado por la coalición Acción Popular-Democracia Cristiana. La coalición APRA-Unión Nacional Odriísta (UNO) cuenta con amplia mayoría en el Parlamento. Ese año se multiplicaron las invasiones de tierras. Posteriormente, en 1964, se inició la reforma agraria y se crearon numerosas casas de cultura.

En 1965 se incrementaron los movimientos guerrilleros en Cusco, Junín y Ayacucho, pero declinarían pronto. Meses después, Hugo Blanco fue condenado a 25 años de prisión. Al año siguiente José María Arguedas intentó suicidarse con una sobredosis de barbitúricos, pero sobrevivió; en 1967 contrajo matrimonio con Sybila Arredondo con quien luego viajó a Cuba. En octubre de 1968 ganó el premio de novela ibero-

[9] Mariano Valderrama, "Los Planteamientos de Haya de la Torre y de José Carlos Mariátegui sobre el problema indígena y el problema nacional", en Carlos Iván Degregori y otros, *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*, Lima, Celats [s.f.], p. 211.

[10] *Cfr.*, *ibid.*, p. 211.

americana de la Fundación William Faulkner por su novela *Los ríos profundos.*

En un país donde la caída o llegada de nuevos gobiernos era tan común, ese año se perpetró el golpe militar de Velasco Alvarado. El "Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas" que inmediatamente ocupó el complejo petrolero que estaba en manos de Estados Unidos, instauró una serie de medidas antioligárquicas y decretó la reforma agraria, cambiando así una etapa de la historia peruana.

Con la reforma se establecía el reembolso económico a las empresas afectadas, así como también el pago a los terratenientes por sus propiedades. Por su parte, los campesinos, que no tenían participación directa en la reforma, debían pagar la llamada "deuda agraria". La nacionalización de las "propiedades norteamericanas" tenía que ver con la posibilidad de hacer del Perú un país exportador de cobre y petróleo, que le daría el control de su economía.

Con el objetivo de regular las movilizaciones campesinas, administrar los excedentes de producción agrícola y evitar el alza del costo de vida, el gobierno creó la Confederación Nacional Agraria. A este proyecto se sumó el intento por evitar las migraciones campesinas-indígenas, sin el resultado deseado.

José María Arguedas se quitó la vida en 1969, a los 58 años de edad:

> ...pero me cayó un repentino huayco que enterró el camino que no pude levantar, por mucho que hice, el lodo y las piedras que forman esas avalanchas que son más pesadas cuando caen dentro del pecho. Quiero dejar constancia que el huayco fue repentino pero no completamente inesperado. Hace muchos años que mi ánimo funciona como los caminos que van de la costa a la sierra peruana. Subiendo por abismos y laderas geológicamente aún inestables.[11]

Su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* escrita poco antes de su muerte, fue publicada en 1971.

La compleja realidad peruana motivó e impulsó al autor a realizar una intensa búsqueda de una forma original de transfigurar la realidad de dicho país, en proceso de transformación. En este sentido, la "modernización" no podía ser un caso aparte de la creación arguediana, ya que

> [...] durante las últimas décadas de este siglo, la influencia de la cultura moderna en las regiones andinas del Perú se hizo mucho más penetran-

[11] José María Arguedas, "Epílogo", en *El zorro de arriba...*, p. 201.

> te; como consecuencia de la apertura de las vías de comunicación mecánica. Estas vías redujeron el tiempo que duraban los viajes de la Capital a las provincias y de la costa hacia la sierra y a la selva, en proporciones revolucionarias. En treinta años el Perú saltó del sistema de comunicación feudal al de las carreteras y aviones.[12]

A la expansión de la red vial se añadió el crecimiento de la agricultura comercial y la intensificación del intercambio monetario.

Finalmente, la resolución artístico-literaria de la narrativa arguediana es parte de una cosmovisión artística y cultural particular relacionada con la vida y contexto del autor. Desvincularla sería obviar las motivaciones fundamentales que hicieron de Arguedas un escritor crítico de su país.

EL INDIGENISMO

Antecedentes históricos

Para hablar de la literatura en el Perú y, sobre todo, para centrar nuestra atención en el desarrollo de la narrativa arguediana, es indispensable hacer una revisión del indigenismo en este país, a través de las observaciones de diferentes investigadores que se han ocupado del tema. Así podremos sentar las bases de discusión que nos conduzcan a esclarecer el camino literario seguido por Arguedas.

De la heterogénea literatura oral quechua prehispánica en *runa simi*, existen algunas muestras recopiladas por los cronistas. Se sabe que los denominados *kipus* fueron documentaciones estadísticas, recursos mnemotécnicos de los que se sirvió el imperio para su organización y conservación de algunos pasajes de su historia, los mismos que necesitaban de los *kipukamayoq* para su lectura y transmisión oral.[13]

De su escritura simbólica e ideográfica, que estaba en proceso de perfeccionamiento, quedan algunos restos en monumentos arqueológicos, tejidos, escultura, pintura, cerámica, piezas de orfebrería y grabados en tablones. Éstos sirvieron para el estudio de cantares épicos y para seguir el desarrollo del arte y la literatura oral.

[12] José María Arguedas, "José Sabogal y las artes populares en el Perú", en *Folklore Americano*, año IV, núm. 4, Lima, 1956.

[13] Véase, Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, tomo I, Perú, Studium Editores, 1977.

Se conoce el doble camino seguido por la literatura quechua: una difundida por los *amautas* (maestros), vinculada a los intereses de la oficialidad teocrática inca, que daba a conocer la historia de la formación del imperio, sus hazañas y los fastos celebrados con canto y baile, y otra, por los *haraviku* (poetas-músicos), relacionada con las actividades del mundo popular no oficial. En ellas también desempeñaban un papel importante los diversos *ayllus* (familias), quienes, mediante cantos y poemas hacían aflorar sus sentimientos y deseos comunitarios, de acuerdo con el calendario cósmico quechua: siembra, cosecha, fiestas del *ayllu*, etcétera, rompiendo así con los rituales tradicionales de la literatura oficial inca.

La literatura quechua, variada y fundamentalmente oral, si bien no ocupó un lugar importante en la colonia hasta inicios del siglo XX, seguía siendo practicada y desarrollada paralelamente a la literatura en castellano, apéndice de la literatura española. Esta literatura ocupaba un lugar extraoficial, vinculado a los sectores marginados, sometidos y explotados. Sin embargo, influyó a muchos de los escritores y poetas de diferentes tiempos en el Perú.

Indudablemente, como lo demuestran sus mitos, leyendas, canciones, etcétera, los pueblos quechuas practicaron una literatura oral sumamente rica y variada. De esa manifestación artística que vivió y vive en la memoria colectiva, existen algunas evidencias reunidas por los cronistas como Guaman Poma de Ayala, el Inca Garcilaso de la Vega e investigadores de nuestro tiempo.[14]

El imperio incaico abarcaba parte de lo que hoy es Ecuador, Chile, Argentina y casi la totalidad del territorio de Perú y Bolivia. Este espacio contaba, aproximadamente, con una población de diez millones de habitantes que, como consecuencia del proceso de conquista y colonización, disminuyó hasta menos de un millón. Esto no significó la anulación del mundo quechua, pero sí la introducción de cambios que se expresaron no únicamente en la disminución de la población, sino en todos los planos de la organización social, cultural y económica.

El descubrimiento y la colonización transformaron no sólo al mundo americano sino también al europeo. Para este último, significó la obtención de riquezas materiales que propiciaron el desarrollo del capitalismo, la intensificación del comercio a nivel mundial (poniendo en

[14] Muchos trabajos de nuestro tiempo reúnen en diferente medida la producción literaria del mundo quechua prehispánico. Véase por ejemplo: Jesús Lara, *La poesía quechua*, México, FCE, 1979. Mario Florián, *Panorama de la poesía quechua incaica. Muestrario de la poesía quechua incaica*, Perú [s.p.i.].

contacto, además, a África y Asia) y la consecuente transformación de la visión del mundo que tenían los europeos.

La literatura hispanoamericana escrita, producto de esa convergencia cultural, compleja y violenta, comienza con las crónicas de la conquista escrita desde "el Nuevo Mundo descubierto". No hay que olvidar que los primeros españoles llegados a América venían de un reino donde dominaban el feudalismo y la monarquía. Éstos tenían la obligación de informar a la Corona sobre los diversos acontecimientos, por lo que algunos, en su mayoría sin vocación literaria, sintieron la necesidad de narrar la historia de lo que hacían o veían hacer. De esta forma nacieron las *crónicas* y, un poco más tarde, los poemas épicos al estilo renacentista.[15] Es evidente que entre los cronistas hubo quienes dieron una visión tergiversada y parcial de la historia de los quechuas, entre los que tenemos a Pedro Cieza de León (1520-1560), Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592) y Agustín de Zarate (?).

Las primeras muestras de reclamo de justicia frente a las atrocidades de los españoles y de la misma iglesia se dan por religiosos españoles descontentos con los maltratos hacia los indios, entre los que destaca, por sus duras protestas mediante discursos y campañas a favor del indio, fray Bartolomé de las Casas (1484-1566).

Más tarde esta lucha la continúan los cronistas indios y mestizos que hacían uso del castellano, como Felipe Guaman Poma de Ayala (¿1550?-1615) y el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). El primero escribió acerca de la realidad de los indios y conquistadores. En *El Primer nueva corónica y buen gobierno*,[16] expuso el funcionamiento político social de la colonia, denunció los abusos de las autoridades y llegó a criticar a la Iglesia por su participación en el sometimiento de los indios. Guaman Poma reforzó sus críticas con interesantes dibujos relacionados con algunos hechos importantes ocurridos en la colonia.[17] Hay que mencionar también su libro incompleto denominado *Y no ay remedio...*,[18] en el

[15] *Cfr.* Yerko Moretic, "Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú", en *Recopilación de textos...*, p. 34.

[16] Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, México, Siglo XXI, 1992.

[17] Abraham Padilla Bendezú en su libro *Guaman Poma, el indio cronista dibujante*, México, FCE, 1979, p. 10, sostiene que entre Guaman Poma y el Inca Garcilaso de la Vega existía un parentesco, dado que ambos fueron descendientes de los incas, como nieto y bisnieto respectivamente de Tupac Inca Yupanqui. Por lo tanto, el autor de los *Comentarios Reales* fue sobrino del cronista dibujante.

[18] Phelipe Guaman Poma de Aiala, *Y no ay remedio...*, Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado (eds.), Centro de Investigación y Promoción Amazónica, 1991.

que se refirió a su intensa disputa por una hacienda en Huamanga y, por consiguiente, habló sobre la realidad india y mestiza de la colonia.

El Inca Garcilaso de la Vega fue hijo de la palla Chimpu Ocllo, sobrina de Huayna Capac, y del capitán Sebastián Garcilaso de la Vega, ligado a ilustres personajes de la historia española. Su condición mestiza, producto de esa compleja interrelación que se manifestaba en América, le dio cierta representatividad y comprensión de las dos culturas. En 1609 publicó los *Comentarios reales* y en 1617, un año después de su muerte, se divulgó la segunda parte de la misma, con el título de *Historia general del Perú*. Sus dotes de historiador-humanista y sus conocimientos de la lengua castellana lo convirtieron en un escritor con talento particular, siendo reconocido entre los más destacados de su época. El Inca Garcilaso de la Vega buscó demostrar su vínculo sanguíneo con los incas y trató de que la corona española le reconociera como tal. Sus textos tuvieron una clara influencia de la visión cristiana europea y buscó conservar la memoria histórica del mundo quechua.[19]

España no mostró real interés por mejorar las condiciones de vida de los habitantes de sus colonias, entre ellas el Perú. Dos siglos después de la conquista, la situación empeoraba, dando lugar al descontento de los diferentes sectores sociales de esta región y a diversos levantamientos armados. Entre éstos tenemos la rebelión del cacique mestizo Tupac Amaru, en el Cusco (1780).

Por su parte, "los criollos intensifican su actitud de autoconocimiento, constituyendo un centro integrador de aspiraciones colectivas. Aparecen como defensores de indios, mestizos y pardos, distanciamiento entre criollos y peninsulares que provoca la aparición de caudillos violentos y mentores pacíficos",[20] lo que culmina con el movimiento de independencia del siglo XIX. Así, entre rebeliones continuas, sale a discusión el tema del indio presente a lo largo de la historia latinoamericana.

El indigenismo en discusión

A lo largo del tiempo la literatura que se ha ocupado del indio ha recibido varias acepciones de acuerdo con la época: indianismo,[21] indigenismo ortodoxo e indigenismo. En general, se dice que la literatura

[19] *Cfr.* Alberto Escobar, *La narración en el Perú*, Estudio preliminar, antología y notas, Lima, J. Mejía Baca, 1960, p. XVI.

[20] Daniel Valcárcel, *La rebelión de Tupac Amaru*, México, FCE, 1975, p. 19.

[21] Carmen Alemany al entrar a esta discusión aclara que el término "indianismo" es utilizado de diferente modo en Brasil, pues así se les denomina a aquellas obras que se

del XIX llamada indianista tomó al indio como personaje "exótico", decorativo, de tarjeta postal, como un "menor de edad" que debía ser cuidado por el blanco: es un indio idealizado bajo la influencia de la tradición renacentista que lo veía como a un "buen salvaje", dejándolo así fuera de la realidad concreta. Esta visión responde fundamentalmente a las descripciones imaginadas que se hicieron en la Conquista y, posteriormente, al romanticismo europeo, francés, a través de la influencia de las obras de Chateaubriand, *Atalá* (1801) y *René* (1802), obras que estimularon el ambiente cultural y literario de la época, dando paso a numerosas obras estudiadas por Concha Meléndez.[22] El indio es transformado y presentado con aspectos europeos como resultado del desconocimiento de la cultura indígena. A esta etapa Tomás Escajadillo la reconoce como "antecedente", mientras que al indigenismo lo ve como una etapa posterior, la que denomina "indigenismo ortodoxo".[23]

Por unanimidad, los investigadores del tema, reconocen como precursores de la literatura de tema indígena en el Perú a Narciso Eriástegui con su novela *El padre Horán* (1842); José Torres y Lara (o José Itolarres, como se le conocía) con su novela *La Trinidad del indio o costumbres del interior* (1885). Sin embargo, se considera que la más importante fue Clorinda Matto de Turner (1864-1909) con su novela *Aves sin nido* (1889). Vargas Llosa, quien prefiere hablar del indigenismo en general, con diferentes etapas de desarrollo, sostiene que la autora, a quien ubica dentro del "protoindigenismo", es la primera indigenista (lectora de Émilè Zolà y de los filósofos positivistas) que con "su novela *Aves sin nido* inauguró una larga sucesión de libros comprometidos en los que se retrata, desde diversos ángulos, la vida campesina, denunciando las injusticias y reivindicando las costumbres y tradiciones indígenas

---

produjeron en el siglo XX y que se ocupan del indio en general. Véase "Revisión del concepto de neoindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José Mª Arguedas, Roa Bastos y José Donoso", en *Anthropos*. Revista de documentación científica de la cultura, núm. 128, enero, 1992, p. 74.

[22] Concha Meléndez, *La novela Indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, San Juan, Cordillera, 1970.

[23] Tomás Escajadillo, siguiendo la clasificación que hizo Fernando Alegría de la novela hispanoamericana, manifiesta que existen cuatro grupos: *1)* "La novela de la propiedad"; *2)* "La novela de los conflictos urbanos, de carácter social y económico ya sea que sucedan en las grandes ciudades o en las provincias"; *3)* "La novela psicológica o imaginista"; *4)* "La novela biográfica o histórica". Escajadillo sostiene que "la novela indigenista o "indianista" como Alegría prefiere llamarla, es uno de los tres subgrupos de la "Novela de propiedad" (los otros dos son "la novela campesina" y "la novela antiimperialista"). Véase "Las señales de un tránsito a la universalidad", en *Recopilación de textos...*, p. 76.

hasta entonces ignoradas por la cultura oficial".[24] En *Aves sin nido*[25] la autora plantea desde la visión cristiana, blanca, hispánica, la incorporación del indio al proceso histórico de la realidad nacional, para posibilitar el progreso.

Ángel Rama expone que el término indigenismo quedó acuñado

> por la generación posmodernista latinoamericana, siendo ella la que le confirió el significado con el cual fue aceptado en todo el continente. Como en los ejemplos paralelos y contemporáneos del "negrismo" antillano y del "revolucionarismo" mexicano, se trató de una formulación local, peculiar, referida a la problemática cultural de la región, de esa tendencia generalizada, regionalista, criollista, nativista, que se posesionó de América Latina con posterioridad al novecentismo modernista, desarrollándose en la década de los diez y los veinte: propuso una nueva apreciación de la realidad y del funcionamiento de las sociedades del continente que estaba modernizándose, a través de la óptica de los sectores de la baja clase media en ascenso, quienes entablaban su lucha contra las consolidadas estructuras del poder.[26]

Aunque la visión de Rama parte de la valoración sociológica del indigenismo, su observación es válida, ya que abarca y reconoce a los productores de la literatura indigenista.

En el panorama peruano no se debe olvidar la derrota del Perú en la guerra con Chile en 1887, que trajo como consecuencia la muerte, la devastación política, económica y moral del país, despertando mayor interés por la realidad indígena y el reconocimiento de su papel en la historia peruana. El desastre de la guerra influyó en el pensamiento de Manuel González Prada quien, en su movilizador discurso en el teatro Politeama (1888), explicó la falta de una formación nacional peruana, debido a la explotación y opresión del indio, que conformaba la mayo-

[24] Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 1996, pp. 20-21.

[25] Es importante resaltar la visión del indígena que plantea la autora de *Aves sin nido*. Citemos un párrafo de la novela: "Ah plegue a Dios que algún día ejercitando su bondad decrete la extinción de la raza indígena, que después de haber ostentado la grandeza imperial bebe del lodo del oprobio. Plegue a Dios la extinción, ya que no es posible que recupere la dignidad ni ejercite sus derechos". El problema del indígena es reducido a una solución moral, corresponde al blanco ser el redentor del indio visto como una criatura a la cual había que proteger. (Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, Cuba, Casa de las Américas, 1974, p. 11).

[26] *Cfr.* Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 180.

ría de la población, y era, como en la actualidad, el verdadero sustento de la nacionalidad. Manuel González Prada sostuvo, en su ensayo "Nuestros indios" (1904), que "la cuestión del indio, más que pedagógica, es económica y social" (sin que esto signifique que la educación no interese).[27] Esta tesis se opone principalmente a la de Riva Agüero quien, en 1920, defiende sistemáticamente la conquista y el aporte hispánico a la cultura peruana. Además, plantea que la raza indígena constituye el principal factor de atraso y propone como solución la educación y la occidentalización. Llega al extremo de justificar la explotación y exterminio del indio.[28]

Alrededor de González Prada se reunió un grupo de escritores que empieza a ocuparse del problema del indio. Entre ellos figuran Clorinda Matto de Turner, Abelardo Gamarra *El tunante* y Mercedes Cabello de Carbonera.

Esta misma preocupación se manifestó en Lima con la creación de la Asociación Pro-indígena en 1909, encabezada por Pedro Zulen, Dora Mayer y Joaquín Capello. Esta institución que buscó la reivindicación india, asesoró en los conflictos con los gamonales y propulsó investigaciones relativas al mejoramiento social indígena.[29] También se conoce la aparición de núcleos indigenistas como la Bohemia Trujillana, encabezada por Antenor Orrego en Trujillo. En Puno, la destacada actividad de Alejandro y Arturo Peralta, quienes, en 1926, fundaron el grupo Orkopata junto con Mateo Jaica, Emilio Armanza y otros. La fundación de la Escuela Cusqueña en el seno de la Universidad del Cusco. La actividad indigenista, sumamente intensa, encabezada por Hildebrando Castro Pozo en Piura y por Abelardo Solís en Jauja. También hay que distinguir la aparición del Grupo Surgimiento, impulsado por Luis E. Valcárcel, Luis Felipe Aguilar, Casiano Rado, Luis Felipe Paredes, J. Uriel García y Félix Cosío, en 1926. Este grupo trató de organizar un frente indigenista con proyecciones políticas a nivel nacional. Fue considerado como el abanderado del movimiento indigenista cusqueño de su época.

[27] Manuel González Prada, "Nuestros indios", en *Ideas en torno de Latinoamérica*, México, UNAM-UDUAL, 1986, p. 417.

[28] Véase José de la Riva Agüero, *La historia en el Perú*, Lima, Universidad Católica [s.f.]. Para un mayor acercamiento a los planteamientos en torno al indígena en Perú, véase también Carlos Iván Degregori *et al.*, *Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el "problema indígena" en el Perú*, Lima, Celats [s.f.].

[29] Para mayores referencias véase entre otros a Jorge Basadre, *Historia de la República*, Lima, Editorial Universitaria, 1972, t. XII, pp. 188-189; Mariano Valderrama y Augusta Alfejeme, "El surgimiento de la discusión de la cuestión agraria y del llamado problema indígena", en *ibid.*, pp. 61-62.

Entre los factores sociales que dieron lugar al debate en torno al problema agrario y el problema nacional de los años veinte, están los movimientos campesinos en la sierra sur que tuvieron como antecedente el levantamiento de Atusparia en 1885. En Puno, la sublevación de Rumi Maqui (1915), posteriormente, la matanza de indígenas en Layo, provincia de Canas y Trocroyoc, provincia de Espinar (1922) y los levantamientos indígenas en Ayacucho, La Mar, Tayacaja, Huancané, Azángaro y Quispicanchis (1922-24), motivaron la protesta de amplios sectores sociales del Perú. Estos movimientos se pronunciaban en contra del despojo de tierras al campesinado y de la opresión gamonal.

José Carlos Mariátegui será quien, a través de sus ensayos sobre la realidad peruana y su revista *Amauta,* analizará el problema del indio desde el ángulo marxista. Plantea la reivindicación social y cultural del indio abordando el problema de la tenencia de la tierra, como punto central de discusión, y no así la cuestión racial que era el asunto que ocupaba a los intelectuales de los años veinte. Así, el indigenismo del siglo XX toma al *runa* como parte de la realidad americana y lo vincula con la temática de la tierra y su consecuente reivindicación sociocultural. Con ello se pretende evitar su presencia superficial, "ornamental", "romántica", para ubicarlo en un contexto complejo y conflictivo del cual forma parte. A esta forma de ver al indio (desde fuera, por los no indios) se le considera indigenismo.

> El problema indígena tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y del arte. Se equivocan gravemente quienes, juzgándolo por la incipiencia o el oportunismo de pocos o de muchos de sus corifeos, lo consideran, en conjunto, artificioso.[30]

Mariátegui considera que en una sociedad en la que conviven el capitalismo, el feudalismo y la propiedad comunal, y puesto que la propiedad feudal de la tierra es la que mantiene al indio en la total miseria, es necesaria la instauración del socialismo, sistema inherente a las comunidades indígenas.

El carácter colectivista de la sociedad quechua, que constituía la base de las proposiciones de Mariátegui, fue el sustento para plantear la reivindicación definitiva del indio. Así al enfocar el problema de la literatura peruana manifiesta que ésta tenía que pasar por un cambio

[30] José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979, p. 300. Esta obra es esencial para entender el indigenismo en el Perú.

sustancial, es decir, de ser una literatura indigenista practicada por mestizos a una netamente indígena que estaba por venir:

> La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.[31]

El indigenismo —según Cornejo Polar— inicia y se consolida en los años veinte del siglo pasado, aunque es identificable desde los años posteriores a la llegada de los españoles.

El autor, al referirse al planteamiento de Mariátegui sobre la literatura indigenista e indígena, comenta que *Amauta* puso en evidencia la heterogeneidad del indigenismo dentro de un cosmos complejo, conflictivo y diverso. En este sentido, Cornejo Polar manifiesta que el planteamiento de Mariátegui es aplicable a otras

> literaturas latinoamericanas y puede esclarecer no sólo las rupturas provenientes de la conquista, en los casos en que el estrato nativo no fue liquidado por el impacto de la metrópoli, sino también otras formas de heterogeneidad como, por ejemplo, las que surgen de la implantación del sistema esclavista en Latinoamérica, el negrismo centroamericano y caribeño, pero también la literatura gauchesca del Río de la Plata y en cierto modo la ligada a la poética de lo real maravilloso.[32]

Indudablemente éstas son variantes del fenómeno que preocupaba a Mariátegui.

Por su parte, Washington Delgado hace una periodización (no rígida) de "las etapas de nuestra historia literaria". El crítico y poeta, basándose en la "actitud literaria" y en la "coyuntura histórica", prefiere hablar de literatura agraria, debido al predominio de temas rurales entre 1930 y 1950, a la que también reconoce como literatura nativista, donde ubica a Ciro Alegría y José María Arguedas como sus máximos exponentes.[33]

En la actualidad, ambos autores son considerados, casi por consenso, como los más claros exponentes del indigenismo narrativo en el

[31] *Ibid.*, p. 292.

[32] Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, Editorial Lasontay, 1980, p. 33.

[33] Washington Delgado, *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, Perú, Rickchay Perú, 1984.

Perú del siglo XX. Tanto *El mundo es ancho y ajeno* como *Yawar Fiesta*, aparecidas en la década del cuarenta, son las novelas más representativas de la producción literaria indigenista de los primeros treinta años del siglo XX. *Los ríos profundos* (1958) y principalmente *Todas las sangres* (1964), constituyen un tipo de narrativa distinta a la de las obras catalogadas como indigenistas, en donde también se inscribe Manuel Scorza (1928-1983), con sus novelas *El cantar de Agapito Robles, Garabombo el invisible, Redoble por Rancas*, entre otros trabajos.

Arguedas en "El indigenismo en el Perú",[34] un escrito póstumo que comienza por prescindir de la aportación que en el siglo XIX hizo Manuel González Prada, establece tres periodos indigenistas:

1) El correspondiente al novecentismo, donde aparecen los primeros tintes de la corriente indigenista en la obra de Julio C. Tello, oponiéndose al "pensamiento hispanista" de José de la Riva Agüero y Víctor A. Belaunde. En esta etapa se reconoce el valor de la cultura inca prehispánica y se prescinde del indio actual.

2) El encabezado por José Carlos Mariátegui, donde se establecen las bases para la reivindicación social y económica del indio. A través de *Amauta*, se llama a escritores y artistas a comprometerse con la causa del indio y a tomar como tema el Perú contemporáneo. El trabajo de esta generación, no necesariamente con altas cualidades artísticas, contribuyó al descubrimiento del indio real: miserable, maltratado y expoliado. En este periodo se dio la difusión de la tesis dualista de la sociedad peruana: costa-sierra, indios-*mistis*. No se reconoce la contribución de los sectores mestizos. Tampoco se admiten los rasgos diferenciadores de las clases enfrentadas, ni la variedad de las comunidades indígenas existentes ni de terratenientes.

3) En este periodo, posterior a Mariátegui y Valcárcel —autor de *Tempestad en los Andes* (1927), integrante del grupo "Surgimiento" de Cusco e importante protagonista del indigenismo—, se cuentan como principales exponentes a Ciro Alegría y José María Arguedas, quienes salvan las carencias antes indicadas.[35] Ambos rescatan las demandas so-

[34] José María Arguedas, "El indigenismo en el Perú", en *Ideas en torno de Latinoamérica*, México, UNAM, 1986, pp. 764-781. Este mismo estudio aparece en *Recopilación de textos...*, con el nombre "Razón de ser del indigenismo en el Perú".

[35] Arguedas manifiesta que "hay un error cuando se considera que en las narraciones que escribí yo es donde se descubre por primera vez al indio. No es cierto. Lo que ocurre es que en las novelas de Ciro Alegría aparece un indio que es tal desde el punto de vista social, pero no lo es desde el punto de vista cultural"; José María Arguedas, "La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos...*, p. 412. Por su parte, Ciro Alegría afirma: "[...] si bien el indio es el objeto de nuestros desvelos y cuidados: mi indio no es el

ciales, económicas y políticas del indigenismo de los *Siete ensayos*... pero desde diferente ángulo (el siguiente apartado aclarará más este asunto). Esta generación tiene mayor conocimiento de la realidad indígena (cosmovisión y tradición cultural) y de la sociedad peruana. Esta etapa tiene una nota "culturalista" y el tema no es exclusivamente el indio, por lo que la misma denominación es cuestionable. Una de las nuevas preocupaciones es el asunto nacional y la búsqueda de la expresión de la cultura peruana, la que será antecedente de las modificaciones políticas y sociales, que pronto habrían de introducirse en el campo peruano (la reforma agraria).

Como se advierte, las concepciones en torno al indígena y al indigenismo en el Perú han ido cambiando históricamente. En la narrativa, desde una aparición meramente decorativa hasta la presencia de un indio poseedor de una compleja cosmovisión, capaz de hablar y pensar por sí mismo, pero sin dejar de estar inmerso en un contradictorio contexto nacional, definido por sus peculiaridades económicas y sociales.

Finalmente, considero que González Prada, desde el ámbito del discurso político, y Clorinda Matto de Turner, desde la literatura, constituyen los antecedentes más representativos del indigenismo que en el siglo XX tienen a José María Arguedas y a Ciro Alegría como sus máximos exponentes, con la advertencia de que el primero supera ampliamente los preceptos del indigenismo.

ARGUEDAS ¿INDIGENISTA?

¿Interesa definir si José María Arguedas se inscribe dentro del indigenismo literario?, ¿de qué modo la ubicación de la obra de Arguedas ayudaría a esclarecer su proceso creativo?, ¿es imprescindible establecer relaciones de su obra con el movimiento indigenista peruano y el latinoamericano? Para responder estas interrogantes seguiremos con atención los diversos planteamientos de algunos críticos de la obra de Arguedas que aportan elementos para el estudio de su producción literaria.

Para Tomás Escajadillo, Arguedas tiene dos etapas: la primera abarca desde "Agua" hasta *Los ríos profundos* y podría seguir llamándose indigenismo. La segunda, desde *El sexto* hasta *El zorro...*, que preferiblemente no debería recibir etiquetas. Sostiene que la primera etapa tuvo como escenario la sierra (se refiere la zona sur andina del Perú) y, la segunda,

---

de Arguedas. El indio es una proposición cargada de autoctonismo. Existe una gama infinita de indios". Véase "Otras opiniones", en *ibid.*, p. 317.

toma como eje central la costa.[36] Considera que Ciro Alegría se queda en el indigenismo, mientras que Arguedas "lo supera, lo amplía y modifica [...] Arguedas fue más allá del indigenismo, sobrepasó las características y limitaciones —según se las quiera mirar— del indigenismo."[37] En este sentido, el término indigenismo no es adecuado para la narrativa arguediana, pues ésta escapa de las ataduras que le quiere imponer una corriente literaria o la "comodidad pedagógica".

Esta afirmación está respaldada por Arguedas quien, en 1965, en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, manifestó: "Me parece que con *Todas las sangres* hemos rebasado el tema estrictamente indigenista o tradicionalmente llamado indigenista. Nosotros hemos escrito principalmente sobre el indio porque era lo que conocíamos mejor, pero después de treinta años de vivir en la ciudad de Lima, estamos en condiciones de escribir también sobre la ciudad de Lima".[38] En este sentido la estrategia narrativa ya no se centra del todo en el indio, sino también en los otros sectores sociales y culturales motivando una ampliación de personajes y de espacios en su narrativa, de ahí que Arguedas reconoce su alejamiento del indigenismo.

Tomás Escajadillo extiende su reflexión no sólo al ensanchamiento geográfico manifestado en el desarrollo de la obra arguediana, sino también al de "esos nuevos matices y tonalidades" que desde su primer cuento ya se veían aparecer:

> [...] es curioso observar cómo esa presencia de elementos simbólicos, la existencia de una prosa poemática y el empleo de lo que desde Alejo Carpentier se ha llamado en América hispana "realismo mágico" o lo "real maravilloso", tienen, en Arguedas un empleo que va de menos a más.[39]

Carlos Eduardo Zavaleta, al hacer un estudio sobre los aportes de Ciro Alegría y José María Arguedas, llega a la conclusión de que ambos escritores dejan de ser indigenistas cuando consideran que el indio es parte de la heterogénea composición social del Perú, por esto al final de sus carreras, "cuando sus conocimientos y experiencias literarias eran ricas, ambos decidieron huir del molde y pintar el Perú mestizo total, como lo hizo el primero en *Lázaro* (1973) y el segundo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Pues bien, esta actitud ya la había tomado la

[36] *Ibid.*, p. 74.
[37] *Primer Encuentro...*, pp. 239-240.
[38] *Ibid.*
[39] Escajadillo, *op. cit.*, p. 90.

generación de los años cincuenta, casi veinte años antes".[40] Zavaleta reconoce que Alegría pulió la prosa y experimentó la "arquitectura novelística, cada vez menos lineal y más rica en planos y entrecruzamientos",[41] alejándose así de la narrativa lineal del indigenismo tradicional, lo que es extensivo para el caso de Arguedas. Sin embargo, la última novela de Alegría no es la más representativa ni la más lograda en el conjunto de su creación, siendo la más reconocida *El mundo es ancho y ajeno* con características fundamentalmente indigenistas.

Antonio Urello prefiere hablar desde la posición del narrador (hablar desde adentro o desde fuera), a partir de lo cual señala una diferencia sustancial entre el indigenismo y el neoindigenismo. El primero, caracterizado por narraciones y narradores que abordaron el tema desde fuera con una idea preconcebida o condicionada por el pensamiento de la época; el segundo, caracterizado por el relato de la imagen del indio y de su mundo desde una posición nuclear opuesta a la literatura que antecede a Arguedas. El neoindigenismo está relacionado con la presentación de vetas "espirituales del mundo indio [...] visto a través de los ojos de un narrador capaz de ver el orbe indio y su personaje en su totalidad".[42]

El trabajo de Arguedas en su conjunto tuvo una marcada evolución en cada una de sus obras. Si nos acercamos a su primer cuento "Agua" encontramos una primera muestra de ruptura con el indigenismo al narrar sus vivencias desde adentro y desde fuera, a través de personajes ambivalentes. En este sentido se avizora la paulatina separación del indigenismo.

Pero ¿será suficiente señalar un antes y un después considerando una narración desde dentro o desde fuera? Para que la ruptura tenga una sólida justificación se debe reconocer en la narrativa arguediana, el punto de irrupción (punto de vista del narrador) desde donde se inicia la construcción del producto artístico; la invención del lenguaje; el rescate de la tradición oral; la configuración escénica compleja y cambiante; la transfiguración literaria de la maraña social del Perú; las miradas de sus personajes considerando su condición sociocultural; sus "elementos"

[40] *Cfr.* Carlos Zavaleta. "Algunos mitos o clichés en la narrativa peruana", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 509, Gráficos 82, Madrid, nov., 1992, p. 118. Cabe aclarar que los escritores de la generación de los años cincuenta centran su atención en el problema urbano, principalmente en la clase media instalada en las barriadas limeñas y no así como lo hace Arguedas partiendo por reconocer el problema de la sociedad y la cultura peruanas desde el mundo indio andino emigrado.

[41] *Ibid.*, p. 115.

[42] Antonio Urrello, "El nuevo indigenismo en el Perú", en *Cuadernos Americanos*, vol. CLXXXV, núm. 6, nov.-dic., México, taller de la edit., libros de México, 1972, p. 186.

(símbolos) de los que hablaba Escajadillo, etcétera, los que al final de su carrera literaria le permitieron a Arguedas adelantarse a su tiempo con la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo.*

Mario Goloboff hace una interesante observación al reconocer que en la evolución de la narrativa se puede percibir la "falta de simultaneidad entre procesos políticos y literarios, (por lo que) también puede comprenderse que la literatura se haga cargo de las definiciones ideológicas o culturales de un modo repentino". Posiblemente por esta razón "quizá... tengan que pasar tantos años hasta que la mirada paternalista se extinga en la novela 'sobre indios' y ocupe su lugar una obra que asuma lo nacional en su complejidad y en su totalidad, una obra que ya no será seguramente 'indigenista' puesto que, sin representar, presentará al sujeto de su historia haciéndola (nos referimos a la obra de José María Arguedas)".[43] Agrega que en el proceso del indigenismo se va diferenciando la verdad de lo verosímil. Respecto a este asunto Arguedas manifestó, en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, que esas verosimilitud y ficción son una "realidad real" en tanto que sus personajes son abstraídos de la realidad y reconfigurados literariamente por lo que "existen".

Cornejo Polar prefiere hablar de la evolución de la narrativa arguediana aclarando que:

> La máxima amplitud del espacio de representación no significa que el espacio primero, indígena o andino, desaparezca. En todas las novelas de esta índole, tanto en *El mundo es ancho y ajeno,* que a su vez supone una ampliación con respecto a las dos primeras novelas de Alegría, cuando en *Todas las sangres,* el crecimiento del ámbito de representación no parece ser criterio suficiente para considerar que se ha traspasado el límite del indigenismo. En *El mundo es ancho y ajeno* con toda evidencia, pero también en *Todas las sangres,* el peso de la presentación sigue recayendo sobre el espacio tradicionalmente adscrito al relato indigenista.[44]

Continuando con su reflexión, Cornejo Polar manifiesta que nuestro escritor prosigue la enfatización de lo indígena y la valoración de la cultura quechua (reivindicación y revalorización). Lo que Arguedas admite al manifestar que el indigenismo perduraba como adhesión de ciertos escritores a los valores de ese pueblo.[45]

[43] Gerardo Mario Goloboff, "Elementos para un balance del indigenismo", en *Cuadernos hispanoamericanos,* núm. 47, Madrid, marzo 1985, p. 6.

[44] Antonio Cornejo Polar, *op. cit.,* p. 85.

[45] *Ibid.,* p. 86.

Es cierto, los rasgos indigenistas no desaparecen del todo. Se insertan en un campo mucho más complejo y amplio. Sus referentes sociales y culturales ya no se reducen al mundo indígena, sino que se abren a toda esa abigarrada sociedad peruana en busca de una integración a través del mestizaje. En este sentido, Cornejo Polar considera la necesidad de ver el indigenismo como el resultado de un ejercicio cultural. "En la intersección de dos sistemas socioculturales" donde se intenta un diálogo muchas veces polémico vinculado "en el nivel que le corresponde" con el problema de la nacionalidad. "La novela indigenista es la representación más exacta del modo de resistencia del Perú."[46]

Según Cornejo Polar la narrativa arguediana se inserta dentro del indigenismo que ensaya otra forma de autenticidad, derivada de la asimilación de ciertas formas propias del referente, esto implica un sutil proceso artístico tan importante —o más— como el cumplimiento de la decisión realista.[47] Esta otra forma de autenticidad deviene de un proceso de transculturación de ida y vuelta, fruto del movimiento de la sociedad y cultura a espacios ajenos y ficcionalizados, como ocurre en *El zorro de arriba y el zorro de abajo.*

Por su lado, Mario Vargas Llosa, al referirse a José María Arguedas, el "serranito, huérfano, provinciano, nómade" con quien tuvo una "relación entrañable", manifiesta que éste fue un:

> [...] gran escritor primitivo; nunca llegó a ser moderno en el sentido que lo fue Rulfo, aunque escribiera también sobre el mundo rural, estuvo cerca de serlo con *Los ríos profundos*, donde, gracias a una sensibilidad y una intuición que suplían su falta de contacto con las grandes innovaciones formales —el uso de la lengua, en el punto de vista, en la organización del tiempo y del espacio— que la narrativa había alcanzado desde Marcel Proust, Franz Kafka, Joyce y Faulkner, llegó a construir una historia con la autonomía y coherencia internas que son rasgo esencial de la narración moderna. Pero, en vez de perseverar con esta línea, en sus ficciones futuras más bien retrocedió, formalmente hablando, a las técnicas más convencionales y rudimentarias del realismo y del naturalismo, lo que frustró en buena medida su más ambicioso proyecto novelístico: *Todas las sangres.* Que Arguedas fuera consciente de ello parece demostrarlo el desesperado intento final de ser "moderno" que es *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* libro que, aunque fracasado también como obra de ficción, es un experimento, un temerario esfuerzo del escritor para liberarse de toda inhibición y mezclar fantasía,

[46] *Ibid.*, p. 88.

[47] *Cfr.* Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades de Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982, pp. 84-85.

> memoria, testimonio y acción en un relato al que la inmolación final de quien lo escribe dota de trágica autenticidad.[48]

Como vemos, Vargas Llosa descalifica el desarrollo del trabajo literario arguediano considerándolo "primitivo" (indigenista) por ser un producto "intuitivo". Para Vargas Llosa, la clave para ser un escritor moderno está en el dominio de las "técnicas" que parte de las innovaciones lingüísticas, como si Arguedas no hiciera lo propio en su lucha por narrar en español lo que se piensa en quechua, en la forma de configurar sus personajes y su tiempo, tomando en cuenta su experiencia y sus anhelos innovadores. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una muestra de cómo Arguedas vincula personajes, tiempos y espacio disímiles para presentar las tensiones del momento desde su perspectiva novelesca, definitivamente latinoamericana con lo cual, incluso, se adelantó a su tiempo (sobre este asunto nos iremos ocupando en otros apartados).

William Rowe señala tres factores importantes que demuestran que Arguedas está fuera del indigenismo: primero, porque "intenta articular una visión interna de todos los sectores de la sociedad andina y no simplemente del indio y el gamonal", característica básica del indigenismo; segundo, su atención al problema del lenguaje (de estructuras derivadas de la cultura quechua) y tercero, la relación que tenía Arguedas con el mundo indio y su cultura.[49] Estos factores se constituyen paulatinamente en el proceso creativo arguediano.

Una observación similar y, acaso, más detallada, la formula Martín Lienhard en su artículo "La 'andinización' del vanguardismo urbano". En él señala que los relatos de Arguedas, desde "Agua" hasta *Todas las sangres,* parecían seguir a "contracorriente" en el cauce de la llamada narrativa indigenista, a su vez

> variante y continuación de la "narrativa social" europea. Adaptando los principios de Zolà *(Germinal)* o de Gorki *(La madre)*, los escritores indigenistas (A. Arguedas, J. Icaza, C. Vallejo, C. Alegría en los Andes; G. López y Fuentes, en México) solían "pintar", con prioridad, la lucha desesperada de los trabajadores indígenas (campesinos, mineros, etc.) contra los hacendados y empresarios capitalistas, nacionales y extranjeros.[50]

[48] Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 198.

[49] *Cfr.* William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979, pp. 12-13.

[50] Martín Lienhard, "La 'andinización' del vanguardismo urbano", en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell [coord.], México, CNCA, 1992, p. 321.

Con base en un complejo tejido lingüístico quechua-andino, Arguedas subvierte la estructura del lenguaje occidental para dar paso al *illa* (luz musical) desde donde "habla" su mundo, procurando devolver "a la cultura, a la cosmovisión, al pensamiento de los hombres andinos —quechuas— un papel estructural en sus textos".[51]

Con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el autor consigue hablar por la mayoría andina o de origen andino. En esa novela, la franja costeña chimbotana deja de ser un privilegio de los costeños. Con *El zorro...* se subvierte el modelo de la novela urbana occidental, mediante la inserción de la cosmovisión rural en la realidad urbana.[52]

Edgardo Rivera Martínez, al hacer una reflexión en torno a los caracteres de la literatura arguediana y el neoindigenismo, manifiesta que Arguedas se ubica dentro de las dos vertientes (indigenismo y neoindigenismo) "complementarias y entrelazadas":

> [...] como que hablaba a partir de una experiencia íntima y personal, desde el alma del hombre andino, como se ha subrayado muchas veces, su narrativa fue *tour à tour*, y a la vez de modo recurrente, narrativa de denuncia, de desvelamiento, de protesta. Fue luego propuesta simbólica de rescate y salvación. Y la voz de alarma, desesperada, angustiada, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Narrador, pues, que pertenece por múltiples razones tanto al indigenismo clásico como a un neoindigenismo en evolución, y defensor siempre, en todo momento, de los oprimidos y marginados.[53]

El autor, siguiendo el razonamiento de Tomás Escajadillo, revela que en el neoindigenismo se pueden reconocer claros puntos de referencia:

a) El foco de atención se desplaza del indio al mestizo.
b) El problema de la tierra deja de ser el centro de atención.
c) Hay una intensificación del lirismo.
d) Se utilizan recursos técnicos más complejos y modernos.
e) Hay una notable expansión del espacio narrativo.
f) Se apela al realismo mágico.

Todo esto incitado por la extrema pobreza, de la que no se salva ni la clase media, la violencia estructural y personal por las múltiples frus-

[51] *Cfr., ibid.*, p. 322.
[52] *Cfr., ibid.*, p. 323.
[53] Edgardo Rivera Martínez, "Arguedas y el neoindigenismo", en Hildebrando Pérez y Carlos Garayar [eds.], *José María Arguedas. Vida y obra*, Lima, Amaru, 1991, p. 76.

traciones, la represión armada a los movimientos sociales y el soterrado racismo que motivan asociaciones de raíz mestiza andina, basadas en la reciprocidad y solidaridad. En fin, el proceso creativo de la narrativa de Arguedas se podría resumir en los siguientes puntos:

Primero: Las producciones iniciales de Arguedas desde "Agua" hasta *Los ríos profundos*, se insertarían todavía en el indigenismo tradicional; dado sus características de búsqueda de reivindicación del indio, algunos de sus rasgos se prolongarán hasta *Todas las sangres*. En esta etapa ya se advierte que el autor no es un *misti* que mira el mundo indio desde afuera, como los autores indigenistas: Icaza, Alcides Arguedas, Alegría y otros, sino uno que, pese a ser blanco, se identifica y vive con los indios, un mestizo que habla desde dentro y fuera del mundo quechua.

Segundo: Es, sin duda, con *Todas las sangres* cuando la ampliación del espacio geográfico (sierra-costa), la multiplicación de sus personajes (ya no trata sólo de indios ni gamonales), su mirada desde adentro y desde afuera, y su incesante búsqueda de un lenguaje adecuado para su narrativa, constituyen una ruptura con el indigenismo tradicional, pero, como dijera el mismo Arguedas cuando se refiere a *Todas las sangres*, es una narrativa que refiere al tránsito histórico de un país que no ha resuelto el problema indígena.[54] Esta etapa, según Arguedas podría seguir llamándose "indigenista" por su adhesión a los valores de la población nativa.

Tercero: Con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el autor revela la compleja pluralidad social, cultural y lingüística del Perú, visto desde el Ande (como en sus obras anteriores). En ella Arguedas rescata la tradición oral y establece un diálogo intertextual entre el zorro de arriba y el de abajo, entre el pasado y el presente. Este carácter le diferencia del indigenismo propiamente dicho. En este sentido no cabe la denominación "neoindigenismo", como extensión del indigenismo, en tanto que sus novelas después de *Los ríos...* ya no responden a ese modelo.

Entonces ¿dónde ubicar a Arguedas?, ¿sería pertinente pensar en un espacio denominado Literatura andina-urbana o Literatura serrana? Creemos como Tomás Escajadillo, que tal vez no sea necesario poner etiquetas al trabajo de Arguedas, pero sí considerar su proceso creativo como una búsqueda incesante de una literatura alternativa de carácter universal y a la vez local, caracterizada por una visión andina.

[54] *Cfr.* José María Arguedas, "Razón de ser del indigenismo en el Perú", en *Recopilación de textos...*, pp. 429-430.

II. *WAÑUYMANTA PISIPASQAM KAWSACHKANI.* DE TANTA MUERTE ESTOY VIVIENDO (LOS PERSONAJES ARGUEDIANOS)

Maíz hermano, granito eterno
Jinete de rayos negros
Abrigo de niños tristes
Si al silencio te condenan
Ruges en las cataratas
Y eres fuego
Si pereces en las grutas
Alzas tus brazos poblados
Y así vuelves.

C.H.L.

El propósito de este capítulo es hacer un seguimiento del papel de los personajes en la configuración de las obras de Arguedas, considerando que su literatura responde a un movimiento de la sierra a la costa y de la costa a la sierra, evolucionando así en sus espacios y problemáticas con un doble movimiento, uno interior y otro exterior, como resultado de la interpenetración costa-sierra, indio-*misti*.

Cabe aclarar que existen muchos estudios sobre el papel de los personajes en la narrativa arguediana; sin embargo, estimo necesario realizar una relectura y una resistematización de éstos, partiendo por la diferenciación del carácter y la transfiguración de los personajes en cada una de las obras consideradas en el presente trabajo.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL NARRADOR-PERSONAJE

Los personajes-narradores de Arguedas son el producto de un quehacer literario vinculado con la realidad sociocultural a la que Arguedas fue fiel. Cabe aclarar que esa fidelidad, relacionada con su vida entre los *runas*, se ha sometido a un trabajo literario de ficcionalización, sin que esto quiera decir que su obra (por ficcional) sea falsa. Para la construc-

ción de sus personajes el autor recurre a su propia memoria autobiográfica como también a otros momentos extrapersonales, a fin de configurar un personaje simbólico. Sólo así se entiende que él sea Rendón Willka en *Todas las sangres* y además un poco don Bruno. El siguiente fragmento de una entrevista nos aclarará más este asunto.

> TGE. —*José María, tú que eres el niño de agua y el adolescente de* Los ríos profundos, *¿eres, también, el adulto Rendón Willka de* Todas las sangres?[El novelista sonríe, duda un poco, y me confía, como quien habla consigo mismo:]
> JMA. —Oye, sí pero también soy un poco don Bruno.
> TGE. — *¿En lo bueno y en lo malo, José María, o solamente en los rasgos positivos?* [Esta pregunta no la esperaba nuestro entrevistado. Nuevamente sonríe, y me cuenta una historia que es toda una respuesta:]
>
> [Al efecto, evoco las frases iniciales de presentación —prólogo a sí mismo— de José María en el reciente Encuentro de narradores de Arequipa. En aquella oportunidad, él comenzó su especie de autobiografía con estas palabras: "Yo soy hechura de mi madrastra..."].[1]

Frecuentemente los críticos toman las palabras de Arguedas, citadas a continuación, en forma literal, dándole una interpretación equívoca. Veamos:

> Entonces cuando llegué a la Universidad leí los libros en los cuales se intentaba describir a la población indígena, los libros de López Albújar y de Ventura García Calderón. *Me sentí tan indignado, tan extraño, tan defraudado, que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa.*[2]

Sin duda, cuando Arguedas manifiesta su necesidad de "describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había vivido", no está refiriéndose a su intento de buscar "describir" o "escribir" la realidad como si se tratara de una radiografía exacta de la memoria, sino de ese quehacer literario, artístico, que somete al objeto de arte a un proceso de ficcionalización, incluyendo personajes autobiográficos.

En el Primer Encuentro de Narradores de Arequipa, Arguedas esclarece este asunto al referirse al ejemplo de Cervantes y su obra el *Quijote de la mancha*. Su reflexión parte por manifestar que "la literatura es una gran verdad, no una gran mentira; si fuera una gran mentira esta-

[1] Tomás Escajadillo, "Conversando con Arguedas", en *Recopilación de textos...*, p. 25.

[2] José María Arguedas, "La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos...*, p. 412. Las cursivas son mías.

ríamos muy mal".[3] Para Arguedas, Cervantes fue un conocedor de la realidad histórica española y, justamente por eso, fue capaz de crear personajes como el Quijote, un ser que es

> una gran mentira desde el punto de vista de que no existió [...] sin embargo sabemos que es quizá la más grande verdad de la literatura universal; todos nosotros nos identificamos en gran parte con Don Quijote y también nos encontramos en Sancho, pero, ¿habría sido posible que Cervantes escribiera el Quijote si no hubiera tenido una experiencia tan descarnada a través principalmente del dolor y de la meditación sobre España? Yo no lo creo. Si él hubiera sido un señor que hubiera pasado su vida en los salones, si no hubiera estado preso, si no hubiera peleado, si no hubiera pasado toda clase de vicisitudes, que le permitieron conocer al hombre español y a través de él al hombre universal, no habría podido escribir el Quijote.[4]

La "verdad" de la que Arguedas habla parte del conocimiento directo del mundo andino peruano, el mismo que dará lugar a una obra literaria "no falsa", en tanto que responderá al contexto histórico social y cultural del escritor, desde el plano artístico y no exclusivamente desde el plano sociológico o antropológico. El 23 de junio de 1965, en una mesa redonda, un selecto grupo de intelectuales evaluó su novela *Todas las sangres*[5] y se concluyó que se trataba de una novela equívoca, según ellos, por no responder a la realidad contextual del Perú de ese entonces, dejando en un segundo plano el trabajo artístico ficcional de la novela; evaluación ideologizada y carente de razonamiento artístico.

Arguedas argumentó al respecto:

> Cuando he releído con temor las pocas cosas que he escrito, he tenido la convicción, la felicidad indefinible de saber que eso que he dicho es absolutamente la verdad. No hay allí un ápice de mentira, es la verdad. Yo puedo demostrar que es la verdad, a pesar que, como en el caso de Ciro, muchos de los personajes descritos en sus novelas fueron totalmente creados, o casi totalmente creados, como en el caso, por ejemplo, de Don Bruno y de Rendón Willka en *Todas las sangres*. ¿Hasta qué punto don Bruno es una mentira? ¡Es una verdad! ¡es una verdad absoluta! Este señor que no es un católico peruanísimo, que cree en el maquinismo, que el individualismo va a destruir al ser humano, existe, y lo he conocido, lo he mostrado quizá no tan palpitantemente, no tan tremendamente como en realidad

[3] *Primer Encuentro...*, pp. 106-107.

[4] *Ibid.*

[5] Véase *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

son los personajes en los cuales está inspirado este fenomenal personaje que es una mezcla del indio, de mestizo, de oriental y occidental.[6]

El hecho de que el personaje don Bruno de *Todas las sangres* fuera resultado de un conocimiento directo ("lo he conocido") de varias personas de la realidad, aclara que Arguedas construyó sus personajes condensando rasgos sobresalientes de éstos. Así, fungen como representantes prototípicos y simbólicos de los grupos o sectores sociales que aparecen en sus obras. Por esta razón, Arguedas no aceptó el calificativo de "realidad verbal" que Sebastián Salazar Bondy formuló en el mismo Encuentro para reconocer la verdad de la literatura, como tampoco estuvo de acuerdo con Miguel Oviedo quien reconoció a la misma como "realidad lingüística". Arguedas planteó, finalmente, que esa verdad es una "realidad literaria" o "realidad transfigurada". Esta aseveración tiene relación con el mundo andino-quechua donde sus elementos están vivos y participan activamente en la configuración del cosmos. Así como el hombre es parte de la vida de la naturaleza, la literatura también lo es, en tanto que es un espacio artístico donde vive y se activa el universo narrado al ser leído, interpretado: "Yo le decía a Ciro [Alegría]: ¿Cómo diablos va a ser realidad verbal Rosendo Maqui? ¡Es realidad! Que esté dicho en palabras eso no quiere decir que sea solamente realidad verbal. Ésta puede ser la desviación que se llegue a provocar entre la gente que nos escucha. Nada más".[7] Por eso, cuando en una entrevista se le pregunta si cree en la realidad, Arguedas responde: "No hay realismo puro. Pero creo que la novela es tanto o más profunda cuando más fundada está en la experiencia directa de la vida. Creo en la literatura que ha sido escrita como testimonio acerca de una época".[8]

Considero que las reflexiones de Cornejo Polar aclaran más este asunto:

Las anteriores novelas de José María Arguedas nos han habituado a un cierto tipo de caracteres, que presuponemos en su técnica y en la realidad figurada de aquéllos. Uno de éstos, extraordinario por el vigor que comunica y el acento de autenticidad que traduce, es, sin duda, el corte autobiográfico de la mayoría de sus páginas. Entiéndase que puede resultar cierto o falso que el hombre-Arguedas haya experimentado situaciones equivalentes a las que produce el escritor-Arguedas; lo que se señala en este caso es la téc-

[6] *Primer Encuentro...*, p. 110.
[7] *Ibid.*, pp. 140-141.
[8] Alfonso Calderón, "Conversando con Arguedas", en *Recopilación de textos...*, p. 27.

nica de concebir a un personaje de la obra como actor y relator de la historia novelada.[9]

El caso de los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* merece particular atención debido a que el autor confiesa su propia realidad en su lucha contra la muerte. Arguedas como narrador y personaje entra definitiva y claramente en la configuración de la novela, cuyo final abierto, pese a su muerte, está vinculado con el encuentro literario de la ficción y la realidad. Sin embargo, no es posible reducir los "Diarios" a un documento de carácter psicológico, como pareciera formular Julio Rodríguez-Luis al decir que "esos diarios constituyen un documento de inestimable valor para entender la personalidad de Arguedas y el proceso que lo conduce al suicidio".[10] En este sentido cabe recordar las palabras de Vargas Llosa cuando advierte: "cuidado con deducir que el interés de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es sólo psicológico, que se trata de un documento clínico para estudiar la personalidad del suicida. Estamos en verdad, ante una obra literaria —por su ambición y su forma, por el modo cómo se acerca y se aleja de la realidad—, e incluso, de vanguardia".[11] Asimismo es necesario rescatar las reflexiones de Lienhard cuando dice: "un documento de interés puramente psiquiátrico, no entraría, por definición, en ninguna relación recíproca, por sus pocas probabilidades de resultar inteligible para un público no especializado (tampoco se difunden las radiografías pulmonares)".[12] En ese sentido, se debe entender que los diarios son documentos literarios que cuentan con limitadas referencias autobiográficas, dado que el autor elige sólo algunos aspectos de su vida para engarzarlos en su obra.

De este modo hago eco de las palabras de Françoise Perus cuando dice: "El hecho de que esta reflexión termine amparada por un acto real [se refiere al suicidio de Arguedas] la convierte en una suerte de testamento personal y literario, e impide a nuestro juicio circunscribir los diarios a su sola dimensión ficcional. Lleva más bien a reconsiderar la relación entre 'ficción' y 'realidad'".[13] Esto nos conduce a pensar, final-

[9] Alberto Escobar, "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*", en *ibid.*, p. 290.

[10] Julio Rodríguez-Luis, *Hemenéutica y praxis del indigenismo, la novela indigenista de Clorinda Matto de Turner a José María Arguedas*, México, FCE, 1980, p. 202.

[11] Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 300.

[12] Martín Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998, p. 100.

[13] Françoise Perus, *Los diarios de los "zorros" (La problemática de la escritura en la última novela de Arguedas)*. Conferencia impartida en el II Coloquio de Antropología y Literatura "José María Arguedas", de Antropología y literatura, México, ENAH, 1999.

mente, que los rasgos autobiográficos de las obras de Arguedas están mediatizados por lo literario. La autobiografía en sí aparece como un referente de algunos pasajes de la vida de Arguedas, pero no justifica que sus personajes sean una copia exacta de la vida de Arguedas.

INDIOS Y *MISTIS* EN "AGUA" Y OTROS CUENTOS

Agua es el primer libro de cuentos de Arguedas, integrado por "Agua", "Los escoleros", y "Warma kuyay"; aborda, fundamentalmente, los temas de la violencia social, la injusticia y el forasterismo. Estos relatos tienen como escenario un pueblo andino donde los personajes indio y *misti*, totalmente diferentes, se muestran y enfrentan permanentemente.

Arguedas manifestó en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos:

> No se puede conocer al indio si no se conoce a las demás personas que hacen del indio lo que es; solamente pueden conocer al indio las personas que conocen también, con la misma profundidad, a las gentes o sectores sociales que han determinado que el indio sea tal como es ahora, tal como va cambiando o evolucionando; es decir, era necesario y es necesario conocer el mundo total humano, como el contexto social.[14]

En ese sentido, se les denomina *misti* a los "señores de la cultura occidental o casi occidental que tradicionalmente, desde la colonia, dominaron en la región política, social y económica. Ninguno de ellos es ya, por supuesto de raza blanca pura ni de cultura occidental pura. Son criollos".[15] Por lo tanto, el concepto *misti* es utilizado para referirse a los blancos o mestizos (con preponderancia de rasgos europeos) que poseen poder económico y político. Por otro lado, se denomina indios a los miembros del mundo quechua-andino sometidos y explotados por el *misti*. Éstos luchan permanentemente por su reivindicación sociocultural. Su mundo no es homogéneo al igual que el de los *mistis*, pues, en su interior, existen divisiones y contradicciones que forman una sociedad plural.

En "Agua", el terrateniente-*misti* aparece convencido de su superioridad sobre los *runas* y éstos como los sometidos que luchan por la vida y

[14] *Primer Encuentro...*, p. 172.

[15] José María Arguedas, "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selec. y prólogo de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1981, p. 35.

la unidad de su cultura. En ese espacio andino, la tierra, los cerros, los ríos, las quebradas, el agua y los árboles también participan del entramado narrativo. El personaje central del cuento es la comunidad nativa, de la cual aparecen individualizados el cornetero, el repartidor de agua, el *varayo'k.* A la condición del indio explotado, apegado a sus costumbres y a la vida conjunta con la naturaleza, se opone la del *misti* encabezado por don Braulio a quien se asocia con un "ladrón más todavía que el *atok'* zorro".[16] Este personaje representa la arbitrariedad, la prepotencia, la avaricia, la búsqueda y conservación del poder. Entre ambos mundos enfrentados está el niño Ernesto, identificado con el sector indio pero no aceptado del todo.

El grado de explotación *misti* y sometimiento indio está representado de modos diferentes: el "arriba" socialmente ocupado por el *misti* y el "abajo" por el *runa.* La plaza dominada por el *misti*; la puna (el lugar más alto y frío de la montaña que sólo puede parir un poco de paja y al que fueron empujados paulatinamente) por los indios.

Tanto por la falta de agua, la miseria, el aislamiento, la aparición del *misti* don Braulio y sus seguidores como don Vilcas, los indios, lejos de la protección del *tayta Inti* (padre sol) y los dioses montaña, se aferran a otros elementos indicadores de la vida en el mundo comunal: la charla, la música, el baile de los niños, estimulados por las canciones del cornetero que se extienden a los *runas* adultos y refuerzan el ansia de justicia.

La miseria y la muerte no son óbice para que el pueblo quechua demuestre la fortaleza en su búsqueda de reivindicación ante la injusta repartición del agua. A diferencia de los sanjuanes, quienes guardan el recuerdo de haber sido víctimas de una masacre por parte de los *mistis* y huyen ante la amenaza de muerte, los *tinkis* que "tienen su piel sucia y quemada por el frío, el cabello largo y sudoso" (AG: 96-97), se quedan y protestan, reclaman sus derechos. Ambos grupos sociales responden de modos diferentes a un mismo problema, mostrando así que el mundo indio no es homogéneo.

La protesta contra la injusta distribución del agua desemboca en la muerte del indio Pantaleón en manos del principal don Braulio. Estas derrota y humillación cambiarán su rostro en *Los ríos profundos* a través de la rebelión de las chicheras y, luego, en *Todas las sangres* con la actitud rebelde de los indios encabezados por Rendón Willka.

[16] José María Arguedas, "Agua", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 93.

Por otro lado, el narrador-testigo-partícipe del cuento, Ernesto, hijo de *misti*, es un personaje ambivalente que se ubica entre ambos mundos, detesta al sector *misti* opresor y se siente parte de la comunidad sin conseguirlo, debido a sus rasgos físicos, hecho que es reafirmado en los otros cuentos: "Los escoleros" y "Warma kuyay".

En "Agua", los *runas* que aún conservan un poco de tierra no pueden sembrarla por falta de agua. Ante esta situación se ven obligados a laborar en las haciendas u ocuparse como concertados o lacayos. Así, el *misti* se apropia de la tierra que les queda. El capítulo II de *Yawar Fiesta* ("El despojo") ilustra con claridad la actitud de los *mistis* frente a los indios:

> Los mistis que llevaban reses a la costa regresaron platudos. Y casi se desesperaron los principales; se quitaban a los indios para arrancarles sus terrenos; e hicieron sudar otra vez a los jueces, a los notarios, a los escribanos [...] Entre ellos también se trompearon a balazos muchas veces [...] Entonces se acordaron de las punas: ¡Pasto! ¡Ganado! Indios brutos, ennegrecidos por el frío. ¡Allá vamos! Y entre todos corrieron, ganándose, ganándose a la puna. Empezaron a barrer para siempre las chukllas, los pueblitos; empezaron a levantar cercos de espino y de piedras en la puna libre.[17] (YF: 19)

Las estadísticas realizadas en Perú para conocer el grado de despojo de que fueron víctimas los *runas* de los años veinte hasta los sesenta con algunos cambios, fueron rescatadas por Gladys Marín del siguiente modo:

> Pumaruna-Letz en su trabajo 'Algunos aspectos económicos de la sociedad peruana' aparecido en la revista *Los libros* (núm. 22, de septiembre de 1971) sostiene, apoyándose en el censo de 1961, que el 99% del número de propietarios posee sólo el 17% del área cultivable mientras que el 1% posee el 83% de las tierras restantes. Si al hecho de la posesión de la tierra se agregan las dificultades de riego de las mismas, el cuadro que pinta JMA es completo.[18]

Ya Mariátegui, en sus *Siete ensayos*, había advertido que el problema central del mundo quechua era la tierra, siendo necesaria su solución para lograr una distribución equitativa de las riquezas naturales del

[17] José María Arguedas, *Yawar Fiesta* (Fiesta de sangre), Lima, Horizonte, 1988, p. 19.

[18] Gladys C. Marín, *La experiencia Americana de José María Arguedas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973, pp. 27-28.

país. Arguedas, fiel a este precepto, denuncia, desde el plano literario, los abusos de los que son víctimas los comuneros. *Agua* expresa, sin duda, la conjunción parcial de voces indias levantadas contra la injusticia en el interior del Perú.

En "Los escoleros", el mundo quechua tiene también el papel central, en oposición al hacendado *misti* don Ciprián. Al igual que en "Agua", los comuneros son víctimas de la injusticia del principal, esta vez no sólo por el mal reparto del agua, sino también por el robo de animales perpetrado por el hacendado, arguyendo "daño" en sus propiedades. Este cuento, además de poner a la luz el problema de la injusticia y la propiedad privada, discute la validez o no del pensamiento indio y la autoridad de *misti*, desde las perspectivas de Banku y Juan.

Para Juan, personaje ubicado entre los dos mundos, el *tayta Ak'chi* que, según los indios, es el dueño de las tierras y de las altas cumbres, no es el verdadero dueño porque incluso el mismo *tayta*, las tierras, los pastizales y los ganados, pertenecen a don Ciprián quien de noche, recorre sus propiedades, para hurtar el ganado de los *runas*. La aseveración de Banku: "todos somos hijos del *tayta Ak'chi*" (LE: 118) se opone a la impresión de Juan, quien reconoce en el cerro a un "nadie" con calidad de "nada", que vive con una nube negra sobre la cabeza:

> ¡Mentira! El Ak'chi es nada en Ak'ola, taytacha también es nada en Ak'ola. En vano el ork'o se molesta, en vano tiene aire de tayta, de "Señor"; nada hace de esas tierras; para el paradero de las nubes nomás sirve. El taytacha San José, patrón de Ak'ola, tampoco es dueño del distrito: En vano el 6 de agosto, los comuneros le sacan en hombros por todas las calles [...] Él también es sordo como el tayta Ak'chi; es amiguero, más bien, del verdadero patrón, don Ciprián Palomino. (LE: 136)

Sin embargo, esta descalificación no es válida para los indios quienes ven en el Dios-montaña a la vida y no a un "nada" sentado como un sordo inútil.[19]

Como antes en "Agua", el intento de establecer la justicia por parte de los escoleros Juancha y Teofacha, matando con *wikullo* de piedra al principal ladrón de la vaca "gringa", fracasa al ser éstos llevados presos. El temido principal, asesino de don Ciprián, uno de quienes habían re-

[19] Sobre el asunto religioso, José Carlos Mariátegui hace un análisis profundo en su ensayo "Factor religioso", en el que marca las diferencias del carácter de la religión del Tawantinsuyo y la religión católica. Véase *Siete ensayos...*

clamado agua para los *ak'olas* y lucanas, se mantiene firme dividiendo a los pueblos y haciéndolos pelear.

Si en "Agua" el desigual reparto del agua conduce a la protesta india y a la consecuente impotencia y huida de éstos frente a la muerte, en "Los escoleros" el mal reparto del líquido vital, el asesinato, la apropiación de los bienes, de las tierras, de animales como "la gringa", justifican la rebeldía que fracasa. Sin embargo funciona como indicador de la posibilidad de reivindicación que se irá acrecentando en las posteriores obras del autor.

El forasterismo y la orfandad de Juancha es resultado de la imposibilidad de fundir los dos mundos en cuyo centro se encuentra indefinido. Algo similar ocurre con la chalhuanquina doña Josefa, esposa de don Ciprián, quien había sido llevada a *Ak'ola* por éste y a quien también le "ajeaba y golpeaba" (LE: 142).

Por otro lado, el autoritarismo de don Ciprián pretende marcar las pautas de vida que deben seguir los indios incluido el "maktillo" Juan. El poder de don Ciprián se representa mediante diversas formas, por ejemplo, la descripción de sus animales, como el kaysercha, un perro grande cuya "voz que retumbaba en la plaza, llegaba hasta la quebrada" (LE: 125), a diferencia de los perros chaschas, pequeños, ordinarios y bulliciosos que no tienen "voz" potente.

El personaje Ernesto en "Warma kuyay" es cercano al protagonista del mismo nombre en "Agua" y a Juan en "Los escoleros". Ernesto es un personaje ambiguo de catorce años. Este niño-adolescente, en su despertar amoroso siente un *warma kuyay* (amor de niño) hacia Justina, la mujer india que fue violada por el patrón don Froylán. Por otro lado, también siente celos y a veces cariño por el cholo Kutu quien desea a Justina. Pero así como siente afecto por Kutu también lo desprecia por ser incapaz de vengarse por el ultraje del que Justina fue víctima. Éste, por su parte, desfoga su impotencia maltratando a los becerros de don Froylán. Así, la humillación, la imposibilidad de la victoria del amor personal se traducen no sólo en odio hacia el *misti* y desprecio al cholo Kutu, sino hacia el sistema inmoral y falto de ética promovido por el blanco.

En el cuento narrado desde un espacio costeño, lejano a los "llanos fríos" en que Ernesto sintió por primera vez el fuego del amor, la memoria es un puente entre la sierra y la costa: "El Kutu en un extremo y yo en otro. Él quizá habrá olvidado: está en su elemento; en su pueblecito tranquilo, aunque maula, será el mejor novillero, el mejor amansador de potrancas, y le respetarán los comuneros. Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños" (WK: 164).

Los cuentos de *Agua* no resuelven el conflicto indio-*misti*, pero sí marcan un hálito de odio como distancia frente al sector dominante. La ambigüedad de los personajes narradores de los tres cuentos, le imprime un carácter a veces unilateral en tanto que no muestra la potencialidad del mundo indio para buscar la justicia deseada.

CONGREGADOS POR LA FIESTA

En *Yawar Fiesta* hay una visión más amplia y flexible de las posibilidades e imposibilidades de reivindicación social, económica y cultural de los *runas* que la de los cuentos anteriores. En los primeros capítulos de esta novela se da información sobre el pasado histórico de Puquio y sus alrededores, que en otros tiempos pertenecían a los *ayllus*. La llegada de los *mistis*, trescientos años después, para establecerse a consecuencia del cierre de las minas, abre una relación de convivencia muchas veces violenta entre ambos mundos.

La llegada de los *mistis* con "su Niño Dios extranjero" (que nos recuerda a los españoles de la conquista), la construcción de su plaza, su iglesia y su calle recta, trastocan el orden indio: "y empezó el despojo a los ayllus. Con el apoyo de las autoridades, los *mistis* empezaron por el barrio K'ollana. K'ollana tenía buena chacras de maíz, de cebada, de trigo. Los jueces y los notarios firmaron papeles de toda laya" (YF: 14). Esta nueva instalación (invasión) de los *mistis* es seguida por la apropiación de las tierras de los diferentes *ayllus* de Puquio para la ganadería, generando un auge del comercio ganadero y afectando inmensamente a la economía quechua puquiana, como se manifiesta en el capítulo II.

En las relaciones sociales conflictivas entre indios y *mistis*, y su interdependencia, se pueden evidenciar dos mundos: uno oficial y otro extraoficial. Para el mundo indio la autoridad máxima es el *varayok'*, sin embargo, debido a que el otro sector es el dominante, en muchos casos éste también se somete a la autoridad del *misti* encabezado por el subprefecto, seguido por los jueces, los principales, los guardias, quienes, en conjunto, siembran el desorden y la injusticia, interfiriendo en el desarrollo del mundo indígena. La interdependencia indio-*misti* revela la validez de la organización india, manifestada mediante el poder colectivo a través de la distribución del agua, la construcción y el mantenimiento de canales de riego, la capacidad de trabajo colectivo, como la construcción de la carretera Puquio-Nazca en 28 días, que los *mistis* serían incapaces de realizar.

Indudablemente, frente al dominio blanco, la actitud quechua está encaminada a mantener y continuar su tradición. Esto se expresa en el

turupukllay indio, prohibido y ajustado a los gustos *mistis* que, gracias a la fuerza india, no se concreta sino bajo la línea tradicional quechua, venciendo así, desde el lado cultural, al *misti*-blanco.

Tanto el toro como el *pukllay* (corrida de toros) no propiamente indios, fueron indianizados y adaptados al universo quechua, pasando así a formar parte de la tradición festiva de los *runas*. En este sentido, la tradición quechua no es estática sino móvil, cambia y se remodela con la apropiación y utilización de los aportes del otro. La permanencia y continuidad del mundo quechua, revelan así su capacidad de proyección y adaptación a la naturaleza contextual del momento.

La apertura vial de Puquio a Nazca (de la sierra a la costa), además de ser el medio por el que se introduce el capitalismo, posibilita el contacto con otras realidades. Esto ya se veía en los cuentos de *Agua*. La carretera es un conducto hacia la modernidad, hacia el cambio que Arguedas planteó, en sus obras posteriores, como una necesidad ineludible.

En el universo de la novela, indios y *mistis* están divididos. Los primeros entre los K'ayaus, quienes quieren que el *Auki Misitu* sea el toro que juegue en la fiesta india, y los K'oñanis que desean que el *Misitu* se quede en el *k'enwal* de Negromayo. Estos sectores indios representados por sus *varayok's* y *layk'as* (brujos), que tienen como dioses a los *Aukis Ak'chi* y K'arwarasu respectivamente, entran en disputa al contactarse con sus dioses cerro mediante sus *layk'as*, concretando una comunicación entre hombre y divinidad.

Los indios de K'ayau consideran que la captura del Misitu indianizado y mitificado, servirá para demostrar a don Julián su capacidad organizativa y lograr prestigio apoyados en el poder de la naturaleza, lo que también supone el triunfo del *ayllu* y la concreción de la fiesta al modo tradicional indio.

El mundo *misti* está dividido entre quienes apoyan al señor subprefecto, representante del gobierno estatal, y aquellos que desean la continuidad de la fiesta al modo tradicional. La división vista desde el enfrentamiento entre don Julián, "propietario del Misitu", con el subprefecto, se debe a que el primero pretende demostrar su mayor poder y capacidad frente al otro, puesto que su Misitu destriparía a cualquier torerito "dansak' extranjero", propuesto por la autoridad. En síntesis, el apoyo de don Julián a los indios no es del todo afable sino que lo hace con la intención de que el Misitu se "banquetee", goce con la muerte de los *runas*. Esta posición ambigua de don Julián sale a relucir cuando platica, en la prisión con don Pancho: "yo, pues, a veces, los he acogotado feo. En su adentro, seguro, me maldicen. Es, pues, de razón. Yo, como a perros nomás los arreo. Ya usted sabe, don Pancho, mucho indio hey

fregado. Así es, pues. Dios me ha puesto en Puquio para que los aguante" (YF: 122). El otro sector de principales encabezados por don Demetrio y don Antenor, respalda al subprefecto y prefiere la modernidad capitalista impositiva, no menos violenta que el orden feudal defendido por don Julián.

Por su parte, la aparición de *dansak'*, durante los preparativos de la fiesta, representa la expresión poderosa del *Apu* quien gobierna al mundo y al hombre. Este personaje, vestido con los aportes indumentarios españoles, indigenizados,[20] también encarna el poder y la continuidad del mundo quechua en tanto que el *dansak'* está acompañado por su pueblo y representa su voluntad:

> —¿Dónde habiendo de *mistis*? Con su caballito nazqueño, con su apero de plata, con su corbatita, badulaquean. Con trapo no más. ¿Dónde habiendo hombre para Tankayllu?
>
> Por eso los K'ollana confiaban para el 28 en el Tankayllu y en el tayta "Untu". Decían en los barrios que ese año el Tankayllu iba a lucir otra ropa y montera nueva. (YF: 36)

En los cuentos de *Agua* aparecen personajes ambivalentes, mestizos (Ernesto y Juan). Sus razonamientos sobre la naturaleza de los mundos enfrentados parecen continuar, en diferente medida, en otros personajes de las obras posteriores de Arguedas. En muchas ocasiones se ubican entre ambos sectores y, en otras, optan por uno. Tal es el caso de los *chalos* (mestizos) de *Yawar Fiesta;* Rendón Willka en *Todas las sangres* o el de Asto en *El zorro...*

Para Arguedas el mestizo es fruto de la interrelación existente entre indios y blancos. Se nutre de ambos grupos tanto cultural como racialmente. A partir de esta novela hasta *Todas las sangres*, Arguedas planteará el mestizaje como parte de la realidad sociocultural peruana. En sus obras posteriores, principalmente en sus ensayos, ésta será entendida como la vía que concretará la armonía y la unidad nacional.[21]

El chalo Escobar, seguidor de Mariátegui, es incapaz de transmitir sus ideas a la comunidad quechua. Piensa en la eliminación del feudalis-

[20] Sobre el carácter y función de este personaje simbólico en la narrativa arguediana me ocuparé detalladamente en el capítulo VI.

[21] Sus razonamientos sobre el mestizaje aparecen a partir de sus estudios antropológicos sobre el Valle del Mantaro y el arte popular en Huamanga, en los años cincuenta.

En su ensayo "La sierra en el proceso de la cultura peruana", publicado en 1953, Arguedas manifiesta: "En cuanto el indio, por circunstancias especiales, consigue comprender este aspecto de la cultura occidental [la racionalidad económica capitalista] en

mo que traería consigo la instalación de la modernidad capitalista, pero se encuentra con que ésta es más peligrosa, pues no tardaría en desaparecerla. Tal falta de claridad en su pensamiento le induce a pedir apoyo de los guardias para tratar de evitar un derramamiento de sangre en la fiesta, creyendo que con el apoyo del gobierno se puede luchar contra los terratenientes. Su falta de ideas claras y su incapacidad de poner en práctica los lineamientos socialistas de Mariátegui hacen de este personaje un ser racionalmente limitado, que no entiende la significación real de la muerte del Misitu. Ni Escobar ni el resto de los chalos encuentran una solución clara al problema y son rebasados por la propuesta india: demostrar que, si el *runa* quiere, es capaz de matar, incluso a un dios y sobreponerse al enemigo. Por eso *Yawar Fiesta* es una novela donde el indio triunfa culturalmente, pero permanece sometido ante el poder *misti*.

LOS RÍOS DE LA MEMORIA

En *Los ríos profundos*, al igual que en las obras anteriores, el semifeudalismo está fuertemente arraigado. A esta realidad responden los personajes *mistis*, mestizos, indios, cholos, negros, que participan en la obra, cuyo centro de acción es Abancay (aquí ya no se trata solamente de ese enfrentamiento bipolar indio-*misti* sino que involucra, además, a los otros sectores sociales componentes del mundo andino). A través de la convergencia de diferentes sectores sociales y culturales de Perú, Arguedas plantea la pluralidad sociocultural, rasgo determinante de la identidad nacional en proceso de mestización.

La presencia del *misti* hacendado permea el ambiente social de la novela; aparece estratégicamente en momentos clave. Estos *mistis* (el hacendado, el sacerdote, las autoridades civiles y militares, quienes se ubican en la cúspide de la pirámide social y tienen rasgos blancos o poseen

---

cuanto se arma de ella, procede como nosotros; se convierte en mestizo y en un factor de producción económica positiva. Toda su estructura cultural logra un reajuste completo sobre una base." Véase *Formación de una cultura...*, p. 26.

Son varios los autores que se ocuparon del tema: véase por ejemplo Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986. Fermín del Pino, "Arguedas en España o la condición mestiza de la Antropología", en Maruja Martínez, Nelson Manrique [edit.], *Amor y Fuego. José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995, pp. 23-56. Nelson Manrique, "José María Arguedas y la cuestión del mestizaje", en *ibid.*, pp. 77-90. Manuel Castillo Ochoa, "José María Arguedas, el conflicto cultural y la intervención triunfante", en *ibidem*, pp. 91-108.

recursos económicos suficientes para considerarse como tales) permiten la subsistencia del sistema feudal (vinculado al sistema capitalista incipiente), y son dueños de las mejores tierras que logran tragarse, incluso, a la misma ciudad de Abancay.

El Viejo es el personaje representativo del hacendado todopoderoso, avaro y mezquino. En él se puede ver representado el sistema feudal en descomposición. El lado opuesto es el *pongo*, personaje totalmente desposeído y sometido a tal punto que ni siquiera su sombra es suya.[22] El Viejo se presenta ante la sociedad como un cristiano, pero ante los ojos de Ernesto (narrador personaje) y el resto de la población, su actitud es falsa; por eso, incluso, odia a su propio hermano, el padre de Ernesto, un abogado itinerante.

La composición del sector social *misti* no es homogénea (como tampoco lo es el mundo indio) pues existen *mistis* de hacienda de pueblo grande y chico. Estos últimos se dejan influir por la cultura dominante del contexto, o sea la indígena, incluso hablan el quechua y participan de los festejos tradicionales sin que esto les reste autoridad.

En el sector *misti*, hay una generación decadente representada por el Viejo, otra en hegemonía y una tercera que se encuentra incubándose en el internado. Es el caso de Antero Markask'a quien "evoluciona" desde ser un estudiante que prefería la cultura india, hasta configurarse como el legítimo heredero de los *mistis* que justifica el sometimiento y la explotación:

> Ya no parecía un colegial [...] Podía haberse vestido de sombrero alón de paja. Tendría el aspecto de un hacendado pequeño, generoso, lleno de ambición, temido por sus indios. ¿Dónde estaba el alegre, el diestro colegial campeón del zumbayllu? Sus ojos que contemplaban el baile del zumbayllu confundiendo su alma con el juguete bailador, ahora miraba como los de un raptor, de un cachorro crecido, impaciente por empezar su vida libre (LRP: 119).

Lo mismo ocurre con Añuco, el violento adolescente, el único interno que desciende de una familia de terratenientes venida a menos. Este personaje representa a otro tipo de *misti*, el jugador, enamorado y borracho que finalmente se queda en la ruina.

Otra figura importante es el padre Linares, director del colegio, máximo representante de la ideología dominante, puesto al servicio de

[22] En torno a este personaje, Arguedas escribe un interesante cuento denominado "El sueño del pongo". Véase *Relatos completos*, *op. cit.*

los poderosos de Abancay. Se mueve en ambos universos y los trata de relacionar. Así como halaga a los estudiantes, hijos de *mistis*, también halaga a los hacendados al manifestar que ellos son los pilares de la patria; mientras que a los indios los invoca para que acepten su condición de explotados y les induce a la resignación. Para él la situación social está predeterminada por Dios, por lo tanto no hay nada que hacer. Al hablarles les produce dolor y cree que su sufrimiento es inherente a su condición.

El poder de los hacendados está siempre resguardado por su propio cuerpo armado, pero también por el ejército nacional (dirigido por costeños), encargado de aniquilar todo intento de levantamiento como el de las chicheras mestizas, poniendo en evidencia la histórica rivalidad entre serranos-indios y costeños-*mistis*, no sólo política y económica sino también cultural: "...coronel... Era trujillano, tenía un apellido histórico y su solemnidad, su adustez, como sus ademanes, parecían fingidos, pero en la Iglesia mostró un semblante severo que impresionó a todos [...] lo contemplamos como algo más que a un gran hacendado..." (LRP: 210). Ante el poder del militar costeño, el pueblo es sólo un "gusano" que puede ser aplastado fácilmente.

¿Dónde ubicar a Ernesto?, ¿en qué mundo? Como él mismo dice, "¿junto a quién, en dónde?" (LRP: 178). Su identificación con el mundo indio no resuelve el problema. Si bien trata de incorporarse al mundo quechua, no lo logra, pues, en ese cosmos donde los polos enfrentados no encuentran tregua, sus rasgos físicos delatan su origen *misti*. Sin embargo, no se le puede determinar categóricamente como tal. Ernesto, es un personaje mestizo, indigenizado culturalmente, por adopción y afecto. En él libran una guerra feroz los dos mundos a los cuales pertenece. En el internado se le dice peyorativamente: "¡Eres un indiecito, aunque pareces blanco! ¡Un indiecito, nomás!" (LRP: 83), como si ser indio fuera sinónimo de ser casi nada o simplemente nada.

Su preferencia por el mundo indio le hace merecedor del calificativo de "sonso", adjetivo utilizado por el *misti* para rebajar la capacidad cognoscitiva del indio y asociarla a la de Ernesto, también tratado como "loco" por el padre Linares para explicar su adhesión al indio. Esa extrañeza se ve incrementada por su participación en el motín de las chicheras; el padre director le dice: "Te vieron correr tras las mulas. Parecías loco" (LRP: 122). Su actitud identificada con los humildes era —según el padre director— motivo de adquisición de enfermedades, de contagio de la "inmundicia de las indias rebeldes" (LRP: 121).

Ernesto, "el loco", el "disvariado", el "sonso" se identifica con los indígenas. Siente soledad y añoranza por su padre a quien le gusta oír mú-

sica indígena y hablar en quechua, "había preferido andar solo entre indios y mestizos, por los pueblos" (LRP: 22). Su padre, abogado itinerante, había renunciado a su posición de *misti* y buscaba un lugar propicio para instalarse y echar raíces.

El complejo pueblo indio está compuesto por gente en condición de pongos, indios colonos, indios comuneros, indios forasteros. De esta masa son, fundamentalmente, los indios comuneros quienes conservan sus tierras y sus tradiciones. Las mujeres participan de las actividades del hogar, en el trabajo de la tierra como también en los cabildos: "En los pueblos de indios las mujeres guardan silencio cuando los hombres celebran reuniones solemnes. En las fiestas familiares, aun en los cabildos, los indios hablan a gritos y a un mismo tiempo. Cuando se observan desde afuera estas asambleas parece una reunión de gente desaforada. ¿Quién habla a quién? Sin embargo existe un orden, el pensamiento llega a su destino y los cabildos concluyen en acuerdos" (LRP: 105).

Por otro lado, el indio de hacienda es *erk'e* (llorón o presto a llorar), pues no posee siquiera un retazo de tierra, se le considera sólo un objeto de trabajo, pues, según los *mistis*, ellos nacieron para obedecer y engrandecer la riqueza del hacendado y por consiguiente mantener el sistema opresor. Ellos no cuentan con libertad para expresar sus tradiciones y costumbres, por esta razón optan por el silencio, una forma de protesta. "En las haciendas grandes los amarran a los pisonayes de los patios o los cuelgan por las manos desde una rama, y los zurran" (LRP: 160). A estos indios parece que se les hubiera arrebatado la memoria, por lo que prefieren el silencio, que es objeto de crítica por parte de los comuneros. "A un indio [...] le pregunté si era un indio de hacienda y me contestó con gran indignación que él no era un indio de hacienda porque esos eran unos miserables a quienes si el dueño de la hacienda les decía: 'Dale tu lengua al perro', sin duda le daban la lengua al perro."[23]

Sin embargo, estos *runas* colonos son capaces de movilizar el mundo indio, por ejemplo, cuando exigen al cura Linares y a sus seguidores *mistis*, la realización de una misa para desterrar la peste del tifus, finalidad que escapa a la racionalidad occidental. La unión explica la posibilidad de su reivindicación social y cultural.

A esa diversidad indígena se suma el pongo, quien está sometido por el hacendado; es un ser totalmente desposeído. No tiene ni "siquiera su sombra", ni su pasado, por la que se le niega el futuro. En la narrativa

[23] José María Arguedas, "La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos...*, p. 415.

de Arguedas es el personaje que ocupa un lugar preferencial. Con base en una narración popular, aparece posteriormente en el cuento "El sueño del pongo", como también en la novela *Todas las sangres:* "Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades..."[24] suelen encarnar la condición de explotación y humillación y que como *Inkarrí* podría también ocupar el lugar opuesto.

Los mestizos tienen un papel importante en la configuración novelesca de *Los ríos profundos.* La actividad que desarrollan como capataces, sirvientes o guardias, los ubica por encima de los indios. Son los intermediarios entre el *misti* y el indio. Los *runas* y los mestizos suelen encontrarse en la chichería del barrio de Huanupata. Allí, la cultura sometida y humillada se reconforta a cada momento mediante la música y la danza. Las chicheras envuelven con sus encantos a los parroquianos y son también quienes se convierten en el eje motor del levantamiento en contra del "acaparador salinero". Las chicheras, encabezadas por doña Felipa, al sentir como suyas la cultura india y la explotación a la que están sometidos, se apoderan de algunas armas para la rebelión y la unificación de los pobres de Abancay. Toman la ciudad con cantos y gritos de protesta. El reparto de la sal por parte de las chicheras a las mujeres pobres constituye una muestra de justicia efímera para los indios quienes encuentran en Felipa a una líder esperada y necesaria. Su huida ante la persecución de los soldados la convierte en mito, pues ella retornaría en la posteridad con los *chunchos* a establecer la justicia definitiva.

Otra figura importante es la *opa,* apelativo que proviene del quechua *upa* y que significa tonto, idiota, sonso, orate, semiloco, ausente, sordo, sordomudo. Alrededor de esta mujer demente giran los conflictos sexuales de los internos; ella les inicia sexualmente. Su apariencia sucia, grotesca y a veces repugnante, suele invertirse al ser considerada por los internos como la más deseada. Ante la huida de Felipa, quien abandona su rebozo en la cruz del Pachachaka, la *opa* toma la indumentaria y parece encontrar la lucidez. Así, desde lo alto enjuicia con los ojos a las autoridades *mistis* del pueblo. Su muerte a manos de la peste, la purifica y la convierte en santa.

Hay otro sector social interesante constituido por los cholos. Esta denominación tiene diferentes connotaciones dependiendo del grupo social que la use. Se les llama así a aquellos que, siendo parte de la cul-

[24] "Hugo Blanco y José María Arguedas/ Correspondencias", *Amaru,* 1969, núm. 11, p. 13. Citado por Ignacio Díaz Ruiz, en *Literatura y biografía en José María Arguedas,* México, UNAM, 1991, p. 91.

tura indígena, absorben y muchas veces se identifican más con la cultura occidental. Sufren un proceso de aculturación, de automutilación cultural voluntaria y explícita. Esa ruptura con su origen no es total, pues su "pasado" les despierta algunos retornos nostálgicos a su cultura madre. También se "considera como cholo al mestizo con evidentes rasgos indígenas, al indígena acriollado, es decir, que ha asimilado el estilo de vida criollo, a aquellas personas que no poseyendo rasgos indígenas proceden de la sierra, tienen un estatus socioeconómico bajo y muestran costumbres de tipo indígena".[25]

En *Los ríos profundos,* los cholos como el padre de Palacitos, se alienan culturalmente y se adecuan al grupo social opresor. Sin embargo, sus rasgos quechuas no desaparecen. Por otro lado, los cholos que conforman el ejército son indígenas que, pese a mantener sus costumbres (como ocurre con el soldado danzante), se subyugan al mundo blanco, sirven a las conveniencias de sus jefes y someten a los indios a favor de los *mistis.*

Este personaje tampoco escapa de ser una víctima del sistema que lo absorbe y lo conduce a enfrentarse a su propio mundo.

El negro[26] es otro componente de la heterogénea realidad social peruana que aparece en *Los ríos profundos,* tiene mayor presencia en la costa que en la sierra, es un ser marginal y discriminado. Así la presencia del hermano Miguel en la novela es objeto de fuerte discriminación racista por parte de blancos y mestizos.[27] El hermano Miguel, pese a ser

[25] José Alva Quiñones y Marx Silva Tuesta, "Complejo de cholo: problemática en el proceso de identificación del cholo", en *Cuadernos Médicos-sociales,* núms. 6-7, Lima, 1979, pp. 10-11.

[26] La presencia del negro en Perú se remonta a la época colonial; está vinculada al desarrollo de la agricultura de plantación destinada a la exportación de caña de azúcar y algodón, aunque también realizaron funciones de sirvientes en las casas de sus propietarios en las ciudades. Los negros eran traídos hacia América a través de la trata negrera que tiene su mayor auge en el siglo XVIII. Históricamente, negros e indios tuvieron poca vinculación, y hasta la fecha sus mundos están separados. En el Perú, el negro es un grupo social minoritario que se asentó básicamente en la costa: El Callao y Chincha, por lo que la presencia de un negro en la sierra resulta un hecho extraño.

[27] El origen colonial del racismo en el Perú sigue teniendo gran peso y el carácter de las formas de discriminación que justifican y legitimen las desigualdades sociales, no ha dejado de ejercer su dominio en la vida peruana contemporánea. Alicia Castellanos manifiesta que "el racismo en el sentido amplio como conjunto de representaciones, de valores y normas expresadas en prácticas que conducen a la inferiorización del otro, cuyos atributos físicos o culturales son percibidos como distintos de los que comparte el grupo hegemónico es también una forma de enfrentar al indio" o al negro ("El indio en el discurso social", en *Memoria,* Cemos, núm. 75, México, marzo, 1995, pp. 15-18).

querido por los jóvenes del internado, no deja de ser "un negro" despreciable y hasta objeto de vergüenza por parte de su agresor el Lleras: "El Lleras ha dejado su maldición en Abancay; ha dicho que tumbó al Hermano y que lo revolcó a patadas. La gente ya sabe; las beatas y las señoras están rezando por el Hermano" (LRP: 159). El negro completa la gama de los sectores sociales en conflicto en el mundo serrano que Arguedas se encarga de ficcionalizar.

ENTRE MUROS

En 1937 el ex presidente Óscar R. Benavides, influenciado por los triunfos fascistas, promueve la visita del general Camarota a la Universidad de San Marcos. Los estudiantes universitarios protagonizan una movilización de protesta y llegan a agredir al visitante y a su séquito. En el disturbio son apresados quince estudiantes entre ellos José María Arguedas, que fue recluido en la cárcel El sexto durante ocho meses (1937-1938). Esta experiencia carcelaria es volcada en su novela *El sexto,* escrita casi veinte años después. Como se puede observar en uno de los diarios de *El zorro...*, este acontecimiento nunca dejó de ser para el autor materia de un recuerdo desagradable: "Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana (arañas, arco iris, semen) de un país del tercer mundo, y escribí una novela sobre esa cárcel. Allí sólo miraba, incrementaba, sufría con mi infancia anticuada" (EZ: 73). Esta queja se parece a la de Vallejo, quien también estuvo preso en una cárcel de Perú y evoca esa experiencia en su poema "El momento más grave de la vida".[28]

En *El sexto* Arguedas, una vez más, plantea el tema de la pluralidad sociocultural peruana. En él convergen indios, blancos, cholos, negros, japoneses; adinerados costeños, políticos, estudiantes, obreros, criminales comunes, ladrones, mendigos, vagos, locos, todos distribuidos en tres pabellones. El primero destinado a los vagos. El segundo poblado por criminales, asesinos y ladrones. El tercero compuesto por políticos divididos en apristas y comunistas. En este último piso se encuentra el personaje central de la novela, Gabriel, quien no tiene filiación política definida.

Por abordar un tema con espacio costeño, *El sexto* se constituye en uno de los antecedentes de *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* junto con el cuento "Orovilca" y los cuentos de *Amor mundo.* En esta novela, la violencia y la corrupción carcelaria acarrean formas de vida infrahumanas

[28] Véase su libro *Poemas humanos.*

en donde la muerte está ligada a diferentes modalidades de explotación y humillación que responden al sistema político peruano. Entre los personajes representativos, víctimas de estos abusos, encontramos a El pianista, El japonés, Clavel y el indio Libio Tasaico.

El pianista, es un ex estudiante de música que enloqueció al ser violado en la cárcel por los maleantes. Éste, luego de haber sido arrojado por Maraví de su celda, duerme con ladrones y vagos que lo aceptan, ente ellos el negro que cobraba por mostrar su inmenso miembro viril. Cubierto de andrajos, El pianista no es capaz de pedir sus alimentos, es (como la mayoría del primer piso) otro ser que vive su muerte en vida; raquítico y triste, es maltratado permanentemente hasta el punto de quedar desnudo y, finalmente, asesinado por los mismos presos, para apropiarse de su ropa donada por Gabriel.

El japonés, por su parte, no entiende ni siquiera la lengua en la que se le habla; sin embargo, a diferencia de El pianista, lucha diariamente por una ración de comida que le es insuficiente, teniendo que comerse su propia mugre, sus pulgas. Maltratado y humillado, su vida se reduce a lo biológico. Al caer enfermo nadie le presta auxilio ni mucho menos le ayudan en su alimentación. Muere en medio de la fetidez y el abandono.

El personaje homosexual, Clavel, es explotado como si fuera una prostituta. Por razones desconocidas su amante, el Maraví, lo vende al negro Puñalada quien organiza un burdel en la cárcel. Los presos hacen cola por sus servicios infestándole de sífilis, y volviéndolo, finalmente, loco. Ante esta comercialización y destrucción paulatina de la humanidad de Clavel, la reacción y protesta de los políticos destapa la vergonzosa aprobación y protección de las autoridades hacia los malhechores.

Clavel, en sus momentos lúcidos tiene la capacidad de ver el futuro, rasgo que Arguedas adjudica a los locos, como es el caso del personaje Moncada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Por esta razón, la muerte de Cámac, "el tuertito", compañero de celda de Gabriel, está precedida por la mirada premonitoria de Clavel: "¿Qué mal tendré? —preguntó—. ¿Viste que levantó los ojos y me miró? ¡No estaba con locura en ese rato; el corazón roto tenía, más que el mío; pero seguro que me ha dañado, me ha dañado con fuerza!".[29] La mirada que lee el mal de muerte de Cámac, despierta en él la preocupación por la evaluación de su salud que, inexplicablemente, se deteriora y le lleva a la muerte.

Por otro lado, el encarcelamiento injusto del joven indio quechua pampachirino Libio Tasaico y su violación, por parte de los negros, com-

[29] José María Arguedas, *El sexto*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1979, p. 102.

pleta el multiforme rostro del abuso y la humillación, que motiva la protesta de don Policarpo Herrera y luego de Gabriel.

La violencia carcelaria, la podredumbre moral de asesinos, criminales, ladrones y sus cómplices, son manifestaciones de un sistema político que afecta a la sociedad representada en *El sexto*. "El sexto huele como si todos allí encerrados estuvieran pudriéndose" (ES: 163).

Existen también personajes como Puñalada y su séquito, respaldados y promovidos por la autoridad carcelaria: el teniente "Pato", asesino e inmoral. Como dice el personaje "piurano: 'nu'hay en los pueblos [...] ¿Qué's ese fiero animal? El demonio, pues, lo que propiamente decimos el demonio. Los antiguos de mi pueblo le llaman Sacra, aunque nenguno habrá de visto comandando a la gente como aquí" (ES: 163). Este personaje es decapitado de un hachazo por el piurano, como si así descabezara la podredumbre excremental del sistema en la que la gran mayoría vive sometido, embarrado, semimuerto o muerto en vida; sin embargo, esto no basta para solucionar y cambiar el sistema imperante. Pato es sólo un tornillo de la inmensa maquinaria del gobierno.

En la cárcel, la recurrencia a la memoria por parte de Gabriel, como el paseo de los cóndores que vio en su infancia, le permite (también al lector) comparar y valorar la libertad, la justicia, la salvación que llegaría solamente con acciones decididas como la de Policarpo Herrera al descabezar a Pato, decisión a la que se suman apristas, comunistas y apolíticos. La decisión de sobreponerse al mal que rige al país y a la cárcel es comparable con la fortaleza del indio Libio Tasaico que busca sobreponerse y vencer a sus violadores "parando fuerte", decisión que es mayormente explicitada en *Todas las sangres* y en la última novela de Arguedas *El zorro de arriba...*

Por otro lado habría que referirse a los presos políticos apristas y comunistas que pertenecen a partidos políticos aparecidos durante el gobierno de Leguía en los años treinta: el primero, fundado en México por Haya de la Torre y el segundo por José Carlos Mariátegui. Partidos políticos que fueron perseguidos durante el gobierno del general Óscar R. Benavides. Ambas agrupaciones aparecen en la novela caracterizadas por su fortaleza y orgullo partidario; aman al Perú y sustentan tácticas políticas diferentes en la búsqueda de una alternativa para su país, con base en una particular interpretación de la historia peruana y su realidad presente. Entre ambos se ubica Gabriel Osborno, personaje-narrador-testigo que, según Torralba, es un pequeño burgués idealista. Gabriel, sin desmentir tal calificativo, considera que la interpretación del Perú, de apristas y comunistas debe partir del incario, y reconocer

el valor del mundo indio que, al parecer, no tenía mayor importancia para ellos.

La novela está dirigida hacia la interpretación del hombre en su capacidad de liberación. Por eso Gabriel cree que la justicia está ligada a la idea de libertad, que no sólo se puede lograr mediante el conocimiento de las doctrinas políticas partidarias, sino también mediante el conocimiento directo del mundo y las condiciones del hombre en general, como es el caso particular del comunismo empírico de Alejandro Cámac y el apolítico Policarpo Herrera.

Las teorizaciones de los líderes políticos van desde una interpretación ideologizada de la realidad peruana hasta el conocimiento y la crítica de la realidad internacional. Ello les conduce a evaluarse y evaluar a los integrantes del partido político opositor. Oigamos por ejemplo al líder comunista Pedro cuando se dirige a Cámac:

> El oportunismo al menudeo y en lo grande es la línea fiel del APRA. Y por tanto maniobrar se embarullan, se extravían, se embrollan ellos mismos. La doctrina no es ni quiere el "jefe" que sea clara. Tampoco la puede plantear claramente. No es por entero fascista; declara ser marxista y está contra el comunismo, es anti-imperialista y ataca a la URSS para neutralizar o ganarse el apoyo de los Estados Unidos. El "jefe" se proclama antifeudal, pero se rodea de señores que son grandes del norte; ellos lo esconden en sus casas, lo protegen, hasta lo mantienen; y es ídolo de los obreros y de esos mismo señores feudales. (ES: 31)

Así como Pedro critica al partido político oponente, el líder aprista Luis también hace lo mismo:

> —Los comunistas no tienen nación, patria ni destino —dijo, por fin, Luis, revolviéndose en su sitio—. Trabajan para un país extranjero, todos a sueldo. Nosotros el apra, representamos al Perú, somos su cuerpo, su sangre, por eso los comunistas luchan antes que nada contra el apra; desprestigiar a sus dirigentes es su mira, envolverlos en cualquier cochinada, mancharlos. Provocar la revuelta permanente, el caos, la ruina del país, porque sólo así campearían para imponer el yugo sangriento de los soviets. (ES: 67)

El odio mutuo, que los conduce a terribles enfrentamientos verbales, los ubica en sectores fuertemente diferenciados. Ante estas confrontaciones calurosas existen personajes como el comunista Alejandro Cámac y el aprista Juan *"Mok'ontullo"*, que se enfrentan a sus líderes por no estar de acuerdo con su interpretación de la realidad. Ellos funda-

mentan sus teorías en sus experiencias personales para buscar la verdadera liberación dentro y fuera de la cárcel.

La actitud independiente de Gabriel Osborno, conocedor del mundo quechua, conduce a una reflexión mayor sobre la realidad peruana. Sus observaciones llevan a ponderar más las virtudes del comunismo; la interpretación en contienda de sus himnos partidarios, induce a pensar que esas agrupaciones no tienen la absoluta verdad. Ambas constituyen, de algún modo, la heterogeneidad de las voces peruanas que deben unirse para vencer al único enemigo: el sistema político vigente, sustentado en la explotación, la injusticia y el sometimiento:

> Están arrojando a los indios por hambre, de las alturas, y los amontonan en las afueras de las ciudades, entre el polvo, la fetidez del excremento y el calor. Pero se están poniendo una cuña ellos mismos. A un hombre con tantos siglos de historia, no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente; ni con un millón de maleantes y asesinos. No queremos, hermano Cámac, no permitiremos que el veneno del lucro sea el principio y el fin de sus vidas. Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia, el dominio del universo, pero al servicio del ser humano, no para enfrentar mortalmente a unos contra otros ni para uniformar sus cuerpos y almas, para que nazcan y crezcan peor que los perros y los gusanos, porque aun los gusanos y los perros tienen cada cual su diferencia, su voz, su zumbido, o su color y su tamaño distintos. No rendiremos nuestra alma. (ES: 80-81)

Esta justicia futura tiene en el ajedrez peruano, inventado por Pacasmayo, la necesidad del reencuentro con la historia peruana y su realidad presente. De este modo se entendería a cabalidad, la figura y valor del rey-Inca y la reina-Coya, el torito de Pucará, la torre y el puma, insertados y vivos en la nueva realidad sociocultural y económica.

LAS SANGRES ENCONTRADAS

La novela *Todas las sangres* es considerada por los críticos de su momento como fallida, debido a que no respondió a la realidad contextual que atravesaba el Perú de 1965.[30] Otro crítico severo de Arguedas, Vargas Llosa, manifiesta que es una novela frustrada y que responde a las limitaciones de la literatura indigenista en la que luchan una fuerza racio-

[30] Véase *¿He vivido en vano?...*

nal y otra irracional,[31] o sea, la del *misti* y la del indio respectivamente (sobre este asunto me ocuparé en el capítulo IV).

La producción de esta novela tiene relación con el contexto social, político y cultural del Perú de los años sesenta, también con la penetración del capital extranjero y la industrialización del país que afectan profundamente la estructura tradicional del mundo andino. En estos años se da la ampliación del mercado interno con la inserción de campesinos indígenas en la economía del mercado, se abren carreteras y se instala la primera planta de ensamblaje de carros. Esta ampliación del mercado capitalista industrial lleva al levantamiento de obreros y campesinos, principalmente en la Convención, Cusco, encabezado por Hugo Blanco. Éste es sofocado por Belaunde tras largos acuerdos de mejoras económicas, siendo la reforma agraria el objetivo más perseguido por el sector campesino. Belaunde, quien había logrado el poder con el apoyo de los obreros y campesinos, pierde el respaldo al quedar en descubierto sus compromisos con el capital extranjero.

En una conferencia dictada en la Casa de las Américas en 1968 (ciclo sobre literatura latinoamericana actual), Arguedas reflexiona sobre las intenciones de su novela y su relación con el contexto:

> Se ha tratado de demostrar en este libro la relación de poderes y de los mecanismos de dominación que va desde las potencias que dominan el mundo, hasta cómo esas potencias, por intermedio de los grupos dominantes del país, aceleran esa descomposición de la Sierra peruana. La forma de explotación de las tierras mediante siervos, que fue hasta hace treinta años, ahora ya no lo es. Hay la intención planificada de acabar con ese tipo de explotación de la tierra, y de los indios que están siendo desalojados, o ellos mismos están abandonando los feudos y se están convirtiendo en obreros o en sirvientes en las ciudades.[32]

Parafraseando a Gabriel, personaje central de *El sexto*, Arguedas manifiesta que los recursos de la modernidad deberían servir a la humanidad y no servir para enfrentar a los hombres. Para el mejor provecho de esa modernidad, se debería empezar por interpretar y conocer la historia desde adentro, viviéndola.

> No quisiéramos que lo que hay de legendario fuera aplastado por el cemento, el asfalto y la cocacola; desearíamos que el cemento y el acero es-

[31] Véase, *La utopía arcaica...*, p. 254.

[32] José María Arguedas, "La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos...*, p. 416.

> tuvieran animados y manejados con una sabiduría en que la belleza que nos viene del pasado llameara en la mente de los conductores y creadores, y que la sociedad se reorganizara sin matar estas mismas fuentes del pasado. El arte puede contribuir en esta contienda, pero no precisamente por medio de proclamas.[33]

En este sentido, Arguedas plantea como alternativa el mestizaje sociocultural, con preponderancia del mundo quechua-andino.

Sin embargo, ¿cómo establecer un nexo entre la tradición quechua-andina y la modernidad, sin que la primera corra el riesgo de desaparecer?, ¿será necesario un cambio radical del sistema socioeconómico que salve al mundo tradicional y la historia pretérita? Indudablemente, Arguedas intenta responder a estas interrogantes novelando el enfrentamiento entre el capitalismo moderno y el mundo quechua-andino precapitalista, del cual se desprende la posibilidad de gestar una alternativa mestiza, favorable a la mayoría de seres que habitan el Perú.

Como el mismo título de la novela lo refiere, *Todas las sangres*, muestra a la heterogénea sociedad y cultura peruanas del momento. En esta obra, los personajes narradores al estilo de "Agua", "Warma Kuyay", *Diamantes y pedernales, El sexto, Los ríos profundos* (niño, adolescente o adulto, dependiendo de la obra) desaparecen. Arguedas propone una narración impersonal que provoca la descentralización del foco de la acción para darle mayor movilidad al desarrollo de la historia, como dijera Alberto Escobar "múltiple y multitudinaria",[34] con lo cual posibilita la aparición de una gama amplia de personajes de diversa "naturaleza psicológica y social". Así nos presenta personajes como los paraybamba, los lahuaymarca, los pukasira o personajes individuales vinculados por lazos familiares, don Andrés y sus hijos, Bruno y Fermín, u otros miembros de la comunidad, Rendón Willka, Asunta o Anto. Aparecen también los dioses cerro, el tayta Apukintu, padre del pueblo de san Pedro de Lahuaymarca; el Pukasira cercano a la hacienda *La providencia* de don Bruno; el Apark'ora, cuyo vientre contiene plata, ubicado en la hacienda *La Esperanza* de don Fermín. Así también el K'oropuna y el Salk'antay, cerros igualmente sagrados y lejanos a los que imploran lo alcaldes indios. Asimismo se muestran al consorcio, la patria, los accionistas. Estos personajes, mediante sus diferentes funciones, entretejen la novela y se encargan de configurar el espacio geográfico, social y mítico.

[33] José María Arguedas, "Discusión de la narración peruana", citado por William Rowe en *Mito e ideología...*, p. 134.

[34] Alberto Escobar, "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*", en *Recopilación de textos...*, p. 291.

La novela empieza con la maldición profética de don Andrés a sus hijos, don Bruno y don Fermín, y su posterior suicidio, culminando con un sonido subterráneo del caminar de las montañas que se va acrecentando y acercando: es el sonido que indica el futuro del Perú, el fin de la explotación de la que ha sido víctima el hombre en un sistema feudal o el yugo industrial de los grandes consorcios nacionales e internacionales, que enriqueció a pocos y empobreció a muchos. Eso significaría el inicio de la inversión de órdenes, el retorno del *Inkarrí.*

Entre los personajes terratenientes de *Todas las sangres* contamos con don Bruno, don Fermín y don Lucas. De los tres, el primero y el último responden a las preocupaciones feudales. Don Bruno, aceptando su odio a la explotación, como resultado de un proceso paulatino de cambio personal ("purificación") y percibiendo la transformación y el debilitamiento del poder feudal, decide aunarse (a su modo) a la causa india, reconfigurándose como un personaje mítico, salvador de algunas comunidades. Este personaje inicialmente lujurioso representa la imagen del encomendero violento y abusivo, pero también sensible y religioso. Don Bruno llega ser reconocido por los *runas* como arcángel Gabriel, quien luchó con el demonio hasta vencerlo.

Don Bruno se considera depositario de las vidas, de las almas y hasta de los pecados de los indios: "[K'oto] ¿No sabes que tu alma es también de mí, que yo respondo por ella ante Dios, nuestro señor?"[35] Así como castiga y premia a nombre de Dios, también reconoce sus propias debilidades y la pureza de sus indios: "¡Yo hago sufrir! Eso es pecado, es mancha, ensucia. Ustedes sufren, son puros" (TS: 41). Desde esa dimensión pecadora, don Bruno logra la purificación y salvación mediante el amor a la mestiza Vicenta con quien tiene un hijo, el niño Alberto Federico Aragón de Peralta y Gutiérrez Chalcos, y su actitud paternalista con los indios.

Don Bruno, representante simbólico de un sector de la sociedad peruana, abre la posibilidad de continuación de su estirpe al decidir la unificación entre él y el indio Rendón Willka, a quien nombrará albacea de su hijo y administrador de sus propiedades. Su fanática búsqueda de la unión de fuerzas para vencer al enemigo (la industria nacional e internacional) es motivo de preocupación ya que a la larga, según sus contendientes, sería la opción que triunfaría. Esto es comentado por Jorge Hidalgo en su plática con Fermín: "Él tiene patria —me dijo—. Eso lo salva, a pesar de que nos trajo a los desalmados y apátridas. Mis indios, Fer-

[35] José María Arguedas, *Todas las sangres*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 42.

mín y usted, vencerán. Rendón Willka vencerá después definitivamente, porque tienen *creencias*, dijo, y patria" (TS: 460).

Por otro lado, don Fermín es un terrateniente que desprecia las tradiciones indias y descalifica la unidad entre el hombre y la naturaleza; no cree ni en Dios y es visto como un demonio: "don Fermín carga al demonio" (TS: 33). "Otro sufrimiento pues; feo, sin Dios" (TS: 33).

Como propietario de la mina Apark'ora, busca el progreso técnico con el fin de lograr mejoras económicas para el país y, por consiguiente, para el sector social dominante. Es un personaje que ama, a su manera, al país, por lo que trata que los recursos no caigan en manos de los extranjeros, utilizando para su fin, a todos cuanto integran la diversa sociedad andina y no andina con que se relaciona, incluido su hermano don Bruno. Su conocimiento del *runa simi* (lengua de los quechuas), del pensamiento, costumbres y tradiciones, como también su conocimiento de la mentalidad de los señores de la costa, le favorece para sus fines:

> Yo sí, amo a mi patria, señor Cabrejos! —exclamó entonces don Fermín—. He cometido algunos crímenes, no como los suyos sino de otra índole, contra los que es necesario exterminar, pulverizar para que este país recupere su grandeza, el tiempo perdido. Nada de púlpitos anémicos. ¡Un dínamo que transforme lo salvaje de estas montañas y de estas gentes en un hormiguero de trabajo industrial! (TS: 167)

Esa recuperación de la "grandeza" y del "tiempo perdido" está ligada a la construcción de un capitalismo independiente, diferente al que postula el consorcio internacional mediante Cabrejos.

En franca oposición a Fermín está el terrateniente don Lucas, que tiene mucho de don Braulio en "Agua" y de don Ciprián en "Los escoleros". Es el prototipo prepotente y explotador del indio y del mestizo de su propiedad. Mientras que el paternalista don Bruno busca la justicia para sus indios y don Fermín la capitalización nacional, don Lucas se ocupa de sus intereses personales, no le importan el país ni sus indios, sólo quiere mantener su poder feudal que se va quebrando. Estos tres personajes, representantes de las diferentes posturas del terrateniente, permiten a Arguedas pintar el cuadro del sistema imperante en proceso de cambio.

Hay un sector de terratenientes, como los anteriores, descendientes de los antiguos españoles conquistadores, que siguen poblando San Pedro de Lahuaymarca. Estos hacendados fueron paulatinamente empobrecidos y divididos por el odio y la envidia mutuos. Al sentirse inca-

paces de mantener el sistema feudal, optan por migrar a la costa y salvar su dignidad sometiéndose a las exigencias de un espacio regido por normas a las que no están acostumbrados. Por esta razón queman su propia iglesia como signo de destrucción y muerte del sistema en el que fueron amos y señores. Entre ellos destacan doña Adelaida y Ricardo de la Torre y Condemarín, este último, señor y alcalde de la Villa, quien salva su honor acrecentando su poder. Sin embargo, está condenado a la desaparición. No hay posibilidad de detener ni cambiar el curso de la historia.

Por otro lado, aquellos quienes se quedan para no perder su condición de amos deciden no trabajar o trabajar en forma oculta (el trabajo es el indicador de haber perdido la dignidad). Finalmente, absorbidos por la miseria, son recibidos por la comunidad, en su iglesia, pero la fuerza del cambio los tiene condenados, no hay posibilidad de reivindicación.

Asunta, quien asesina a Cabrejos Seminario, representante del consorcio, implicado en la muerte de Gregorio, la destrucción del pueblo indio y el poder de los señores, es un personaje justiciero (al igual que don Bruno). A lo largo de la historia, permite que Jorge Hidalgo comprenda la intrincada composición y funcionamiento del país: "Vine en busca del Perú. Lo encontré primero en el rostro 'formidable' de esa señorita que le destapó los sesos a Cabrejos; luego en Jerónimo que escapó llorando al pueblo, y ahora en usted" (TS: 390).

En la compleja maraña de personajes de esta novela también encontramos a cholos convertidos en grandes propietarios. Es el caso de Adalberto Cisneros, caracterizado por su alta capacidad laboral, pero también por su ambición, odio y hasta desprecio a los *runas*. Este personaje, sin alternativa de subsistencia dentro de la estructura social india, es vencido por la comunidad al ser desnudado y enviado a las cumbres frías. Enfriar el alma del opositor es sinónimo de castigo y eliminación.

Los comuneros colonos, lacayos y pongos conforman la comunidad campesina india sometida y humillada. Rendón Willka es el personaje sobresaliente que representa a la comunidad. Su gestación es paulatina. Si recordamos las obras anteriores de Arguedas, advertimos que en "Agua" Pantaleoncha es el personaje que vuelve de la costa y habla al pueblo para exigir justicia en el reparto del agua, también llama a la reflexión de su propia realidad y a la decisión de "parar firme" frente al enemigo hasta lograr sus propósitos. Su llamado resulta un fracaso al ser asesinado por el *misti* don Braulio. En *Yawar Fiesta*, la comunidad decide luchar por la continuidad de la cultura tradicional quechua a través de la corrida de toros al estilo indio. La permanencia cultural indica las posibilidades de liberación total. En *Los ríos profundos* la fracasada rebelión de las chiche-

ras, la posterior mitificación de su líder y su posible retorno para la restauración de la justicia señalan la factible reivindicación social, cultural y económica del mundo indio, pero es la reunificación en contra del mal del tifus la que hace que los indios sometidos y humillados demuestren que, con la unión y la decisión de exigir sus derechos, se puede lograr la victoria final. En *El sexto*, con la búsqueda de justicia del indio vejado, Libio Tasaico, se demuestra que, pese a las adversidades que acarrea un sistema imparcial, se puede lograr la justicia social. Este proceso, largo y doloroso, da lugar a la creación de un Rendón Willka que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* tendrá como continuador a Hilario Caullama, un *runa* aymara de la altiplanicie puneña, donde el lago Titicaca fue el vientre del que nacieron los iniciadores de la civilización quechua: *Manco* Cápac y *Mama* Occllo. Este personaje está ahora inserto en un espacio ajeno y propio a la vez, en tanto que los emigrados, como él, logran dominar la costa absorbida por un sistema de explotación industrial.

Rendón, expulsado de la escuela, migra a la costa y vive en las más horrendas condiciones de marginación de las barriadas de Lima. Al conocer la costa y sus miserias, puede valorar desde un punto de vista práctico, antes que teórico, las propuestas de apristas, comunistas e incluso las de los militares. El vínculo con la costa no rompe con el respeto y la honestidad que tiene para su pueblo y la naturaleza. La experiencia "lo ha liberado de ciertos y oscuros temores mágicos que impiden una adecuación a los tiempos nuevos".[36] Por esta razón, tanto los *mistis* como el consorcio no pueden entender su modo de pensar y actuar, considerándolo enemigo temible. Al lado de Rendón Willka están los alcaldes *varayok's*, *k'ollanas*, cabecillas y mandones que viven siempre leales a la cultura quechua.

La experiencia histórica de su pueblo y sus vivencias personales, permiten a Rendón Willka entender el Perú desde sus propias raíces culturales y plantear la resistencia hasta lograr la liberación total, sin importar la muerte. Esa libertad llegaría con la igualdad y respeto entre los hombres, luego del cese del ruido justiciero que viene desde el fondo de la tierra. Para lograr este propósito busca el apoyo de personas influyentes en Lima, entre ellos Jorge Hidalgo, un joven adoctrinado en Francia que proviene de una familia reconocida. Éste, tras su breve experiencia carcelaria, logra entender el papel del consorcio a quien sirve, tomando una actitud diferente con relación a aquellos quienes someten al Perú.

[36] Gladys C. Marín, *La experiencia americana...*, p. 205.

Otro personaje importante es el invisible consorcio *Wisther and Bozar,* cuyas redes atrapan sistemáticamente las riquezas del país. Está representado en Lima por el Zar y Palalo, quienes no tienen nombres propios. Para este último, su patria es la poderosa empresa capitalista que mediante el dinero somete a sus opositores. El consorcio utiliza a todos aquellos que le pueden servir para sus propósitos, luego desecha, como ocurre con Fermín, a Cabrejos, el subprefecto y al resto de personajes que inicialmente aparecen con algo de poder sobre el mundo indio. El Zar, mezquino, corrupto, inmoral e imponente, es un claro antecedente de Braschi que aparece en la última novela de Arguedas.

En *Todas las sangres* se pretende abarcar la compleja y heterogénea estructura social y cultural de Perú. No se trata de plantear sociedades y culturas paralelas o yuxtapuestas, sino de revelar la multiforme realidad peruana. En ésta, además, opera un proceso de mestizaje, que sería la alternativa para la unidad nacional. Ejemplo de éste es Rendón Willka, prototipo del indio amestizado que Arguedas pensaba para el Perú.

LOS VIEJOS Y LOS NUEVOS ZORROS

El zorro de arriba y el zorro de abajo es una novela inconclusa compuesta por los Diarios, el relato (ambos unidos por una especie de bisagra que es el diálogo mítico de los zorros), y el epílogo constituido por sus cartas de despedida. Esta novela ha recibido muchas críticas, por ejemplo la de Sara Castro Klaren, quien en *El mundo mágico de José María Arguedas,* afirma: "Para mí tanto *El sexto* (1961) como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) son obras narrativas menores [...] obras débiles en estructura y desarrollo narrativo".[37] Por su lado, Vargas Llosa manifiesta que "este libro [es] un ejemplo de obra literaria que sería injustificado llamar agradable, pues en verdad incomoda y hasta exaspera a ratos por sus trampas sentimentales".[38]

Tal como muchos de sus críticos anotan, la novela tiene rasgos íntimos, además, como el mismo Arguedas lo anuncia en la dedicatoria de la novela, se trata de un "lisiado y desigual relato" que, al revelar en sus Diarios una lucha con la muerte, también muestra la realidad contradictoria, personal y social del autor. El suicidio anunciado al "final" de la obra no es en sí una muerte fatal para Arguedas y para el mundo quechua; es,

[37] Sara Castro Klaren, *El mundo mágico de José María Arguedas,* Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973, p. 199.

[38] Mario Vargas Llosa, *La utopía...*, p. 296.

sobre todo, una vía de renovación y continuidad vinculada a la realidad cósmica quechua-andina. En este sentido resulta cuestionable la afirmación de Vargas Llosa cuando dice que Arguedas se vale de "trampas sentimentales" para cautivar y chantajear al lector. La muerte —como dice Cornejo Polar— "en ocasiones es además señal de redención: cambio de la negatividad del mundo, por obra del héroe, en plenitud afirmativa. Es dentro de ese contexto que debe leerse el silencio que se expande al final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Como el *dansak'* Rasu Ñiti —y hay que recordar que los 'zorros' son danzantes— y como Demetrio Rendón Willka, Arguedas instala su muerte en la corriente de su tiempo que no se detiene":[39] *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela compleja y nueva dentro de las literaturas peruana y latinoamericana de su tiempo,[40] que cuestiona los cánones literarios narrativos tradicionales, quechuizándolos. Esto también sucede con sus poemas.

En los Diarios, en repetidas ocasiones el suicida da un testimonio personal y literario en torno a su lucha "desigual" contra la muerte. Sobran ejemplos: "En abril de 1966, hace ya más de dos años, intenté suicidarme. En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir" (EZ: 17); "Se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir. Porque quien está como yo, mejor es que se muera" (EZ: 17). Su dolencia psíquica, que a veces lo neutraliza para escribir o leer, es a la vez un impulso para seguir escribiendo puesto que el autor encontrará la "sanidad" precisamente escribiendo y leyendo. El silencio es para él una suerte de muerte, como también lo es la disminución de sus fuerzas para seguir participando activamente en el proceso histórico del Perú. Su recuperación le dota de una audacia (como lo señala en su Diario con fecha 13 de mayo de 1968) para hablar sobre los problemas de la literatura latinoamericana centrando su atención en la polémica discusión entre los escritores profesionales y no profesionales, entre los "cortázares" y los "arguedianos", entre los escritores "cosmopolitas" y "regionales" que, a fin de cuentas, se vinculan en la discusión sobre el problema de la profesionalidad y el manejo de las técnicas literarias, relacionadas estrechamente con el problema del lenguaje y la cultura,

[39] Antonio Cornejo Polar, "Un ensayo sobre los 'zorros' de Arguedas", en Eve-Marie Fell [coord.], José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, México, CNCA, 1992, p. 321.

[40] Cromwel Jara, centrando su atención en el sector marginal, migrante de la sierra norte a la costa, parecía continuar, en ciertos aspectos, los planteamientos de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuando escribe su cuento *Montacerdos*.

temas latentes a lo largo de la construcción del relato, como si el autor tratara que el lector se informe de los problemas que atraviesa la literatura del momento.

A la cuestión escritural, como salvadora de sus males psíquicos, se suma la sexual. El sexo desempeña el papel reanimador del autor narrador al constituirse en remedio que le devuelve a la vida, aunque en forma pasajera. En su "Primer Diario" dice: "El encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman 'tono de vida'. El encuentro con aquella alegre mujer debió ser el toque sutil, complejísimo que mi cuerpo y alma necesitaban" (EZ: 17). Pero también el recuerdo (en el "Primer Diario") de algunos momentos desagradables, como el abuso sexual del que son objeto las mujeres indias. Así, la sexualidad, actualizada mediante la memoria, juega el papel revivificador y de muerte a causa del venenito que le oprime la nuca y le imposibilita seguir escribiendo y, por lo tanto, seguir viviendo. El recuerdo al que me refiero sirve al autor para presentar el primer diálogo de los "zorros" (personajes de la mitología de Huarochirí) al finalizar el "Primer Diario", el mismo que funciona como bisagra para unir el Diario con el relato.

La desesperada búsqueda de una salida para permanecer en la vida le conduce al narrador a releer sus escritos anteriores (*Todas las sangres*) "no para buscar nada especial sino por obligación" (EZ: 71). Esta relectura es una especie de respiro y realimentación de las fuerzas del Perú profundo donde "vence el *yawar mayu*", y así volver a la escritura-vida. Este narrador que escribe para los que saben "cantar en quechua" (EZ: 18) trata de indicar su lugar de origen, de "la lana", "de altura" (EZ: 74); de este modo retrotrae al mundo quechua para reflexionar sobre la realidad costeña-chimbotana de la que se ocupa en su relato. Supone una compleja traslación de una cultura a otra, de una lengua a otra (que implica, además, la oposición oralidad-escritura/dominado-dominador/serrano-costeño y, por consiguiente, la oposición de un sistema cultural mágico-religioso con otro predominantemente "racional"). El autor es consciente de la diferencia entre ambos mundos, pero también de los otros, los extranjeros.

El narrador de los Diarios entreteje sus memorias y sus anhelos, sin encontrar otra salida que la muerte: "he luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea" (EZ: 198). El suicidio es ineludible, sólo resta que su editor incluya

en la novela un epílogo constituido por cartas que detallan la organización de su sepelio antes de pegarse un tiro el 28 de noviembre de 1969.

Julio Ortega resume en gran medida el proceso creativo de los "zorros" cuando dice: "Tal vez no en vano el '¿Último Diario?' lleva esas interrogaciones. Porque, en efecto, la novela fue haciéndose en una pelea con la muerte, con su aplazamiento. Pero quizá también como un exorcismo. Acaso Arguedas sabía que la salvación ya no era posible, pero al haberla intentado, en una lucha alucinada, dotó a su novela de un impulso pasional y desolado. Se puede leer así este libro: como un intento agónico por jugar una última partida".[41]

Si años antes, Arguedas, influido por los planteamientos de Riva Agüero, planteaba el mestizaje como una necesidad para lograr la unidad nacional, luego de 1963-1964 su posición cambia debido al fracaso de las experiencias políticas de gobiernos de la época.[42] El escritor ve culminada su fase de "colonizado cultural" y opta por la opción socialista, la del "Perú hirviente" planteada fundamentalmente a través de sus ensayos antropológicos y trabajos poéticos.[43] Arguedas consideraba que:

> Toda empresa antihumana, no tiene ésta las garantías del éxito y mucho menos en países como el Perú, donde los propios instrumentos que fortalecen la dominación económica y política determinan inevitablemente la apertura de nuevos canales para la difusión más vasta de las expresiones de la cultura tradicional y de su influencia nacionalizante.[44]

Sin embargo, pese a su desilusión por el mestizaje y su opción socialista, en su novela se puede advertir la continuidad del trance a una unidad sociocultural compleja, en la que prevalecen las diferencias, sin que esto signifique la negación de las influencias culturales.

Ahora bien, si nos detenemos en el carácter de los personajes del relato advertiremos que la preocupación inicial de Arguedas por narrar

[41] Julio Ortega, "Discurso del suicida", en *Anthropos,* Revista de documentación científica de la cultura, núm. 128, Barcelona, enero, 1992, p. 61.

[42] Nelson Manrique plantea tres razones por las que Arguedas cambia sus expectativas: *1)* la observación de las consecuencias de la difusión de la cultura occidental. *2)* La radicalización ideológica propiciada por la revolución cubana y *3)* Su condición de creador literario, que le permitió no renunciar a su intuición. *Cfr.* "José María Arguedas y la cuestión del mestizaje", en *Amor y fuego...*, p. 89.

[43] Véase por ejemplo su ensayo "La cultura: un patrimonio difícil de colonizar", en *Formación de una cultura nacional...* Este ensayo fue publicado en Francisco Miró Quesada y Fernando de Szyslo, *Notas sobre la cultura latinoamericana y su destino*, Lima, Industrial Gráfica, 1966, pp. 2-26.

[44] Arguedas, *Ibid.*, p. 187.

todo lo que vio y sufrió es superada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* El caos múltiple y complejo de Chimbote, relacionado con la vida y con la muerte, es el carácter sustancial de la novela donde confluyen indios que bajaron de las haciendas y sus comunidades, criollos, españoles, yugoslavos, estadounidenses del Cuerpo de Paz y de la congregación de Maryknoll, pescadores, campesinos, comerciantes, pequeños capitalistas, políticos, curas, monjas, hampones, prostitutas, etcétera. Chimbote es el laberinto en el que viven, trabajan, sufren, gozan y mueren hombres de muchos lugares del mundo: "negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos, pequeñas tropas de jóvenes, españoles e italianos" (EZ: 41).

Asto representa al sector migrante de la sierra que llega a la costa chimbotana escapando de la marginalidad y de la humillación en busca de la salvación económica. Esa salvación requiere del doloroso sacrificio de vivir como forastero, primero porque aquellos quienes pierden sus tierras y sus bienes, se sienten ajenos al mundo donde nacieron, y segundo, por ser parte de la multitud migrante a una tierra totalmente extraña y diferente. Asto sabe "parar bien" al igual que el indio Tasayco de *El sexto,* como los indios de *Yawar Fiesta* frente al Misitu o como los *runas* de *Todas las sangres* frente al empuje del capitalismo internacional e incluso nacional.

Ante las exigencias de la nueva realidad costeña, Asto se entrega a la tarea de domeñar el mar: aprende a nadar al igual que los otros emigrados que buscan trabajo en Chimbote. Al lograr matricularse en la capitanía, ser parte de la lancha del patrón Mendieta y lograr un sueldo considerable, se convierte en un tornillo más de esa inmensa maquinaria de explotación de las riquezas del mar. Sin embargo, Braschi y sus seguidores, cabezas de la fábrica de harina de pescado, industria capitalista, traman el reingreso del capital pagado alentando el surgimiento de cantinas y burdeles, dando lugar a la corrupción y el decaimiento moral y cultural de los trabajadores asalariados.

Asto adquiere mayor importancia cuando ingresa al prostíbulo más decente. Ahí busca a La Argentina, para él un "lucero", una "estrella" a quien besa la "concha" por unos billetes. Asto, al salir del burdel "silbando un huayno", siente que ha cambiado: "Yu... criollo; argentino, carajo, ¿Quién serrano, ahura?" (EZ: 40). La autonegación y eliminación de Asto son resultado de haber sido "tragado" por el sexo de "La Argentina", volviendo a nacer como víctima de la alienación y el dinero (la concha lo traga). La "zorra" lo aliena y lo convierte en un acosteñado lumpen, malvado, en un asaltante que insulta y ofende al taxista que le presta servicio y a quien le tira dinero a la cara y amenaza con una cha-

veta. En otro contexto, ese cambio de actitud se da también en los soldados en *Los ríos profundos*, quienes tratan de imitar a sus jefes, los oficiales costeños, a tal punto que llegan a violar a las abanquinas.

Cabe aclarar que, a lo largo de la narrativa Arguediana y principalmente en la novela que nos ocupa, no existe una asociación mecánica del costeño como malo, depravado, asaltante, etcétera, hay entre ellos personajes con actitud positiva.

Asto es, en gran medida, uno de los ejemplos relevantes de la aculturación. Su transformación es resultado de su ruptura con su mundo original, aunque en algunos momentos hace evidente su añoranza del pasado.

Su retorno al burdel ("corral") más deprimente, donde las prostitutas cobran hasta cinco soles o se venden al fiado, ofrece mayores elementos para interpretar la naturaleza intrincada del *santuyuq* (el que cumple años) Asto. En dicho retorno salva de la prostitución a su hermana y la santifica. Posteriormente Asto llega a igualarse con el "cabrón Tinoco", su patrón, por la cantidad de billetes que gana como pescador, intentando así, invertir la realidad que le atormenta:

> Ahora ochinta toneladas de diario, tres semanas hey cobrado. Me compleaños es, me santo. Tengo billete para meter al garganta del Tinoco, del Braschi también si quiere. ¡Adiós prostíbulo "corral"; adiós, adiós ¡ay! Mala vida! (EZ: 42-43)

Con el billete Asto es capaz de comprar y "vencer" (económica y "sexualmente") a Tinoco e incluso a Braschi, quienes controlan la industria pesquera como si se tratara de una "concha" prostituida que genera riqueza a caudales. En este caso el billete está asociado simbólicamente al sexo masculino y la garganta al femenino.

El personaje Braschi es el poderoso industrial que tiene injerencia en las decisiones de la economía nacional a tal punto que promueve el "aumento" de sueldos y la devaluación de la moneda. Ante el caos chimbotano, Braschi se constituye como el único orden posible mediante la exigencia indirecta, la promoción del individualismo y el sometimiento al vicio. "[Él] produce, compra, está aquí y en el Japón y Rusia; fabrica harina y fabrica locos también, ciegos también y él y su tropa de águilas sin detención se han alzado hasta donde no hay ni sol ni luna" (EZ: 99). El negocio "endiablado" de Braschi llega a todo lugar, así como su poder económico. Su representante, Ángel Rincón, es quien destapa esta monstruosa maniobra braschiana al platicar con don Diego: "Les pagaremos unos cientos y hasta miles de soles y ¡carajete! Como no saben

tener plata, también les haremos gastar en borracheras y después en putas y también en hacer su casita propia que tanto adoran estos pobrecitos" (EZ: 80). Pero el asunto no queda ahí, el plan de Braschi abarca, además, la comercialización de objetos importados, muchos de ellos no utilizables en el lugar, creando así una sociedad alienada, sometida al consumismo, al mito del progreso que especialmente deslumbra y hunde en la miseria más extrema al sector trabajador. Como dice Cornejo Polar "es la alienación llevada a la más extrema y grotesca intensidad. Es el resultado del mito del progreso capitalista y corresponde al proyecto soñado por don Fermín en *Todas las sangres*".[45]

En los "Herbores", segunda parte de la novela, se sigue trenzando la historia de otros personajes (hombres y mujeres) con diferente función y jerarquía dentro de la maquinaria braschiana. Uno de ellos es Tinoco, quien se ocupa de amedrentar a los trabajadores más pobres y a las prostitutas (paradójicamente la esposa y hermana de éste son prostitutas).

Por otro lado, la Orfa, la prostituta cajamarquina que llega a Chimbote huyendo de la deshonra y buscando un modo de sobrevivir y mantener a su hijo, es quien, luego de darse cuenta de que la estaban confundiendo con las cholas, determina suicidarse lanzándose desde la cumbre de El Dorado a las profundidades del mar, asunto referido en el "¿Último Diario?": "porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykire trenzando oro ni ningún otro fantasma y sólo un blanqueado silencio, el del guano de isla" (EZ: 197). El mundo, entonces, se reduce a la mierda guanera de la que se hacen ricos los poderosos. Ya no existe la limpieza en la mirada para poder encontrar la libertad ni mucho menos la salvación, porque "tenía en los ojos una cerrazón de feroces arrepentimientos, de *ima sapra*, y saltó al abismo con su huahua en los brazos, a ciegas" (EZ: 197). No encuentra sino la desorientación y el forasterismo miserable. La desesperanza la vence.

Las personalidades ambiguas de Chaucato, Yauri, Zavala, al igual que Braschi son, en el caótico Chimbote, parte de esa imagen venenosa y a la vez benigna de la culebra que aparece en un carnaval antiguo interpretado por una prostituta:

Culebra Tinoco
culebra Chimbote
culebra asfalto
culebra Braschi

[45] Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 283.

[...]
bandera peruana culebra. (EZ: 46)

A similitud de *Todas las sangres*, el bien y el mal andan de brazos; todo se pudre como en una ciénaga, pero así, en la putrefacción, también se pueden reconocer algunas fragancias positivas que vienen arrastrándose en el cuerpo de la culebra que se constituye en la

Bandera peruana
Rojo blanco
Culebra, culebra, culebra... (EZ: 47)

La lucha por la vida es un rasgo que atraviesa ese mundo pestilente que revela el segundo diálogo de los "zorros", donde el de abajo dice: "los olores repugnantes y las fragancias; las que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apestado, de los incontables tubos que se descargan unos sobre otros, en el mar y al pesado aire se mezclan, hinchan mi nariz y mis oídos" (EZ: 48-49). Allí, esa lucha, en la que se incluye al narrador de los Diarios, es una suerte de combate por una vida con dignidad. Lo confirman las constantes invasiones de tierra, la construcción y la defensa de los barrios chimbotanos, la formación de los niños, quienes son motivo y esperanza. Como ejemplo tenemos a don Hilario Caullama, indio aymara, patrón de una bolichera quien conoce los mecanismos de la industria pesquera y su modo capitalista de explotación. Se enfrenta a Braschi y a las autoridades poniéndose al lado de los pescadores. También es el caso del "chanchero Balazar", quien, pese a su lenguaje "aluviónico", liderea a su barriada en el traslado de las cruces a la "hondonada del montaña" y encabeza la construcción de un colegio. Por su parte, Solano dirige la huelga de pescadores y se enfrenta a balazos a Braschi, mientras que don Cecilio Ramírez, no pierde la ilusión de encontrar una vida justa en un sistema adverso, es quien reproduce la solidaridad quechua-andina al compartir sus alimentos con las catorce personas que viven en su casa, además de otros que lo visitan. Lo que importa a don Cecilio es reencontrarse con la esencia andina, escuchar las canciones antiguas interpretadas por el "cieguito" Crispín, y bailar llorando con la cabeza agachada.

Esteban de la Cruz es uno de los pocos que retorna con vida a Parobamba luego de trabajar en la mina Cocalón. En Chimbote se instala sobre un lodazal lleno de zancudos, se dedica a la zapatería, a la venta de helados y, junto con su esposa, comercia verduras en diferentes merca-

dos: "En me pueblo; nu'hay esperanza diciendo ¡Vamos, Jesusa, al Chimbote, puerto grandazo! Hey hablado. Mismo al siguiente mañana hemos bajado al carritira" (EZ: 125). Esteban, quien tiene cercanía con los evangelistas, cree en el profeta Isaías y se desilusiona de David por su flaqueza espiritual: "¡Arriba profeta Isaías, abajo marecón David que llorando llorabas! El hermano dice soy algo demonio y que salvaré al morir..." (EZ: 115). El mal de muerte que carga en su pulmón, por la acumulación del carbón, le lleva a buscar su cura, primero platicando con su primo casi agónico por el mismo mal, después, tratando de escupir onzas de carbón sobre las hojas de un periódico y, por último, luchando contra las debilidades de su cuerpo diminuto y flaco.

Su conocimiento vivencial del Perú, al igual que Rendón Willka de *Todas las sangres*, de Ernesto de *Los ríos profundos* u otros personajes centrales de la narrativa de Arguedas, le conceden a Esteban de la Cruz la capacidad de reflexión en torno a su país, pero también la conciencia de sus propias limitaciones. Él sabe que sólo adentrándose a ese mundo caótico, "negrociento" y desesperante de Chimbote puede encontrar una alternativa para él y para los otros. Él está inmerso en el cenagoso mundo chimbotano sin contaminarse. De esa heroica resistencia nace el deseo de transformar el mundo, empujando los roquedales de la naturaleza así como la insensibilidad de los explotadores, hasta convertirlo en "jardín cielo" donde vivan hombres y animales en armonía. Escupir el carbón de sus pulmones representa su irrenunciable lucha contra la muerte (al igual que el narrador), pero también la búsqueda de una vida digna "limpia", sin ningún gusano de "carbón" que socave los pulmones y someta a la explotación inhumana a los desposeídos.

El *Loco* Moncada, una especie de "subproducto chimbotano bien chimbotano" (EZ: 121), es quien "verbaliza la conciencia de Chimbote"[46] desde su condición de loco-cuerdo, discurseando públicamente sobre la realidad chimbotana. La adopción de conductas variadas le caracteriza como a un personaje teatral, dado que sus actitudes y sus disfraces responden al tema de sus prédicas (mujer preñada, pescador, comerciante). Es quien critica a los extranjeros que han dominado Perú a través de su historia. Está en contra de sus formas culturales, asimismo de la injerencia de los protestantes en la vida de los trabajadores: los curas de la congregación Maryknoll y de los miembros del Cuerpo de Paz, quienes ofrecen salvación y consuelo mediante la lectura de la Biblia: "¿Por qué, compadre, no van a Buenos Aires, barrio de los cogotudos, al hotel Chimú, siquiera al trapecio donde viven los patrones de lancha

[46] *Ibid.*, p. 298.

elegantosos? ¿Por qué allí no cantan con sus guitarras? No me gusta, compadre. Que limpien con su Biblia el aire de extranjero mandón sin ley de los patronazos" (EZ: 128).

El padre Cardoso, miembro de la congregación religiosa Maryknoll, y Maxwel, miembro que abandona el Cuerpo de Paz, comparten ciertas características que amplían la complejidad social chimbotana. El primero alienta la revolución mezclando el mensaje de Cristo con el del Che, cuyas imágenes aparecen en una de las paredes de su oficina. Sin embargo, no logra su propósito por sus contradicciones ideológicas, pues aunque critica a algunos estadounidense por implicarse en la vida de la comunidad, él mismo busca influir en ella. Por su lado Maxwell, al renunciar al Cuerpo de Paz, se convierte en ayudante de albañilería de Cecilio Ramírez. Trata y consigue adentrarse al mundo andino chimbotano, hasta comprenderlo y considerarlo suyo. En este sentido, se considera el mestizaje como un campo en el cual se puede entrar desde diferentes lugares, no solamente desde lo indígena sino también desde lo occidental y hasta desde lo estadounidense:[47] "Yo he dejado de ser yanki en un treinta o noventa por ciento" (EZ: 183). Llega a admirar la música y la danza, aprende a tocar el charango en Paratía y a valorar los aportes de la cultura ancestral, e incluso tiene relaciones sentimentales con Fredisbinda. La transformación de Maxwel es una suerte de mestizaje que implica la validez universal de lo nacional o lo local.

Por otro lado, al analizar el plano mítico de los "zorros", nos percatamos de que ambos, el de arriba y el de abajo, se unen en un diálogo que lo trasciende y lo actualiza. Los nuevos zorros danzantes, don Ángel y don Diego, se encuentran en una plática verbal y danceril. El triunfo simbólico, desde el lado cultural, del zorro de arriba, don Diego, no supone la cancelación de los aportes del otro para la constitución de un futuro mejor. Posiblemente, por eso Arguedas en su reflexión final manifiesta: "[a] ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose" (EZ: 198).

En síntesis, en el proceso creativo arguediano, existen personajes de diversa índole sociocultural. Los personajes son producto de su compleja convivencia en un país donde no existe una unidad nacional

[47] *Cfr.* Gonzalo Portocarrero, "José María Arguedas. El Arte como recreación de la identidad", en *Amor y fuego...*, p. 372.

ni una identidad única. En él se pueden advertir fases en progresión y complejización:

1) En los cuentos de *Agua,* desarrollados en el pueblo de San Juan, aparecen polarizados indios (oprimidos) y *mistis* (opresores) como herencia colonial. Se presenta también a personajes ambivalentes, mestizos.

2) En *Yawar Fiesta,* cuyo escenario es la provincia de Puquio, continúa el enfrentamiento sociocultural indio-*misti.* Se aprecia la presencia de los chalos (mestizos).

3) La novela *Los ríos profundos,* cuyo espacio es Abancay, congrega la diversidad sociocultural del mundo andino. A la lucha entre indios-mestizos y blancos, se agrega la oposición costa-sierra. Si bien los sectores sociales enfrentados tratan de mantener su propia identidad, se puede advertir una mutua influencia.

4) En *El sexto,* novela desarrollada en la cárcel del mismo nombre, convergen reclusos de diferentes áreas geográficas del Perú y de variada realidad sociocultural.

5) En *Todas las sangres,* novela planteada en diferentes espacios: costa-sierra, se pretende hablar por la diversidad de "sangres", de culturas y sociedades del Perú. Se percibe una inclinación por el mestizaje cultural con preeminencia del quechua, planteado desde sus obras anteriores.

6) En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desarrollado en Chimbote, espacio costeño, Arguedas plantea la caótica relación de los componentes socioculturales del Perú.

Tanto en *Todas las sangres* como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se puede advertir el acercamiento de los mundos indio y *misti,* costa y sierra en una intrincada búsqueda de unidad nacional. A todo esto se suma la presencia extranjera imperialista que hace del Perú un país incierto, cuya única salida es la recuperación de su dignidad y vitalidad, mediante el reconocimiento de su pasado histórico y de la evaluación de su realidad presente, que le abrirán las puertas del futuro.

III. *RIMAYPI NINA.* FUEGO EN LA PALABRA (EL LENGUAJE EN EL UNIVERSO NARRATIVO ARGUEDIANO)

Me'hermano menor, ahistá.
Lindo habla castellano,
mochachito escapó Chimbote,
ahora, no quiere hablar quichua.
Buen cocinero es,
restaurante Puerto Nuevo,
grandazo.
Lindo castillano habla;
a so hermano, enjuermo,
ambolante de mercado, desprecia ya.
¡Caracho! cocinero islavo,
mogriento en cocina. (EZ)

J.M. Arguedas

El presente capítulo mostrará la coherencia interior de las obras de José María Arguedas sostenida por un lenguaje en proceso de cambio; responde interrogantes como: ¿por qué y de qué modo Arguedas hace que la cosmovisión quechua-andina se inserte en el sistema lingüístico español, sustancialmente diferente a la lengua quechua? ¿Cuáles son los motivos por los que Arguedas se preocupa por salvar el problema de lenguaje para su creación literaria?, ¿de qué modo soluciona el problema del lenguaje y hasta qué punto llegó en su "lucha" con éste?

EL SUPUESTO MONOLINGÜISMO DE ARGUEDAS

Considerando que para Arguedas el lenguaje fue un factor fundamental en la configuración de su narrativa, creo necesario comentar algunas observaciones vertidas en torno a si Arguedas fue monolingüe quechua o castellano, o bilingüe. Esto nos permitirá entender mejor su "lucha infernal" con la lengua y su búsqueda de un lenguaje adecuado para su literatura.

En el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, 1965, Arguedas, en su participación, habló, entre otros temas, de su primera lengua: "yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua".[1] Nadie se hubiera imaginado que dicha afirmación causara, 23 años después, una discusión en torno a si fue o no cierta.

En 1988, en el Congreso de Grenoble, Ronald Forgues presentó una ponencia en la que sostuvo que el monolingüismo quechua de Arguedas fue un mito creado por el mismo escritor.[2] Este hecho causó cierto descontento entre los asistentes.[3] Al año siguiente, en la introducción a su libro *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*,[4] Forgues lo reafirma, abriendo así un debate que pone en tela de juicio la afirmación de Arguedas.

> Este mito se ha llevado a interpretaciones tan erróneas como absurdas de su obra narrativa hasta el extremo de que algunos comentaristas han podido escribir que el escritor tenía una actitud positiva frente al quechua y negativa frente al castellano. Nada más equivocado ni alejado de la realidad que semejante juicio. E incluso no vacilo en afirmar que la relación *lengua-ideología* que se puede observar en la obra narrativa de José María Arguedas surge del *inicial monolingüismo castellano* y del temprano bilingüismo del escritor, quien desde la más tierna infancia vivió en carne propia el secular conflicto que acosaba a su país entre el mundo blanco de origen occidental, al que pertenecía biológica y culturalmente, y el mundo indígena de ascendencia precolombina al que se adhirió afectiva y estéticamente.[5]

Según Forgues, el bilingüismo temprano de José María habría iniciado en San Juan de Lucanas a la edad de siete años:

[1] *Primer Encuentro...*, p. 41.

[2] Su ponencia fue publicada con el título "El mito del monolingüismo quechua de Arguedas", en Hildebrando Pérez y Carlos Garayar, *José María Arguedas. Vida y Obra...*

[3] Marco Martos recuerda que en dicho congreso la argumentación de Forgues causó cierta irritación en los asistentes: "Era una comunicación muy elaborada que sostenía que el primer idioma aprendido por nuestro escritor había sido el español en contra de lo que habitualmente se había dicho. Y Antonio Yaranga, un peruano que reside desde hace mucho tiempo en París y es profesor de quechua ahí, no pudo más, dio un golpe sobre la mesa y dijo: '¡Eso no es verdad!, el primer idioma de Arguedas fue el quechua'." Véase *Amor y fuego...*, p. 177.

[4] Ronald Forgues, *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*, Lima, Horizonte, 1989.

[5] *Ibid.*, p. 47. La cursiva es mía.

> [...] y habrá que esperar el año 1918, cuando la familia se traslada a San Juan de Lucanas, para que Arguedas, *niño de siete años* que vive en compañía de su madrastra, entre en *primer contacto con los indios* de la servidumbre con los cuales su madrastra que lo odia le obliga a vivir. Y sobre todo, sólo tres años más tarde, *en 1923, Arguedas conocerá verdaderamente el mundo indígena en una hacienda de la quebrada Viseca.*[6]

El que haya vivido entre los indios en el tiempo señalado por el autor, no demuestra que el niño hablara sólo el castellano. ¿Es posible que José María haya crecido en una isla, privado de hablar en quechua y relacionarse con los *runas*, siendo que contaba con una nodriza quechua hablante y un padre *misti* que gustaba hablar y cantar en quechua? Una nota a pie de página que hace Forgues dice:

> Luisa de Paredes, nodriza de Arguedas *en Andahuaylas* y Ángel Bendezú Rodríguez, hijo del maestro de Arguedas en Puquio, a quienes interrogamos al respecto en 1979, nos confirmaron, la primera, que *desde la más tierna infancia José María Arguedas se expresaba tanto en castellano como en quechua,* y el segundo, que a su entrada en la escuela de su padre *en Puquio,* José María Arguedas *era perfectamente bilingüe.* Todo ello nos fue ratificado por Arístides Arguedas, hermano mayor de José María.[7]

La declaración de Luisa alude a la clave del tiempo en que Arguedas vivía en Andahuaylas, lugar al que retornó después de la muerte de su madre a la edad de tres *años.* Entonces, si en la "*más tierna infancia [...] se expresaba tanto en castellano como en quechua*", ¿cómo pensar que pudo hablar sólo el castellano? Es evidente que cuando el niño retorna a Andahuaylas ya tenía cierta experiencia en el uso de ambas lenguas, razón por la que "*se expresaba tanto en castellano como en quechua*".

Cuando José María ingresa a la escuela en Puquio ya cuenta con siete años. Si a esa edad tiene "*su primer contacto con los indios*", gracias al odio de su madrastra ¿cómo entender que años antes, en Puquio, el niño fuera "*perfectamente bilingüe*"? Las pruebas que aporta el mismo Forgues contradicen su hipótesis. A falta de mayor información no pudimos confirmar su aseveración del inicial monolingüismo castellano de Arguedas, tampoco el monolingüismo quechua sostenido por el narrador. Los testimonios que proporciona Forgues nos hace pensar en un bilingüismo temprano del escritor (mucho antes de los siete años), quedando aún por esclarecer su monolingüismo temprano.

[6] *Ibid.*, p. 48. Las cursivas son mías.
[7] *Ibid.*, p. 57. Las cursivas son mías.

Como manifiesta el mismo Forgues: "hace mucho tiempo que la psicología nos ha enseñado lo importante que son los primeros años de la infancia en la formación de la personalidad de cada uno de nosotros".[8] En ese sentido, cabe recordar que Arguedas nace en Andahuaylas y por razones del trabajo de su padre, se traslada a Ayacucho, un año después de su nacimiento, iniciando así su peregrinar por el interior del Perú; posteriormente, es llevado al pueblo de San Miguel, La Mar y dos años después (1914), al fallecer su madre, cambia de residencia a Andahuaylas para vivir con su abuela Teresa Arellano, por un espacio de cuatro años.

El hecho de que Arguedas tuviera padres *mistis* no demuestra que el niño haya sido monolingüe castellano hasta antes de los siete años. Según el censo de 1940, de los 90195 habitantes de la provincia de Andahuaylas, sólo 265 personas no hablaban quechua; 80611 eran monolingües quechua y 9319 bilingües.[9] Esto nos demuestra que la gran mayoría de los *mistis* hablaba el *runa simi*. Además, recordemos que los pueblos en los que vivió sus primeros años fueron ciudades pequeñas, con amplísima población quechua. Si vamos al plano de su narrativa, encontraremos ejemplos suficientes como el de don Andrés o su hijo don Bruno en *Todas las sangres*.

Forgues sostiene además que Arguedas escribe desde fuera del mundo quechua. Esto nos hace pensar algo diferente: la pertenencia cultural y biológica de Arguedas al mundo *misti* no determina que éste hable o entienda el contexto sólo desde ese ángulo. El escritor prefiere el mundo quechua que lo adoptó y odia el mundo blanco que lo maltrató en su infancia, aunque posteriormente lo disculpa.[10] A través de sus obras podemos percibir que el autor habla y escribe desde dentro y fuera del universo cultural quechua.

[8] *Ibid.*, p. 49.

[9] *Cfr.* José María Arguedas, *Señores e Indios. Acerca de la cultura quechua*, comp. y pról. de Ángel Rama, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976, pp. 174-175.

[10] Arguedas recuerda en varias ocasiones su relación poco amistosa con su madrastra, quien le obligó a vivir con los indios de su hacienda, lo que el escritor agradece porque le permitió conocer más el mundo quechua. "Yo fui criado por mi madrastra que no era mala, era simplemente una madrastra que tenía hijos, y que por lo tanto, no podía verme con la misma simpatía que a sus hijos, sino un poco como un intruso. Yo, ahora que tengo hijastros, estoy empezando a comprender por qué me trató mal. No me trató mal por cruel sino, porque así es el ser humano". Véase José María Arguedas, "Cómo me hice escritor", citado por Godofredo Morote Gamboa, *Motivaciones del escritor*, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1988, p. 14. También aparece citado por Carmen María Pinilla, "Arguedas y el conocimiento comprensivo", en *Amor y fuego...*, p. 215.

ARGUEDAS, EL QUECHUA Y EL CASTELLANO

El escritor reconoce al quechua o *runa simi* como su primera lengua. Sostiene que el castellano le llegó a problematizar tremendamente, a tal punto que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* manifestó que esa lengua interfería con su modo de ver y entender el mundo: "¿Cómo no ha de ser diferente el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir esa escuela?" (EZ: 147). Este conflicto había empezado —según Arguedas— desde hacía pocos años en la literatura peruana "desde Vallejo, hasta el último poeta del Ande. El mismo conflicto que sintiera, aunque en forma más ruda, Guaman Poma de Ayala".[11]

Una somera revisión de la historia nos demuestra que el conflicto al que refiere Arguedas, en verdad, inicia con la colonización del imperio incaico. Fruto de éstas son, como señala el escritor, las crónicas de Guaman Poma de Ayala, en las que se advierte similar conflicto lingüístico, resultado de la imposición de la lengua castellana.

Para el autor, el castellano, al que reconoce como segunda lengua, no le era completamente adecuado para expresar con intensidad los sentimientos del mundo quechua. Por eso, hasta los "principales, despreciadores del indio, cuando sienten una gran emoción, dejan el castellano para hablar en *kechwa*".[12]

Pese a que el quechua es una lengua dotada de cualidades particulares diferentes y hasta "superiores" al castellano por sus efectos sonoros que activan los elementos del mundo, para Arguedas "es un idioma sin prestancia y sin valor universal".[13] Escribir literatura en esa lengua sería "estrecha y condenada al olvido".[14] Estrecha, porque esa literatura tendría poca difusión y pocos lectores.[15] Por esta razón, inició la búsqueda de un lenguaje apropiado utilizando el castellano, para así escribir una literatura diferente que hable del mundo quechua y mestizo del Perú. En esa búsqueda, el escritor atraviesa por diferentes estadios que van desde la llamada mistura, hasta el sociolecto literario.

[11] "Kechwa", en *Kachkaniraqmi*, Selección de Jaime Chitulla, Lima [s.f.], p. 48.

[12] *Cantos y cuentos quechuas I*, Lima, Munilibros, 1986, p. 28.

[13] "Kechwa y castellano", en *Kachkaniraqmi...*, p. 49.

[14] "Kechwa", en *ibid.*, p. 48.

[15] Arguedas cambia de parecer al escribir sus poemas en quechua en los años sesenta, pero no así en su narrativa, posiblemente porque creía que la difusión del quechua, lograda hasta ese momento por la migración sociocultural, daba la posibilidad de contar con un público lector suficiente.

UNA PELEA INFERNAL

Indudablemente una de las preocupaciones esenciales de Arguedas en su creación (en el campo de la técnica) fue su "pelea infernal" con el lenguaje. Esto se traduce en su incesante búsqueda por hallar una vía que le permita la comunicación intercultural (quechua-castellano), sin que signifique un alejamiento de la realidad que representa artísticamente.

El interés por encontrar un lenguaje adecuado para el relato no es nuevo en la historia de la literatura. Para el caso peruano existen muchos ejemplos como el de Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega. Tal vez el más cercano a la realidad arguediana sea el caso de su paisano Manuel Robles Alarcón. Este autor, nunca mencionado por Arguedas, logra recopilar y configurar como unidad algunas fábulas a las que denominó *Fantásticas aventuras del Atoq y el Diguillo* (1960), obra que busca hablar por el mundo quechua desde el plano del humor y revela esa lucha cultural y lingüística que Arguedas presenta en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuando se refiere al encuentro de sus personajes don Ángel y don Diego. Algo similar ocurre con la extraña novela *Acacau Tinaja. Poetastro* (1933) de J. J. Flores, en la que humorísticamente se pone en juicio los alcances y des-encuentros de pensamientos quechua y occidental.

El problema del lenguaje ha sido motivo de preocupación entre escritores y críticos, pero también de marcadas descalificaciones o falta de reconocimiento a los esfuerzos por encontrar un lenguaje óptimo para el relato. Alejo Carpentier decía que una misión del escritor latinoamericano es encontrar un lenguaje adánico, un lenguaje capaz de decir lo nunca dicho.[16] Por su lado, Carlos Fuentes argumentaba que en nuestras literaturas hay la necesidad de buscar un lenguaje auténtico, por lo que crearlo es una obligación.[17] Desde su primer cuento, "Agua", Arguedas había mostrado ya esa inquietud que se expresa en la representación lingüística intercultural del mundo de su interés; asunto que en palabras de Ángel Rama encuentra un justo reconocimiento: "Esta experiencia es ejemplar, sobre todo porque es la más difícil que ha intentado un novelista en América".[18]

[16] Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 20-73.

[17] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pp. 30-32.

[18] Ángel Rama, "Diez problemas para el novelista latinoamericano", en *La novela hispanoamericana*, selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 306.

José María Arguedas sostenía que él era un creador espontáneo, "libre de excesivas preocupaciones técnicas y al margen de una sostenida reflexión teórico-crítica acerca de la literatura".[19] En el marco de la discusión sobre "El sentido y valor de las técnicas narrativas", desarrollada en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en 1965, Arguedas manifiesta que "cuando empecé a escribir yo no tenía la menor idea de que hubieran técnicas para escribir".[20] El problema de la técnica, para Arguedas, radicaba primordialmente en el lenguaje, debido a que el factor quechua-andino tenía un peso enorme en su escritura y su modo de entender el mundo que, más tarde, por su necesidad de hablar por el Perú, tendría que ser ampliada con el conocimiento de la particularidad lingüística costeña como lo hace en "Orovilca", *El sexto* y, fundamentalmente, en su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo.*

El hecho de que Arguedas trascendiera las limitaciones del indigenismo en Perú de los años treinta, se relaciona con su vivencia e identificación con el mundo quechua, "muy diferente a la tradicional española y a la moderna urbana [...] Además su compromiso personal con la cultura indígena imposibilitaba que él se circunscribiera a la dicotomía civilización y barbarie a que apelan los autores de esa época".[21] Las obras indigenistas como las de Ventura García Calderón y López Albújar eran los modelos en los cuales había que salir para hablar del indio desde adentro, desde "mis vivencias". El escritor no se limita a criticar las obras de sus antecesores. También las rescata. Ellos y sus obras constituyen la fuerza que abre el camino de la discusión literaria sobre el problema del indio: "mi veneración y respeto por López Albújar, quien me enseñó, a pesar de todos sus errores. Sin López Albújar y aun sin Ventura García Calderón, ni Ciro, ni yo, ni todos los que estamos aquí, seríamos lo que somos".[22]

LA MISTURA

En "Agua", su primer cuento, Arguedas intentó plantear el relato en un aparente "castellano correcto", por ejemplo: "Cuando yo y Pantaleoncha llegamos a la plaza, los corredores estaban todavía desiertos, todas las puertas cerradas, las esquinas de Don Eustaquio y Don Ramón sin

[19] Antonio Cornejo Polar, *Los universos...*, p. 14.
[20] *Primer Encuentro...*, p. 171.
[21] Rowe, *Mito e ideología...*, p. 44.
[22] *Ibid.*, p. 243.

gente. El pueblo silencioso, rodeado de cerros inmensos, en esa hora fría de la mañana, parecía triste" (AG: 87). Aun cuando en la voz de sus personajes, a diferencia del lenguaje del narrador, la presencia de rasgos lingüísticos quechuas era evidente, ese castellano no le permitía abordar con hondura el tema indio como tampoco lo fue el lenguaje "dócil y propio" de "Warma Kuyay", debido a que ninguna de las estrategias le servía para "la interpretación de las luchas de la comunidad, para el tema épico."[23] Arguedas "no podía emplear con semejante dominio, con natural propiedad el castellano"[24] por lo que centró su atención en aprovechar los "sutiles desordenamientos" de la sintaxis quechua insertada en la del castellano:

> —Viseca grita más fuerte.
> —¡Claro pues! Viseca es quebrada padre; el tayta Chitulla es su patrón; de Ak'ola es Kanrara nomás.
> —¿Kanrara? Tayta Kanrara le gana a Chitulla, más rabioso es. (AG: 95)

Esto le serviría como modelo para realizar su novela *Yawar Fiesta*: "Cinco años luché por desgarrar los quechuismos y convertir el castellano literario en el instrumento único. Escribí los primeros capítulos de la novela muchas veces y volví siempre al punto de partida: la solución del bilingüe, trabajosa, cargada de angustia".[25]

Arguedas llamó "mistura" a esa solución que consiste en la mezcla de las lenguas quechua y castellano considerando la preponderancia de lo mestizo en el Perú. El siguiente ejemplo es una clara muestra de esos "sutiles desordenamientos":

> En los cuatro ayllus hablaban de la corrida. Pichk'achuri ganaba año tras año; los capeadores de Pichk'achuri regaban con sangre la plaza. ¿Dónde había hombres para los capeadores del ayllu grande? "Honrao" Rojas arañó su chaleco, su camisa, el año pasado no más. El callejón de don Nicolás lo pateó en el aire. Mientras las niñas temblaban en los balcones y los comuneros y las mujeres del ayllu gritoneaban en las barreras, en los cercos y en los techos de las casas. "Honrao" Rojas se paró firme, de haber estado ya enterrado en el polvo, de haber sido pisoteado en la barriga; arañando, arañando en el suelo, "Honrao" Rojas se enderezó. En su chaleco y en su camisa rezumaba la sangre. (YF: 26)

[23] José María Arguedas, "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en *Recopilación de textos...*, p. 403.

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

En este sentido "ese castellano ya no será el castellano de hoy, de una insignificante y apenas cuantitativa influencia kechwa, sino que habrá en él mucho del genio y quizás de la íntima sintaxis kechwa"[26] que ya se había producido en las crónicas de Guaman Poma de Ayala. La influencia del quechua no queda en la sola aportación de vocablos sino también en la penetración de éste en el sistema lingüístico castellano.

Según testimonio del autor el *Tungsteno* de Vallejo y *Don segundo sombra* de Güiraldes fueron las obras que contribuyeron a encontrar algunas soluciones importantes para su narrativa. La primera en el modo de abordar el mundo indio sin incluirlo en la visión moderna occidental y, la segunda, en la adopción y modificación del castellano hasta "convertirlo en un instrumento propio".[27] Aunque en el caso argentino la modificación del castellano "es un hecho lingüísticamente consumado", para el caso peruano el asunto del contacto de lenguas en el cual "la supervivencia dominante de los idiomas indígenas ha creado un complejo problema lingüístico"[28] se puede solucionar mediante la flexibilidad que otorga la creación literaria.

Otra de las preocupaciones del autor fue salir del regionalismo que "contamina la obra y la cerca". ¿Cómo abordar el tema indio y darle una categoría universal? Arguedas, consciente de las limitaciones del momento, decide esperar hasta que surjan las condiciones necesarias: "si el lenguaje así cargado de extrañas esencias deja ver el profundo corazón humano, si nos permite la historia de su paso sobre la tierra, la universalidad podrá tardar quizá mucho; sin embargo vendrá pues bien sabemos que el hombre debe su preeminencia y su reinado al hecho de ser uno y único".[29] Así, Arguedas apostó por sacar a flote lo particular y lo local para proyectarlo a realidades más amplias, pensando en un lector no familiarizado con el tema, el lenguaje y la cultura quechua. Lo original del planteamiento lingüístico fue justamente la esencia que le abrió sus puertas para el logro de sus propósitos.

Para Arguedas el problema de la lengua está relacionado con el tratamiento del indio en la literatura, con los conflictos sociales en el mundo andino, con el problema de la individualidad y la forma de trabajo comunitario de los *runas*. De esto deviene su parcial alejamiento del lenguaje de "Warma Kuyay", en el cual expresa su propio romance, su

[26] José María Arguedas, "Kechwa y castellano", en *Kachkaniraqmi...*, p. 49.
[27] Arguedas, "La novela y el problema..." en *Recopilación de textos...*, p. 401.
[28] *Ibid.*, p. 402.
[29] *Ibid.*

historia personal e íntima que no le era favorable para abordar el drama quechua. El lenguaje de "Agua" tampoco le era adecuado para manifestar con profundidad luchas del mundo indio, ni plantear un tema con alta carga épica como lo que buscaba realizar.

Al rechazar la fórmula regionalista de incorporar el dialecto regional para dotarle de un "color local", Arguedas opta por rescatar la particular forma comunicativa de los quechuas que tienen como segunda lengua el castellano. Estos hablantes, poco familiarizados con el funcionamiento de su segunda lengua, insertan la sintaxis quechua en la del español generando un particular encadenamiento de palabras y una producción sonora asociada con el quechua, produciendo una "mistura" literaria, artística, basada —como él mismo dijera— en "sutiles desordenamientos". En este sentido no es aventurado afirmar que la realidad social, cultural y lingüística del universo quechua-andino dotó a Arguedas de un modelo lingüístico que aprovechó para su literatura, no como una actitud naturalista de retratar el habla local, sino como un hallazgo o rescate lingüístico para hacer literatura y romper las fronteras del regionalismo.

El quechua es un idioma que tiene inflexiones, es decir, utiliza terminaciones-casos (se pueden utilizar desinencias equivalentes en español a los pronombres, artículos, preposiciones o conjunciones). La ausencia de artículos, preposiciones y la permanente utilización de gerundios se presentan como rupturas en el orden sintáctico español. Veamos un ejemplo:

> —Con músico Pantacha hemos entendido. Esta semana k'ocha agua va a llevar don Anto, la viuda Juana, don Jesús, don Patricio... Don Braulio seguro carajea. Pero una vez siquiera, pobre va agarrar agua una semana. Principales tienen plata, pobre necesita más sus papalitos, sus maizalitos... Tayta inti (sol) le hace correr a la lluvia; k'ocha agua nomás ya hay para regar: k'ocha va a llenar esta vez para comuneros. (AG: 102)

Rowe, quien cita el ejemplo anterior en su *Mito e ideología*, hace la siguiente observación: "La omisión del artículo es una característica obvia de este pasaje, aunque es difícil precisar su efecto".[30] Ese efecto al que se refiere tiene estrecho vínculo con el carácter de una lengua oral, alimentada no sólo de palabras en esencia onomatopéyicas, sino también de movimientos corporales, gestos, etcétera, que completan los vacíos lingüísticos. Estos vacíos están ceñidos a la estructura de la lengua que-

[30] Rowe, *Mito e ideología...*, p. 50.

chua, dotada de desinencias (sufijos) que, presentadas en oraciones escritas en castellano dan la sensación de estar mal construidas. Aquí se puede observar la relación entre oralidad y escritura. Este mismo fenómeno ocurre con la ausencia de las preposiciones y de los artículos. En todo caso, estamos frente a una particularidad lingüística que está relacionada con la estructura mental del hablante quechua. Ésta interactúa con la movilidad del cosmos al que pertenece. Como "invención" lingüística para efectos literarios, el lenguaje de Arguedas se debe, indudablemente, a la realización lingüística del *runa* en su vida cotidiana, quien, al igual que el escritor, se inserta en una tensa lucha con el castellano, con la diferencia de que el autor lo dota de una particularidad literaria destinada a preservar el mundo quechua-andino.

IDIOLECTO Y SOCIOLECTO LITERARIOS

En su proceso literario, Arguedas experimenta cambios sustanciales con relación al quechua en las diferentes versiones de *Yawar Fiesta,* publicadas en 1937, 1941 y 1958. La cancelación de esos "sutiles desordenamientos" fundamentalmente en la versión de 1958, con la traducción de las voces quechuas al español, da a la obra una connotación particular que esa lengua está imposibilitada de comunicar. En "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", Arguedas manifiesta lo siguiente: "El desgarramiento, más que los quechuismos, de las palabras quechuas, es otra hazaña lenta y difícil. ¡Se trata de no perder el alma, de no transformarse por entero en esta larga y lenta empresa!".[31] Con *Los ríos...* logra encontrar un lenguaje apropiado. "Uno sólo podía ser un fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes."[32] Con la utilización de un castellano correcto Arguedas estaba seguro de reproducir la esencia cultural quechua sin falsearla, aun cuando con éste se podían mantener algunas características quechuas como la posposición del verbo, sin afectar rotundamente el sistema castellano.

El siguiente ejemplo nos permitirá aclarar más el asunto:

> —Oye, ven, moza de lindos cabellos —dijo en quechua cuzqueño. Cuando la moza se le acercó, el cabo le dirigió una frase sensual, grosera. Los soldados rieron. Me descubrió el cabo.
> —Con muchacha, jugando, pues. No ofendiendo; de cierto, joven —dijo en castellano. (LRP: 186)

[31] Arguedas, "La novela y el problema...", en *Recopilación de textos...*, p. 404.
[32] *Ibid.*, p. 405.

Como bien señala Rowe en la obra citada, la traducción del quechua cusqueño al español es correcta, mientras que la expresión del militar no, debido a la presencia del modelo sintáctico quechua, reconocible por las interrupciones y la presencia de los gerundios, que le confieren un tono particular. La traducción del quechua del cabo, hecha a pie de página, permite conservar el sentido del mensaje, alertándonos la existencia de una múltiple gama de niveles de competencia lingüística de parte de los personajes: indios, *mistis*, militares, etcétera. Este fenómeno se proyecta en Rendón Willka de *Todas las sangres* cuando se expresa en castellano. Sus dificultades de pronunciación se relacionan con su lengua materna dominante y la segunda incipiente. Arguedas acude a la memoria y la realidad lingüística de dicho personaje, quien, antes de ir a Lima, tenía extremas dificultades para hablar en español:

> —¿Y para mí no tienes un quinto, oye, Willka? Eres bestia, Mira, tan viejote y en silabario —le dijo uno de ellos.
> —Lee en quechua, animal. ¿No ves que no sabe castellano? "A, Bi, Ci...". Se dice a be, ce. (TS: 63)

Este pasaje evocado en la novela se contrapone a la realidad inmediata de Rendón, quien, en el presente novelesco, habla en castellano con menos dificultad, aunque con evidentes rasgos lingüísticos quechuas. La sintaxis de la lengua quechua se inserta en la del castellano utilizado por el personaje: "—Don Bruno, patrón. Así va a ser si la cabeza de la mina es Cabrejos; si enginiero tuviera el patria en el pecho, mina traería comida, harto; ropa harto, para huérfanos. Mina también el señor hizo. ¿Para qué? Como el trigo también" (TS: 313). Sin embargo, ese castellano de Rendón es, como dice su patrón don Bruno, un castellano "bárbaro": "no, no es de cholo, es de otra clase; hablas como que nuestro Niño Dios se regocijara por tu boca. Castellano bárbaro pero claro. Demetrio" (TS: 314). De esta manera, Arguedas demostraba los pasos seguidos por algunos de sus personajes para apropiarse, dominar el castellano y servirse de él insertándolo en su cultura (problemática experimentada también por el autor).

En *Los ríos profundos,* Arguedas se preocupa por rescatar y potenciar literariamente el sentido onomatopéyico del quechua. En 1948 en un primer ensayo "Acerca del intenso significado de dos voces quechuas",[33]

[33] José María Arguedas, "Acerca del intenso significado de dos voces quechuas", *La Prensa,* Buenos Aires, 6 de junio de 1948.

incluido, con ligeras modificaciones, en el capítulo VI "Zumbayllu" de la novela antes señalada, se ocupa de las voces *illa* e *illu*, al referirse al *zumbayllu*. Éstas están cargadas de una musicalidad mágico-poética, y son capaces de atravesar "las paredes de los campos semánticos"[34] debido a que "en el quechua muchos términos están sumergidos en los objetos".[35] Su preocupación por la onomatopeya no será abordada en sus obras posteriores, pero sí acrecentará el uso de los símbolos mágicos, míticos y poéticos del mundo quechua-andino, los que darán brillo particular y constituirán las *paqarinas*[36] (ventanas) por donde se puede percibir la dimensión particular de la cosmovisión quechua-andina.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el narrador, que pertenece al mundo de arriba (la sierra), en oposición al mundo de abajo (la costa), tiene la ardua tarea de realizar, no una traducción lingüística, sino de llevar el sistema cultural quechua, predominantemente mágico, mítico y poético, propio de la oralidad, a otro distinto y opuesto por su "racionalidad" y por su escritura, en un intento ferviente de recuperar el espacio cultural perdido desde la Conquista.

Dado que *El zorro...* es una novela que congrega, en gran medida, todo el proceso de su narrativa y de las soluciones que el autor buscaba para sus obras, me detendré en los casos más relevantes.

La inclinación de Arguedas por la oralidad está relacionada con su interés por escribir "a lo pueblo" que es reconocido como el "descenso", con el objetivo de rescatar la expresión popular. En su "Primer Diario" el autor recuerda sus pláticas con Guimaraes Rosa: "...entonces sentí que ese Embajador, tan majestuoso, me hablaba porque había, como yo, 'descendido' hasta el cuajo de su pueblo" (EZ: 23). Esta actitud arguediana de llevar lo oral a lo escrito —según los diarios— es también característica de Rulfo y García Márquez, pero cada quien con su propia resolución.

Por otro lado, Arguedas se preocupa por hacer una literatura, no del tipo indigenista que daba una mirada al indio desde fuera, sino otra diferente que viene desde el centro mismo del mundo quechua. Por eso Arguedas hace una observación al novelista cubano Alejo Carpentier: "Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él

[34] William Rowe, *Ensayos Arguedianos,* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996, p. 49.

[35] José María Arguedas, *La literatura quechua en el Perú*, Mar del Sur, 1,1 (1948). Citado por Rowe en *ibid.*, p. 49.

[36] Una explicación detallada sobre el significado de éstos se presenta en el capítulo VI.

las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, desde el germen mismo; la inteligencia está; trabajo antes y después" (EZ: 20). A Carpentier le llegan las cosas desde fuera, se trata de un escritor que logró descender de forma intelectual: "En el fondo —dice Lienhard al referirse a este novelista—, el mismo Carpentier admite por lo menos implícitamente este tipo de 'crítica' en cuanto a su obra 'nativista' *Ecue-Yamba-O*, cuando reconoce que 'todo lo hondo, lo verdadero, lo universal del mundo que había pretendido pintar en mi novela había quedado fuera del alcance de mi observación'".[37]

Por otro lado, los fragmentos del diálogo entre los zorros de *Dioses y hombres de Huarochirí* se encargan de establecer los vínculos entre el pasado y el presente, entre lo tradicional y lo moderno. Este nexo es una suerte de contacto sexual manifestado en las diversas formas de expresión de los personajes, por ejemplo, el lenguaje vulgar de los salones de prostitución o el caso del Chaucato, quien es el primero en aparecer y hablar en el relato: "Putamadre Mudo: aquí se trabaja en cosas di'hombre. El hombre se diferencia por el pincho, ¿no? Tú has nacido con pincho, oye Mudo. Aunque sea pa'tu joder" (EZ: 30). El sexo es entendido como el modo de relacionar al mundo serrano con el costeño. El mundo de arriba penetra en la zorra costeña, que es el mar, para hacerlo parir mediante el trabajo de la pesca: "...la mar es la más grande concha chupadora del mundo. La concha exige pinchu, ¿no es cierto mudo?" (EZ: 30). Ya al final del segundo diálogo de zorros, el de arriba pide al de abajo que le cuente "como un pato" sobre lo que ocurre en Chimbote, una clara alusión a la oralidad como recurso de la permanencia y continuidad de la historia:

> Muy fuertemente, aquí, los olores repugnantes y las fragancias; las que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apestado, de los incontables tubos que se descargan unos sobre otros, en el mar y el pesado aire se mezclan, hinchan mi nariz y mis oídos. (EZ: 50)

De antemano, la voz que narra "como un pato", alude al sonido del mundo capaz de comunicar, al sonido que, cargado de un fonetismo musical, es capaz de hacer entender sus preocupaciones a los representantes de ambos mundos, movilizando y conectando el pasado y el presente, tiempos vibrantes en los cuales los universos diferentes y cambiantes se encuentran vivos como ellos.

[37] Citado por Martín Lienhard, en *Cultura popular...*, p. 72.

El lenguaje de los costeños y de los serranos absorbidos por el ritmo y por la gama de palabras empleadas en la costa es, en muchos casos, vulgar, sensual y escatológico,[38] de atracción-repulsión, degradación-coronación, vida-muerte. El siguiente fragmento expresado por Moncada es un claro ejemplo de lo que manifestamos:

> El chancho es majestad [...] ¡claro compadre! En su habla [...] Mucho he aprendido de los chanchos. El sentimiento, el alegría que es comer sabiendo en el hocico, así de largo, en la lengua el calorcito, el olorcito del alimento mezclado de harina de pescado con otras cositas; el sonar "profondo del garganta" como usté dice, templado, con su melodía como seda o como tripa, en que lumbres y raíces del mundo, del mismo culo de la tierra se manifiestan; ese gruñido, compadre. Ahí en el gruñido distintos del chancho, sientes tú, compadre, el agua caliente y el agua frío, el barro, el aire limpio; el "pestelencia" y como usted dice del deshogo "buenazo" del defecar, el eructo ventocidad. (EZ: 126)

Por otro lado, el lenguaje del cura Cardoso al final de la plática con Bazalar, Cecilio y Maxwell demuestra la inmersión de éste en el mundo cultural y lingüístico de Chimbote: "Si esa comunidad millonario que se llama Estados Unidos no aguanta individuos como usted que tiene... sí, amigo, un humildad rebeldísimo en su densidad semi-oscuro generoso, ni menos a un gringo joven que también se ha *tocado* de esa rebeldía que no sólo brota, cual Amazonas, en el corazón de algunitos gringos sanos, inocentes, que entran en las aldeas de las sierras solitarias, a las minas y, más, a las barriadas de los ciudades grandes" (EZ: 191). Este "delirio verbal", como dice el autor, "yanqui-cecilio-bazalártico", muchas veces enredado, presenta a Cardoso como un personaje comprometido, emocional y hasta ideológicamente, con la sociedad chimbotana, de manera específica con el sector marginal, migrante. Las variaciones lingüísticas como la del ejemplo anterior son constantes. El caso del tartamudo es otra muestra: "Tú, tú eres un 'zorro' —le dijo el Tarta sin atracarse—. ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo de Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? Nadie hace lo que yo he hecho con sólo cinco mil soles en el puño". (EZ: 109)

La prostituta llamada "La caprichosa" hace el milagro de curarle al "Tarta" su tartamudeo martillante, al permitirle tener sexo oral ante la

[38] Ricardo Melgar Bao escribe un interesante ensayo sobre el lenguaje escatológico y carnavalesco de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Véase "Entre la mierda y el mal", en *Allpanchis*, Perú, Instituto Pastoral Andino, núm. 49, año XXIX, primer semestre de 1997, pp. 165-187. También Martín Lienhard se ocupa del lenguaje carnavalesco del mundo andino de esta novela, considerando los aportes de Mijail Bajtín en *La cultura Popular...*

mirada desconcertante de los espectadores. El sexo posibilita el cambio de su vida "revuelta", el nuevo nacimiento del hombre. Después del acto el Tarta es otro, habla el castellano con corrección y, pese a estar metido y succionado por ese "humo rosado que se eleva de Chimbote" (EZ: 106), siente que en esa "chucha" de Chimbote ahora ya no se pudre, es un hombre nuevo "superior", con castellano correcto. Hombre.

Otro aspecto importante del lenguaje en *El zorro...* es el de los personajes Cecilio, Asto, Balazar y Esteban, quienes utilizan un castellano serrano, acaso más cercano a ese castellano tradicional (con influencia costeña), pero con diferentes grados de competencia lingüística, en tanto que aun se pueden percibir rasgos gramaticales y sintácticos del quechua. Veamos un ejemplo en palabras dichas por Esteban:

> El pensamiento en de veras es cosa de Dios, no hace cansar cuerpo, más bien hace entrar fuerza. ¿Será porque pura rabia, pura venganza namás recuerdo, así con fuerza? ¡Me compadre, caray, me compadrito, lindo! Mariposa mensajero. ¡Cierto! Mariposa negro hay. Lindo es mariposa negro, cuando aletea, mejor que tornasol, que amarrillo. Así el carbón va aletear de me pecho, compadrito, cuando hayga botado todito. Periódicos van volar... (EZ: 130)

Este lenguaje es el resultado de la mezcla de las dos culturas que confluyen en su forma expresiva. En *El zorro...* el lenguaje de los serranos, como se comprueba en el ejemplo anterior, aún guarda esa intrincada forma de realización lingüística que, en parte, se parece a la de Rendón Willka, con la diferencia de que éste prefiere términos relacionados al contexto serrano. En este sentido Arguedas recorre las diferentes formas comunicativas planteadas en sus obras anteriores; no las abandona del todo, las utiliza para casos necesarios. Al revisar el lenguaje de Pantaleón en "Agua", se advierte que su lenguaje tiene la estructura lingüística quechua: "—Antes, cuando había minas, sanjuanes eran ricos. Ahora chacras no alcanzan para gente" (AG: 88), a diferencia de los personajes del Club Lucanas en *Yawar Fiesta*, quienes por su formación académica y su mayor inmersión en la cultura costeña, tienen un lenguaje castellano más fluido y menos "enredado": "—¡El Centro garantizará la circular del Director de Gobierno! ¡El Centro irá a Puquio! ¡Nunca más morirán indios en la plaza de Pichk'achuri para el placer de esos chanchos" (YF: 70). Esto nos demuestra que Arguedas, al dotar de un lenguaje propio a sus protagonistas, busca una forma adecuada para hablar por los peruanos a través de sus personajes, partiendo desde el laberinto de la realidad peruana.

En el conjunto de las obras de Arguedas nos encontramos con personajes *opas* (callados, sordos, medio locos o atontados que aparecen en *Diamantes y pedernales, Los ríos profundos* y *Todas las sangres*). Estos personajes hablan poco y se forman un juicio del mundo de otro modo, a diferencia de Moncada que habla sin tregua en su tiempo de "locura". Oigamos un fragmento de una prédica de dicho personaje en la plaza Bolognesi:

> Unos se emborrachan para devorar sangre humana caliente-inocente ¡lo juro! Emborrachan primero a sus víctimas. Como a pavos de pascua florida, estrella matutina que brota de mi diente mayor, de éste. De este colmillo que tengo, el único. Porque el otro se lo comió Braschi en el banquete de ballenas. ¡Amigos, caballeros y caballos, Chimbote-Perú-Sudamérica, borrachos extranjeros! Yo el único, estrella libre de los cielos océanos. (EZ: 120)

En otro momento Moncada aparece en el baile realizado en el lujoso y exclusivo salón del hotel Gran Chimú. Ahí, influenciado por la plática de su compadre, el serrano Esteban, sobre la mina Cocalón, dice:

> Caballero, damas, autoridades terrestres —dijo—; voy a orinar carbón sobre el encerado de este piso. ¡No temáis! El agua-carbón saltará de 'me ojo', de 'me pecho' del 'mensajero mariposa que en el ramaje florece de retama'... (EZ: 121)

Mediante un entreverado, atrevido, fluido y entrecortado lenguaje, este personaje semiloco, interpreta la realidad compleja de Chimbote, basado en su intuición, mientras que don Diego y don Ángel, lo hacen de forma más racional. Un fragmento emitido en la conversación por el segundo dice:

> —Braschi es águila. Aprende rápido y vuela. Todo este... este plan, se hizo sobre la experiencia de Chimbote atunero, chico. Después vino la anchoveta. ¿Comprende? Entonces "calculamos y dijimos": los criollos son todavía más ansiosos de vicios que los serranos. Son como yo, pero no tienen frenos. A los pobrecitos serranos les haremos enseñar a nadar, a pescar. Les pagaremos unos cientos y hasta miles de soles y ¡carajete! Como no saben tener tanta plata, también les haremos gastar en borracheras y después en putas... (EZ: 80)

Arguedas, en *El zorro...* exhibe una gama diversa del español hablado en la costa peruana creando así los idiolectos literarios. En la novela,

muchos pasajes se verán potenciadas por la incidencia de la percepción mágica del mundo quechua. Los idiolectos y sociolectos costeños tomados por Arguedas son el resultado de su preocupación por dotar de un rango literario los lenguajes locales y mayoritarios hasta entonces no aparecidos en la narrativa peruana escrita.

En síntesis, las soluciones que Arguedas va logrando a lo largo de su carrera como escritor pasan por los siguientes momentos:

1) La utilización de un "castellano correcto" con "sutiles desordenamientos" en "Agua", al igual que en "Warma Kuyay", le sirve al autor como modelo para utilizar la mistura en *Yawar Fiesta.* Esta mezcla quechua-castellano está relacionada con la realidad lingüística de la sierra peruana (aldea y provincia), por lo que Arguedas considera la necesidad de insertar la cultura quechua en el sistema lingüístico castellano, para ampliar el campo de recepción y buscar la universalidad partiendo de lo local. Este hecho nos sitúa en el campo del mestizaje lingüístico, asunto que el autor abordará desde diferentes ángulos en sus obras posteriores.

2) Arguedas realiza una búsqueda del perfeccionamiento del castellano para sus relatos con el objetivo de recrear la cultura quechua. Opta por conquistar a lectores no quechua hablantes mediante el rescate de la entonación lingüística del *runa simi* y la connotación de algunas palabras de ese mundo, abriendo así la posibilidad de hablar de la cultura a través de recursos simbólicos de carácter mágico, mítico y poético. Es el caso de *Los ríos profundos.*

3) En *Todas las sangres* se potencializa la presencia de los símbolos. El escenario reúne la diversidad lingüística peruana en proceso de mestización y se plantea la continuidad de la cultura quechua-andina.

4) En *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* cuyo escenario es Chimbote, ubicado en la costa peruana, se plantea el rescate de la heterogeneidad lingüística y la diversidad de orientaciones culturales de Perú. Rescata el carácter oral del castellano hablado en dicho lugar y llega a subvertir el canon novelesco de la época. Indudablemente la multifacética realidad lingüística de *Los zorros...* alude a un mestizaje complejo de diferente nivel y en diferentes direcciones.

NOTAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN Y AL QUECHUA DE ARGUEDAS

Antes de ocuparnos de la traducción de las canciones es necesario aclarar las observaciones que hizo José Tamayo Herrera a José María Arguedas en su ponencia "Arguedas, el Cusco y el quechua".[39] En su exposición

de rasgos coloquiales, parte de un autorreconocimiento como "medio gamonal" y su dominio del quechua que le acreditan como miembro de la Real Academia de dicha lengua. En su ponencia sostiene que Arguedas tiene "poco" conocimiento del quechua y que sus traducciones son "catastróficas".

Tamayo dice: "El quechua de Arguedas no era indudablemente un quechua indígena, indio, ni por su bagaje semántico, ni por su sintaxis".[40] Entonces ¿qué quechua habló Arguedas? El análisis de su narrativa, el acercamiento a grabaciones de la voz de Arguedas y las pláticas que tuve con personas que conocieron al autor dan cuenta de que dominaba tanto el quechua de los indios como el utilizado por los *mistis* y mestizos. En este sentido el quechua de Arguedas le permitía movilizarse y desenvolverse en diferentes ámbitos. Ahora bien, si vamos al plano de sus poemas veremos que éstos son el resultado de un hacer poético quechua refinado. No utiliza un quechua indio, *misti* ni mestizo. Es un quechua altamente poético, en el que plasma sus preocupaciones estéticas e ideológicas, al pensar fundamentalmente en un público lector no necesariamente quechua. Un claro ejemplo de esto es su poema "Un llamado a los doctores".

La incesante pesquisa de un lenguaje adecuado para hablar de Perú hace que el narrador busque modos de representar las distintas realidades de su país "resumiendo formas de expresión de múltiples variantes".[41] De ahí la invención de lenguajes que no existen pero responden a su preocupación por lograr una sociedad integrada, mestiza.

> ...estas fuentes [lingüísticas] significan también las regiones, las variantes regionales de los idiomas y los dialectos. Y Arguedas hizo un enorme esfuerzo para eso. Arguedas fue al Cusco, como sabemos todos; Arguedas fue al valle del Mantaro, y escribía tratando de conciliar, haciendo lo posible para que la escritura de un dialecto no impidiera el entendimiento de las personas que conocen el quechua de otros dialectos.[42]

La diversa realidad lingüística de los personajes de Arguedas está ligada al ensanchamiento del espacio, a la ampliación de sus personajes y

[39] José Tamayo Herrera, "Arguedas, el Cusco y el quechua", en *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995. No será sorpresa encontrar en el texto del autor la palabra Cusco escrito así, con 's'. Se debe a que la 'z' no es reconocida como grafía que represente un sonido quechua.

[40] *Ibid.*, p. 111.

[41] Intervención de Jaime Urrutia, citada en *ibid.*, p. 124.

[42] Intervención de Rodrigo Montoya, citada en *ibid.*, p. 136.

a la representación de la compleja realidad cultural peruana. Si Arguedas buscó formas distintas de representar el quechua de los diferentes pueblos, no quiere decir que desconozca dicho idioma. Recordemos que Arguedas vivió entre los indios y, además, estudió el mundo quechua-andino.

Como sostiene Tamayo, "traducir el quechua al español es una cosa muy difícil. El quechua, sobre todo en poesía, es casi intraducible". Eso no significa que, por esa dificultad, Arguedas haya hecho "traducciones malas, otras regulares y algunas como voy a demostrar después, disparatadas".[43]

Analicemos una observación de Tamayo:

> Él dice [Arguedas] "quillinchullau" al cernícalo; se le dice "quillincho", no "quillinchu". Aquí dice "quillincha" por "quillinchu", es decir utiliza dos palabras mal escritas del quechua cusqueño.[44]

En la novela el narrador escribe *Killinchu yau* (Oye cernícalo) (LRP: 35). Tamayo lo presenta mal transcrito como si fuera una sola palabra: *quillinchullau*. Por otro lado, Arguedas escribe la palabra *Killinchu* con k y no con q. Esto nos remite al problema relacionado con el punto de articulación fonética y su representación gráfica, alfabética. Tamayo piensa que la palabra aludida sólo se habla en Cusco y por eso, Arguedas se equivoca al escribirla. No considera el rasgo ficcional del lenguaje, el espacio artístico en el que está inscrito, ni menos que aparece escrito de tal manera en algunos diccionarios quechuas de la zona Ayacucho-chanka. Así, descalifica (sin decirlo) la existencia de variedades dialectales que implica diferenciaciones fonéticas, escriturales y en algunos casos hasta semánticas. El quechua cusqueño de Tamayo no es igual al de Arguedas, quien, en otros casos, representa el habla particular de sus personajes quechuas, de tal o cual lugar, jugando con la escritura.

Rodrigo Montoya advirtió en su réplica a Tamayo que sus observaciones responden a una preocupación etnocéntrica,[45] debido a que el crítico considera implícitamente que todo lo relacionado con el Cusco, centro del antiguo imperio incaico, es lo único válido y correcto.

Muchas observaciones similares a la anterior no se desarrollan en este trabajo por resultar innecesarias y hasta redundantes. Sin embargo,

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*, p. 112.

[45] *Cfr.*, *ibid.*, p. 136. Similar observación hace Julio Noriega cuando se refiere a los poetas quechuas del Cusco. Véase, *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*, Lima, Cep, 1993, p. 37.

se valora su advertencia respecto a los préstamos lingüísticos existentes en *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, aunque no aparecen escritos exactamente como él los cita:

> Bueno aquí está lo mejor, cuando uno dice en quechua "he de volver" dice "kutimusajmi", él dice "vueltamuskaini". Utiliza la palabra castellana "vuelta" "voy a volver", con un sufijo quechua.[46]

Las palabras que encontramos en *Los ríos profundos* que se parecen a lo que Tamayo refiere son:

1) Vueltamusk'aykin	he de volver [a ti] (LRP: 187)
2) Vueltamusak'rak'mi	todavía he de volver (LRP: 187)

Evidentemente ambas no coinciden con lo que Tamayo presenta. Sin embargo, acierta cuando advierte la presencia de la palabra "vuelta" como un préstamo lingüístico. Sin duda, este fenómeno no es sorpresa en el cosmos quechua-andino. Arguedas representó mediante la interdependencia quechua-castellano la realidad comunicativa del mundo aludido. Así el escritor se encarga de plantear la heterogeneidad sociocultural y lingüística de Perú.

Otra observación preocupante que hace Tamayo dice:

> "Usuchipumahuaman", ésta es una palabra que yo no le he encontrado ni en Gonzáles Olguín, ni en el quechua Cusco-Collao de Cusihuamán. No sé de dónde sacó Arguedas. Es una palabra que no sé, no está en Gonzáles Olguín, no está en Domingo de Santo Tomás, puede ser algún neologismo. Hay cosas así en Arguedas, en este librito de *Los ríos profundos*.[47]

Es cierto, la palabra *Usuchipumahuaman* no existe en los diccionarios ni en ninguna de las novelas o cuentos de Arguedas. Sin embargo, en *Los ríos profundos* hay un fragmento de una canción que entona el papacha Oblitas en la que sí aparece una que dice *Usuchipuwanman*. Esta palabra no es igual a la que refiere el investigador. Un fragmento del texto original dice:

Challwacha sak' esk' aypin	en los pececillos que yo he criado
Pipas chalwallkóspa	alguien se cebaría
Usuchipuwanman	y desperdiciados, morirían en la playa.

(LRP: 188)

[46] *Ibid.*
[47] *Ibid.*

La palabra *Usuchipuwanman* que utiliza Arguedas viene del verbo quechua Ayacucho-Chanka *usuy*: derramar, desperdiciar. Su uso es común y existe en los diccionarios.[48]

En fin, no existe una lengua pura y auténtica. El contacto de las lenguas demuestra su movilidad a través de su uso y modificación. Los préstamos lingüísticos van de una a otra y viceversa. Ambas se enriquecen. Aunque debemos reconocer que en los casos señalados por Tamayo, los préstamos afectan mayormente al quechua por la imposición del castellano. Como dijo Jaime Urrutia, lo que hizo Arguedas fue un mestizaje de la lengua para hacer participar a personas disímiles del país, con bagajes culturales muy distintos.[49]

TRADUCCIÓN DE LAS CANCIONES

Como hemos visto en apartados anteriores, el camino narrativo arguediano atravesó por el problema de la traducción de la lengua y la cultura quechua-andina al castellano. En el conjunto de su creación, se aprecian textos de canciones quechuas que el autor se encargó de interpretar. Estos textos poéticos exigen al escritor un tratamiento especial que implica un proceso de transcreación y reconfiguración de los mismos, por lo que considero importante abordarlos.

Las traducciones de los vocablos o expresiones quechuas que Arguedas realiza a través de su trabajo literario disminuyen en frecuencia debido a que en sus posteriores trabajos, los limita y quita, como ocurre claramente en las diferentes versiones de *Yawar Fiesta*. Sin embargo, hasta su última novela aún aparecerán voces quechuas.

Las traducciones del quechua al castellano, de las canciones que aparecen en sus obras, no son literales, ni están sujetas a las exigencias sintácticas del castellano (me refiero a que sus traducciones sufren algunos cambios en su reconfiguración). Arguedas prefería realizar una traducción poética considerando el sentido de las canciones. Trata de que la esencia cultural quechua permanezca; sin embargo, como ocurre en toda traducción, el escritor sacrifica algo de la carga poética original, debido a que algunas expresiones quechuas son intraducibles. Para muestra veamos rápidamente algunos ejemplos:

[48] Véase por ejemplo, Clodoaldo Soto Ruiz, *Diccionario quechua Ayacucho-Chanka*, Perú, Ministerio de Educación-IEP, 1976, p. 112.

[49] Intervención de Jaime Urrutia, en *Amor y fuego...*, p. 124.

Sapay rikukuni	Qué solo me veo,
Mana piynillayok'	sin nadie ni nadie
Puna wayta hina	Como flor de la puna
Llaki llantuyok'	no tengo sino mi sombra (YF: 21)

Este fragmento, en el que un punacomunero de *Yawar Fiesta* canta en la cárcel sus tristezas, podría también traducirse de la siguiente manera (las diferencias las anotaré en cursivas):

Sapay rikukuni	*Solo me veo,*
Mana piynillayok'	sin nadie ni nadie
Puna wayta hina	como flor de la puna
Llaki llantuyok'.	*con sombra de tristeza.*

Los versos traducidos por Arguedas tienen, sin duda, la clara intención de conservar el sentido poético y su carga emotiva quechua. Comparando con mi traducción se nota que el autor se apega al sentido y estructura poética original. En este sentido podemos reconocer que Arguedas realiza un proceso de transcreación, o sea un proceso de creación en ese traducir de la lengua y de la cultura quechua.

Arguedas, en su trabajo etnográfico, realizó una compilación de canciones de diversos pueblos quechua-andinos del Perú. Fruto de ese trabajo publicó *Cantos y cuentos quechuas.*

En la tradición musical puquiana, el Misitu, un toro a quien recuerdan a través de sus canciones, es materia de poetización y canto. Un fragmento de una canción quechua recopilada por Arguedas en la zona dice:

Misitu *turu dueñunsi*	El dueño toro felino que mató
Chikchischay paraschay	tormenta de agua y de nieve
Enjalmatas mañakunk'a	pide que le den enjalma blanca
Chikchischay paraschay.	tormenta de agua y de nieve.[50]

Este antecedente nos da pie para pensar que la siguiente canción también pudo haber sido recopilada por Arguedas en Puquio o zonas aledañas. De ahí que conserve la voz de su compositor y se encuentre en tiempo pasado.

[50] José María Arguedas, *Cantos y cuentos quechuas I,* Perú, Munilibros, 1986, p. 60. En la tradición quechua se suele llamar misitu al toro bravo.

¡Ay Misitu,	¡Ay Misitu,
ripunkichu	te vas a ir;
ay warmikuna	ay lloraremos
wak'aykusan!	las mujeres!
¡Ay Yanamayu	¡Ay Yanamayu
sapachallayki	solito
quidark'onki!	Te vas a quedar!
¡Ay K'oñani pampa,	¡Ay pampa de k'oñani
sapachallayki,	solito
sapachallayikis	solitito
quidark'unki!	Te vas a quedar! (YF: 99)

Para incluirlo en la novela y adaptarlo al drama novelesco el narrador tradujo el texto en tiempo presente y lo puso en voz de las mujeres. Ambas versiones parecen encontrarse y dialogar (pasado y presente). Este fenómeno sigue la pauta de la oralidad, donde cada interpretación de un relato, una leyenda, una canción es relativamente nueva sin dejar de ser la misma.[51]

Si traducimos la versión quechua de la canción citada se verá que existen ciertas diferencias con relación a la que nos presenta el escritor:

¡Ay Misitu,	¡Ay Misitu,
ripunkichu	*¿te vas a ir?*
ay warmikuna	*ay están llorando*
wak'aykusan!	las mujeres!
¡Ay Yanamayu	Ay Yanamayu
sapachallayki	*solitito*
quidark'onki!	Te vas a quedar!
¡Ay K'oñani pampa,	¡Ay pampa de k'oñani
sapachallayki,	*solitito*
sapachallaykis	*dicen que solito*
quidark'unki!	Te vas a quedar!

La terminación *kichu* de la palabra quechua ripun*kichu* (segundo verso de la versión quechua) es un indicador de interrogación que Arguedas presenta como una afirmación. Por otro lado, cuando dice:

ay warmikuna	ay lloraremos
wak'aykusan!	las mujeres!

[51] En la zona surandina se pueden escuchar, con ciertas variaciones, algunas de las canciones que Arguedas presenta en su narrativa.

Nos percatamos de que hay un claro disloque genérico en tanto que el emisor dice en quechua "ay están llorando las mujeres" y no así "ay lloraremos las mujeres" (traducción de Arguedas). Hay un cambio de una segunda persona singular en quechua a una primera persona plural femenina en castellano. Así, Arguedas, relaciona la voz del emisor original con la de las mujeres que la interpretan al interior de la novela. La palabra quechua *sapachallayki* (verso seis) contiene al diminutivo *yki* cargado de una intensidad sentimental que Arguedas no lo considera; lo traduce como "solito" que también contiene intensidad sentimental, pero en menor grado. En el verso décimo de la canción quechua la palabra *sapachallaykis* (es diferente a *sapachallayki*) la terminación *kis* significa "dicen que tú" (exclusivo), y está dirigida a una segunda persona que el novelista traduce como "solitito" y no así como "dicen que solito". Sin embargo, los cambios que realiza el autor se justifican (no existe una traducción totalmente exacta), pues pretende seguir las pautas tonales de la versión quechua, sin salirse del marco conceptual.

Otro ejemplo de *Todas las sangres* permitirá esclarecer lo señalado:

Yuyaway k'enti;	Acuérdate de mí, picaflor;
Sonk'oykipi encantoykita;	*en mi corazón, tu encanto*
Rapraykita, yawaryachiykuy.	y tus alas, conviértelas en sangre. (TS: 51)

El segundo verso quechua se traduciría como *el encanto de tu corazón* y no así como *en mi corazón, tu encanto*, debido a que la palabra quechua *Sonk'oykipi* está dirigida a una segunda persona singular (las sílabas finales quechuas *kipi* significan "en tu") y no a una primera persona como ocurre en la versión castellana ("en mi"). Nuevamente, ambos textos parecen dialogar. Para mantener el ritmo y sentido quechua, Arguedas prefiere mantener en castellano el orden sintáctico de la versión original.

Existen otras muestras significativas como la siguiente:

¡Ay siwar k'enti!	¡Ay picaflor!
Amaña wayta tok'okachaychu	ya no orades tanto la flor,
Siwar k'enti	*alas de esmeralda.*
Ama jhina kaychu	No seas cruel.
Mayupataman urayamuspa,	baja a la orilla del río,
K'ori raphra,	*alas de esmeralda,*
Kay puka mayupi wak'ask'ayta	y mírame llorando junto al agua roja.
K'awaykamuway.	
K'awaykamuway	Mírame llorando.
Siwar k'enti, k'ori raphra	baja y mírame,
llakisk'ayta,	*picaflor dorado,*
purun wayta kirisk'aykita	toda mi tristeza,

Mayupata wayta	flor de campo herida,
Sak'esk'aykita.	flor de los ríos
	Que abandonaste. (LRP: 53)

El primer verso dice *¡Ay siwar k'enti!*; en el tercer verso, *siwar k'enti* (picaflor) es traducido como "las de esmeralda". En el sexto verso, *K'ori raphra* se traduce como "alas de esmeralda" (*k'ori* significa oro). El décimo verso, *Siwar k'enti, k'ori raphra* es traducido como "picaflor dorado" y no así como "picaflor de alas de oro", que sería la traducción más cercana. Arguedas hace una recreación poética del texto original. Las versiones en quechua y castellano son interdependientes e independientes a su vez. Esto no quiere decir que el autor haya desconocido el quechua. La versión al castellano que, indudablemente, guarda la esencia cultural quechua, permite al autor expresar también lo implícito, lo que culturalmente se plantea como entendido, lejos de la traducción literal quechua, como explicaremos en el siguiente fragmento:

¡Way!, karkallamantas	¡Huay!, de excremento de vaca
kask'anki	habías sido hecho. (LRP: 194)

Una traducción literal de la versión quechua, manteniendo su sintaxis sería: "¡Huay!, de excremento/habías sido". Si la traducción se sometiera a la sintaxis castellana sería del siguiente modo: "¡Huay¡ habías sido de excremento" (con sujeto tácito). La palabra "hecho" en la versión quechua se sobreentiende teniendo en cuenta el tono del emisor. Por otro lado, la traducción al español que Arguedas realiza considera, además, lo culturalmente implícito (de vaca) en tanto que la palabra quechua *karkallamantas*, percibida desde el lado cultural quechua, no sólo refiere al excremento sino también al animal que lo genera.

Estas traducciones deben ser entendidas dentro de su contexto dramático. Si las versiones quechua/castellano demuestran un disloque poético, se debe a la existencia de factores extraverbales vinculados con la oralidad: la realización vocal (voz), ritmo, gestos y ademanes, sumados al carácter onomatopéyico y aglutinante del quechua, que intervienen directamente en la configuración del discurso y no permiten una traducción exacta al castellano. Este problema no existe en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* debido a que el quechua está insertado en un discurso en castellano a veces pensado en esa lengua.

Si Arguedas encontró soluciones interesantes para el problema del lenguaje relacionado con el narrador y los personajes, para el caso de

las traducciones de las canciones, muchas de ellas recopiladas de la cultura musical andina, tuvo que realizar un proceso de transcreación, con el fin de reconfigurar artísticamente el texto original y establecer, con ambos, una especie de diálogo de tiempos y personas, en quechua y castellano. Las variaciones que suponen ligeros disloques hablan de la imposibilidad de traducir algunas particularidades lingüísticas quechuas, siendo que son micromundos que, en algunos casos, se acoplan al drama narrativo y otros no, por lo que Arguedas dialoga con la versión original.

IV. *ÑANPA SAPIN.* LAS RAÍCES DEL CAMINO (*HATUN KARU WILLAKUY* - EL MITO)

La primera parada que en este valle hicieron –dijo el inca–
fue en el cerro llamado Huanacauri,
al medio día de esta ciudad.
Allí procuró hincar en la tierra la barra de oro,
la cual con mucha facilidad se le hundió
al primer golpe que dieron con ella,
que no la vieron más.
Entonces dijo nuestro Inca a su hermana y mujer:
"En este valle manda nuestro Padre Sol
que paremos y hagamos nuestro asiento y morada
para cumplir su voluntad.
Por tanto Reina y hermana,
conviene que cada uno por su parte
vamos a convocar a atraer ésta gente,
para los adoctrinar y hacer el bien
que Nuestro Padre el Sol nos manda".

Comentarios Reales.
GARCILASO DE LA VEGA, el Inca.

En la narrativa arguediana, el *hatun karu willakuy*:[1] mito, es otro de los pilares importantes que la sostiene. Arguedas, apegado a la cultura tradicional quechua-andina, no pudo ni quiso abandonar el pensamiento de los *runas*, por lo que consecuente con su compromiso con el mundo quechua, no sólo sentimental sino cultural y hasta ideológico, buscó la manera de vitalizar su creación con el mito, actualizándolo y rescatando su

[1] *Hatun* en quechua significa grande, gran, grandioso, profundo, sagrado. *Karu* se traduce como distante, profundo, valioso, inconmensurable, mientras que *Willakuy* como historia, relato de algún acontecimiento importante. En este sentido *Hatun karu willakuy*, en su conjunto, tiene cierta equivalencia semántica con la palabra mito. El relato, profundo, valioso, sagrado al que denominamos *hatun karu willakuy*, funciona en quechua como un referente real para explicar su historia. Es en este sentido que utilizaremos el término mito al igual que su rasgo mágico.

papel en la historia de los pueblos indígenas. Para lograr sus propósitos, Arguedas buscó la introducción de éste en su narrativa, por lo que tuvo que pasar por una serie de pasos o saltos a lo largo de su trayectoria. Nuestro propósito en este capítulo es justamente analizar el papel del *hatun karu willakuy* quechua-andino, en muchos casos sincrético por su relación con el mundo occidental, como también entender el tratamiento de éste en su narrativa.

ACERCA DEL PENSAMIENTO QUECHUA-ANDINO Y EL RACIONALISMO OCCIDENTAL

El pensamiento quechua-andino, tan válido como el occidental, fue para José María Arguedas el oro "mágico" con el que alimentó toda su creación. Su posición a favor del conocimiento quechua-andino fue puesta en evidencia en sus numerosos trabajos ensayísticos y también literarios. Arguedas también toma los aportes del pensamiento occidental como el socialismo científico (especialmente el pensamiento socialista de Mariátegui) que no invalida ni castra en él "lo mágico". Cuando escribe el poema "Un llamado a los doctores", Arguedas critica y hasta se burla de los doctores (científicos) quienes niegan o no aceptan los conocimientos indios por considerarlos "empíricos", "tradicionales", ellos "dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor".[2] Indudablemente, su inclinación por el mundo andino no sólo consistió en formular argumentos justificatorios sino en la demostración de su validez mediante el rescate de la cultura popular quechua-andina, que dio particularidad y profundidad a su creación literaria.

William Rowe, en uno de sus estudios sobre la música en la narrativa de Arguedas, hace una interesante comparación entre el conocimiento científico y el tradicional indígena:

> Si tomamos a Platón como ejemplo de la fundación del conocimiento, dentro de la cultura occidental alfabetizada, encontramos tres elementos claves en su ruptura con la oralidad. Primero, para el nuevo programa epistemológico se elimina la poesía y la música, por ser completamente incompatibles con la nueva educación filosófica. Luego el nuevo programa se basa, no en el aprecio de los ritmos sensoriales sino en lo suprasensible; ejemplificado por la geometría y la matemática: se privilegia lo inteligible

[2] José María Arguedas, *Katatay*, Lima, Editorial Horizonte, 1984, p. 43.

> sobre lo sensible. Por último, el ojo sustituye al oído como el órgano principal para la aprehensión y la preservación de la información. El oído, según se ha afirmado en los estudios de la transición entre la oralidad y alfabetismo, es sensitivo a las interioridades y posee una capacidad marcadamente sintética, mientras la vista sólo capta las superficies y se caracteriza por disecar la realidad, propensión a la que se da una valoración positiva en la filosofía racionalista de Descartes.[3]

En este sentido, el pensamiento quechua sustentado en la explicación de un mundo vivo y partícipe de los acontecimientos, no entra en la lógica del pensamiento occidental, ubicándose frecuentemente en el lugar opuesto. Aunque, como veremos más adelante, en muchos de los mitos quechua-andinos abordados por Arguedas en su narrativa, se pueden encontrar rasgos de ambos universos. Se trata de mitos sincretizados.

En el mundo quechua, la naturaleza juega un papel importante por su carácter omnipresente; siendo parte de la madre tierra, es la que dota de vida a todos los seres animados o inanimados. Por eso el *runa* la respeta y se reconoce parte constitutiva de la misma, idea contraria al pensamiento occidental que considera al hombre como centro del universo. La naturaleza no sólo es la atmósfera donde se tejen los hilos de la historia, además es el centro y fuerza de las acciones humanas.

Vargas Llosa al referirse a Ernesto, personaje-narrador de *Los ríos profundos*, vinculado estrechamente con el mundo quechua, manifiesta: "De una manera instintiva, oscura, Ernesto tiende a sustituir un orden por otro, a desplazar hacia esa zona del mundo que no lo rechaza, los valores privativos de lo humano".[4] Es decir, los atributos de lo humano son transferidos a la naturaleza. Para el pensamiento quechua no es que la naturaleza sea humanizada sino que ésta, al igual que el hombre, cuenta también con vida propia; el hombre es parte de la naturaleza; ambos son inseparables.

Las apreciaciones de Vargas Llosa nos permiten contraponer la visión occidental "racional" con la concepción indígena:

> Así como para el comunero explotado, vejado y humillado en todos los instantes de su vida, sin defensa contra la enfermedad y la miseria, la realidad difícilmente puede ser "lógica"; para el niño paria, sin arraigo entre los hombres, exiliado para siempre, el mundo no es racional sino esencialmente absurdo: de ahí su irracionalismo fatalista, su animismo y ese sola-

[3] Rowe, *Ensayos...*, p. 72.

[4] Mario Vargas Llosa, *Nueva novela latinoamericana*. Citado por William Rowe, en *Mito e ideología...*, p. 49.

pado fetichismo que lo lleva a venerar con unción religiosa los objetos más diversos.[5]

A Vargas Llosa le parece inconcebible la interpretación indígena de la realidad, negando que las culturas tradicionales puedan tener su propia lógica; también califica la cosmovisión quechua de "irracional", posiblemente porque no es la cultura hegemónica o porque se resiste a ser eliminada por modelos culturales diferentes y hasta opuestos. Si bien el mundo quechua atraviesa por un proceso paulatino de mestizaje, su permanencia y continuidad radican en la lucha por mantener la naturaleza de su pensamiento y prácticas culturales, adaptando e indigenizando para sí los aportes del otro.

Si bien es cierto que los avances de la ciencia y la técnica no están, del todo, al alcance de la mayoría de los *runas*, no quiere decir que no posean una cultura coherente y organizada. Como muestra está su capacidad de conocimiento de los fenómenos naturales, médicos, arquitectónicos, etcétera, que en la actualidad es motivo de admiración para los más connotados científicos del mundo. En ese sentido, los aportes occidentales, en la mayoría de los casos, se someten a una reinterpretación, adopción y uso, convenientes para su mundo. Por esta razón, el pensamiento comunal indígena posee una forma diferente de racionalidad a la del blanco-*misti*.

En el mundo quechua, el hombre y la naturaleza se proyectan concreta, dinámica y mutuamente, no es posible desintegrarlos. La explicación que da Arguedas acerca de la concepción que tiene un niño indígena sobre de la naturaleza, contribuye a entender con mayor claridad este asunto.

> Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen *encanto*, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios y amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan, sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre su corola.[6]

[5] *Ibid.*, p. 51.

[6] José María Arguedas, *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966, pp. 7-8.

La naturaleza viviente es, como el hombre, otro ser con similar sentimiento; en su interior se puede percibir el tejido armónico de su organización. El lugar más alto en el *kay pacha* (tierra) es ocupado por los dioses montaña que son parte de los dioses tutelares: "Para los indígenas los *wamanis* (montañas) son el segundo Dios (el primer Dios es *Inkarrí*.[7] El hizo todo cuanto existe en la tierra), quienes protegen al ser humano."[8]

El pensamiento mítico es la esencia de la cosmovisión quechua-andina. El hombre lo siente como *illa* (luz musical) que sale desde el interior de los seres, como el impulso que armoniza y construye los diferentes estados de ánimo. Es pues la esencia sensible y objetiva del mundo en movimiento.

El conocimiento tradicional quechua-andino y el occidental "racionalista" constituyen dos visiones diferentes en mutua interinfluencia. Al apostar por la escritura en un castellano "correcto" para sus narraciones, Arguedas no excluye de ella la cosmovisión quechua-andina. Más bien busca la penetración de lo andino en el sistema cultural occidental-criollo.

EL *HATUN KARU WILLAKUY* EN LA NARRATIVA ARGUEDIANA

El mito es un *hatun karu willakuy* que refiere a un acontecimiento real del mundo quechua-andino ubicado en algún punto del tiempo, un hito importante en la configuración de su historia. No es una invención sino una realidad que orienta y explica el pasado, el presente y el devenir. En adelante, mito y *hatun karu willakuy* serán utilizados indistintamente con la advertencia señalada.

Si revisamos la historia oral del pueblo quechua, por ejemplo, la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo, rescatada por el *Inca* Garcilaso de

[7] El mito del *Inkarrí*, según la versión de Mateo Garriaso, cabecilla del *ayllu* de Chaupi, recogido por José María Arguedas y Josafat Roel Pineda, refiere al inca-rey sacrificado por los españoles. Las partes de su cuerpo diseminadas en lugares diferentes se reintegrarán en algún momento: "Dicen que sólo la cabeza de *Inkarrí* existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies, refiere, Entonces volverá, *Inkarrí*, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver a nosotros, si Dios da su asentamiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva". Tomado de Juan Ossio, *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor [edit.], 1973, p. 221.

[8] José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere, "La posesión de la tierra, los mitos poshispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua", en *ibid.*, p. 228.

la Vega, el origen del pueblo quechua se fundamenta en un *hatun karu willakuy* o mito fundacional, donde los hijos del Sol son los encargados de gestar y conformar el mundo quechua.[9] Este *hatun karu willakuy* es el cimiento que explica el inicio de la edificación de una cultura que le confiere una visión particular a la explicación del funcionamiento del universo. El mito es la fuerza para la permanencia y continuidad del mundo quechua. Esto quiere decir que los *hatun karu willakuy* pueden ser también sustento de sus planteamientos políticos alternativos. Ya decía Mariátegui que las ideas míticas impulsan a los hombres a actuar. En el transcurso del proceso histórico esas ideas van tomando forma de propuestas políticas. El mito guarda relación directa con la ideología, entendida como proyecto sociopolítico o concepción del mundo. Arguedas entiende el mito de la siguiente manera:

> El mito es la explicación del origen de las cosas que existen mediante historia de dioses, quién hizo al ser humano y a los animales, por qué llueve, por qué cae un rayo, por qué brota el agua de las montañas, por qué hay nieve en las grandes alturas, por qué hay enfermedades y muerte... los indios dirán a sus hijos que la montaña es un dios [...] que el río es un dios, que un cóndor es la figura con que el dios-montaña se presenta ante los ojos humanos, etc. Contarán asimismo a sus hijos muchas historias que explican de qué modo su Ser, de poderes divinos, enseñó al hombre a fabricar sus casas y utensilios, cómo les enseñó a sembrar las plantas, y por qué motivo apareció la muerte.[10]

Por su parte, Mircea Eliade plantea una de las explicaciones más valoradas en torno a lo que se define como mito:

> El mito relata una historia sagrada que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. Pero más que relatar una historia equivale a revelar un misterio, pues sus personajes del mito no son humanos, sino dioses o héroes civilizadores. El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo. "Decir" un mito consiste en proclamar lo que acaeció *ob origine*. Una vez "dicho", es decir, "revelado", el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta." Por esta razón "la función de los mitos es, pues, la de "fijar" los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividad-

[9] Léase Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, México, Editorial Porrúa, 1990, pp. 28-29.

[10] José María Arguedas, "¿Qué es el folklore?", en *Cultura y Pueblo*, núm. 1, Lima, Publicación de la Comisión Nacional de Cultura, enero-marzo, 1964, p. 10.

> des humanas significativas: alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc. Al comportase en cuanto ser humano plenamente responsable, el hombre imita los gestos ejemplares de los dioses, repite sus acciones, trátese de una función fisiológica como la alimentación, o de una actividad social, económica, cultural, militar, etc.[11]

Dados los conceptos arriba señalados, el mito no es un impulso irracional, tampoco una forma de representación colectiva carente de importancia, propia de las sociedades arcaicas, tradicionales y ajenas a las sociedades modernas. Baste recordar que las sociedades con alto desarrollo económico y tecnológico, también fundan sus propios mitos. El mito es una historia real, "modelo" de todas las actividades humanas significativas. Como sostiene Jean-Pierre Sironneau: "A través del mito el hombre conoce el origen y llega a controlarlo; reviviendo periódicamente el mito a través de las ceremonias religiosas, entra en contacto con la potencia sagrada que está en el origen del mundo".[12] Entonces, las explicaciones mágicas de la realidad están relacionadas con la memoria colectiva e histórica que lleva a los hombres a imaginar el futuro retomando lo positivo del pasado, o en determinado momento a superar el presente que les es adverso.

SOL DE "AGUA" Y "LOS ESCOLEROS"

Agua, testimonio "autobiográfico" de niños que fungen como narradores protagonistas, representa el conflictivo mundo andino, donde indios y *mistis* aparecen enfrentados. La esperada unión de los comuneros para el reclamo del agua no se concreta, la parcial rebelión se sofoca con la muerte de Pantacha. Esa muerte implica una amenaza a todos los levantamientos futuros, pero también un aviso de su posible reivindicación. Entonces la división social arriba/abajo se invertiría, concretando así el retorno del *Inkarrí* y la hegemonía del mundo quechua.

En "Los escoleros" se inicia el relato planteando los derechos míticos del *tayta* Ak'chi sobre las tierras de su propiedad, pues él "En la noche, dice, se levanta a recorrer sus tierras, con un cuero de cóndor sobre la cabeza, con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña" (LE: 118). Sin embargo, su existencia y su poder son puestos en tela de juicio debi-

[11] Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 72-74.

[12] Jean-Pierre Sironneau, "El retorno del mito y lo imaginario socio-político", en *Le retour du mythe*, Universidad de Grenoble, 1981.

do a que ese *hatun karu willakuy* queda invalidado por el reconocimiento a don Ciprián, principal del pueblo, como dueño de las tierras, quien recorre la extensión de "su propiedad" y hurta el ganadò de los comuneros argumentando "daño". Así, Arguedas pone en discrepancia la visión mítica quechua y la visión "racionalista" *misti* que es reforzada en varios pasajes del cuento, por ejemplo, cuando Juan sube al cerro Jatunrumi y piensa en los cerros que

> —De tiempo en tiempo, dice, sienten hambre y se llevan a un mak'tillo; se lo comen enterito y lo guardan en su adentro. A veces los mak'tillos presos recuerdan la tierra, sus pueblos, sus madres y cantan tristes. ¿No le has oído tú cantar a Jatunrumi? El corazón de cualquiera llora en las noches negras, cuando ha pasado la lluvia, por ejemplo, canta Jatunrumi, es la voz de los pobres mak'tillos que se ha llevado. Cada cien años nomás pasa eso. ¿Cuantos años ya tendrá Jatunrumi? (AG: 129)

El *hatun karu willakuy* se valida inicialmente por el temor a ser devorado: "de verdad, Jatunrumi no quería soltarme. Me pareció que de un rato a otro iba a abrirse una boca negra y grande en la cabeza de Jatunrumi y que me iba a tragar" (AG: 129), pero luego ese mito es puesto en duda y posteriormente negado por el mismo personaje. Ejemplos así sobran; hay un pasaje del cuento en el que Juan descalifica al *tayta* Ak'chi diciendo: "El ork'o grande es sordo; está sentado como un sonso sobre los otros cerros; levanta alto la cabeza, mira 'prosista' a todas partes, y en las tardes se tapa con nubes negras y espesas, para dormir tranquilo" (AG: 136). Más adelante, en el mismo párrafo, el personaje-narrador ambivalente, no sólo llega a negar la existencia del *tayta* Ak'chi, sino también al Dios *misti*: "Mentira el Ak'chi es nada en Ak'ola, Taytacha también es nada en Ak'ola" (AG: 136), reconociendo como al verdadero patrón a don Ciprián.

Tanto el *Wamani* Ak'chi como el *taytacha*, dioses míticos de los dos universos, conviven en un espacio territorial gobernado por el *misti*.

Las entidades míticas como Jatunrumi, citado en el párrafo anterior, están relacionadas con las emociones de los personajes y no actúan de manera autónoma. "Las ambivalencias del narrador y su actitud racionalista hacia la cultura quechua determinan las estructuras del cuento hasta tal punto que el mito no puede tener validez propia: esto sólo ocurrirá en una etapa posterior del desarrollo de su obra."[13]

En estos primeros cuentos, la actitud racionalista del autor no per-

[13] Rowe, *Mito e ideología...*, p. 20.

mite que el *hatun karu willakuy* se desarrolle como en sus posteriores obras. El hecho de ponerlo a la par del racionalismo occidental hace que, en ocasiones, la cultura quechua aparezca relativamente descalificada. En este sentido, Arguedas, pese a hablar desde adentro y desde fuera, no profundiza el valor del *hatun karu willakuy* en la cultura andina quechua como lo hará posteriormente.

EN EL FUEGO DE LA SANGRE

En su novela *Yawar Fiesta,* el *hatun karu willakuy* parte del fracaso del *misti* don Julián en su intento de capturar al Misitu. Por su parte los *k'ayau* consideran que "Nu'hay emposible para el ayllu" (YF: 30), atrapar al Misitu representaría prestigio y reafirmación comunitaria "capaz cerro grande también cargando hasta la mar k'ocha" (YF: 30), además demostraría su capacidad de organización social y cultural. Las divisiones en el interior del mundo quechua desaparecen cuando se trata de velar por el interés colectivo.

En *Yawar Fiesta,* el *hatun karu willakuy* encarna en el Misitu que debe ser "jugado" en la fiesta, todo esto precedido por la búsqueda de continuación del carácter tradicional del *turupukllay* o el cambio de estilo, a fuerza de imposición del *misti,* introduciendo nuevos elementos como el *danzak'* extranjero (torero vestido de luces), para evitar muertes.

Ya dijimos que tanto el toro Misitu como la corrida de toros no son propiamente quechuas, ambos han sido indigenizados y articulados a la tradición festiva quechua por los mismos indios. Así, en la novela el toro es "pertenencia" del *tayta Auki,* el Dios montaña; la fiesta es el ritual de encuentro con los poderes del cosmos. En ella la muerte no es de temer. La muerte es un tránsito a otra vida. La falta de respeto al dolor y a la muerte son muestras de valor y fuerza del colectivo. Por esta razón los *runas* se niegan a aceptar la corrida de toros al estilo *misti* y luchan por realizar la fiesta de acuerdo con su tradición.

En múltiples ensayos Arguedas se refiere a la cultura subyugada quechua que, pese a ser objeto de negación y muerte, ha sabido sobreponerse y vencer las adversidades impuestas:

> Cuatrocientos años de catequización cristiana mediante cánticos y oraciones en Quechua, y flagelación de los idólatras, dieron por resultado una afirmación más rotunda y honda de las antiguas creencias llamadas idolátricas. Esas creencias protegieron y protegen aún a la población subyugada.[14]

[14] José María Arguedas, "Salvación del arte popular", en *Señores e indios...,* p. 258.

En la novela se percibe la interacción naturaleza-hombre, por lo que se logra oír la voz comunal entremezclada con el cosmos que le otorga fuerza y carácter mágico y mítico. Sólo así se entiende que la voz comunal se escuche incluso en la subprefectura "como murmullo grueso que parecía sonar dentro de la tierra" (YF: 52). El pasaje tiene similitud con el acontecimiento final de *Todas las sangres*, cuando se siente el sonido estruendoso que viene desde el vientre de la tierra, como un Pachacutec, a reorganizar el mundo.

En *Yawar Fiesta*, a la voz comunal se suma la de los *wak'awak'ras*, gruesa, lenta "como voz de hombre, como voz de la puna alta y su viento frío silbando en las abras, sobre las lagunas" (YF: 27); el tintinear de las tijeras, donde se fusionan el fuego de la tierra y la voz de los metales; los pasos acrobáticos y sobrehumanos del danzante *Tankayllu* que recorre las calles, anunciando el *turupukllay*. Indudablemente, el *wak'awak'ra* y el *dansak'* tampoco son propiamente quechuas, ambos han sufrido un proceso de indigenización y sometimiento a la cosmovisión quechua.

Por otro lado, existe una dimensión mágico religiosa en la captura del Misitu, un *Auki* nacido de un lago en la puna. Esta dimensión radica en la relación opuesta de los *k'ayau* con los *k'oñani*, debido a que los primeros piden protección a su Dios, el *Ak'chi*, para atrapar al Misitu y los segundos, al K'arwarasu, para que lo proteja y no permita que el *Auki* Misitu sea atrapado. En el contacto de los hombres con los dioses-cerro participan los *layk'as* (brujos), intercesores de los hombres con los dioses. Por ejemplo, cuando interviene Kokchi, el *layk'a* de los *k'oñani*, y le habla al *tayta* Ak'chi:

> taytay, jatun *auki*, taytay Ak'chi: tus criaturas, ahistá, juntos toditos, en tu lado, donde comienzas en la tierra. Está llorando por ti, jatun tayta, con llorar te están pidiendo para que cuides al Misitu, para que le dejes, tranquilo en el k'enwal de Negromayo. K'ayau, dice, está rabiando en la quebrada, va venir, dice, para llevar tu Misitu, de tu pertenencia, de tu puna. No vas a querer tayta. (YF: 79)

Sin embargo, luego de la confirmación del *layk'a* y del *varayok'* sobre el respaldo del K'arwarasu, los *k'ayau* deciden atrapar al Misitu.

> —Jha! ¡Caragо! ¡Con pedo nomás arreando Misitu!
> —¡Un'hay layk'a! ¡Orinando lejos no más arrearemos Misitu! (YF: 93)

La energía y la fortaleza de los *k'ayau*, respaldados, además, por un humor vital mágico, se extienden incluso a la misma naturaleza que participa de las decisiones del "común":

> Estaba tranquilo el aire, las k'eullas y los lek'les revoloteaban en el cielo.
>
> Cerca ya de la entrada de la estancia grande, los puquios también contestaron; los wak'awak'ras de K'ayau. De un golpe empezaron a tocar los corneteros; los wak'awak'ras de K'ayau tronaron en su pampa, levantaron viento, y el ischu empezó a mecerse en la llanura. (YF: 98)

La captura del Misitu representa el triunfo del colectivo indígena frente a la individualidad de los *mistis* y los chalos del Centro Unión Lucanas. Se acrecienta más cuando se impone la tradición de la fiesta de los toros al estilo indio, con el *tayta* K'arwarasu como testigo. Wallpa muere envestido por el Misitu ante los ojos del *Wamani*, como una demostración de irrespeto al temor y a la muerte; no así ante el subprefecto, pues el *Apu* testigo es el Dios que ve, desde su altura, toda la tierra y sus elementos.

La muerte del *Auki* Misitu significa para los comuneros el triunfo de las decisiones del pueblo. En la rivalidad entre indios y *mistis* la población indígena decide "matar" un Dios, con la seguridad de estar protegida por el *tayta* K'arwarasu. Con eso plantea implícitamente, que el indio es quien decide el camino de su propia historia y, por lo tanto, tiene la capacidad de vencer simbólicamente al *misti* y a su sistema impositivo, haciendo que el *hatun karu willakuy* se convierta en la vía de la toma de conciencia de su propia realidad.

El proyecto de los *mistis* de realizar la corrida de toros de tipo "moderno" fracasa, mientras que los chalos seguidores de Mariátegui, hacen evidente su indefinición y no entienden el mensaje de la fiesta. Prefieren ver en los *runas* el atrevimiento y la capacidad de invertir la adversidad que les somete: "¡Han matado a un *Auki*! Y el día en que maten a todos los *Aukis* que atormentan sus conciencias; el día que se conviertan en lo que nosotros somos ahora, en 'chalos renegados', como dice don Julián, llevaremos a este país hasta una gloria que nadie calcula" (YF: 111).

Ya Arguedas lo había mencionado en el Primer Encuentro de Escritores Peruanos: "El verdadero personaje de esta novela es la masa indígena que destruye un mito que está representado por el toro, el Misitu. Cuando el pueblo indígena quiere demostrar su valor ante la gente que lo desprecia, que son los señores, incluso mata a un dios [...] para demostrar que son gentes que tienen valor y que tienen incluso mucho más valor que las gentes que los desprecian a ellos, los señores".[15] El valor de los *runas*, referido por Arguedas, está representado en el papel inque-

[15] *Primer Encuentro...*, p. 237.

brantable del indio como parte de una sociedad y cultura válida e importante en la historia peruana. No sólo se refiere al valor como fuerza.

Sin duda, en *Yawar Fiesta,* Arguedas toma al *hatun karu willakuy* como impulso para las acciones sociales quechua-andinos, haciendo que la imagen del impositivo *misti* se invierta y aparezca como irracional frente a la razón india. *Yawar Fiesta* es entonces la novela que plantea la superioridad moral indígena y su triunfo cultural. Esto significa que el mito es una forma de conciencia religiosa que alude, además, al otro poder, el de los indios. El mito sirve para asumir actitudes reivindicativas sociales, como ocurre en *Los ríos profundos* o en *Hijo de hombre* de Roa Bastos.

CUANDO EL *HATUN KARU WILLAKUY* HIERVE

El *hatun karu willakuy* en *Los ríos profundos* se manifiesta fundamentalmente en dos pasajes sociales: el levantamiento de las chicheras por el acaparamiento de la sal, y el de los colonos para exigir una misa y así matar la peste del tifus.

La rebelión de las chicheras mestizas de Abancay toma como pretexto la actitud monopolizadora de los salineros. Las chicheras se apoderan de las calles de Abancay y marchan como en un carnaval respondiendo con canciones a los insultos de las señoras principales. La resolución de las chicheras es única:

> —¡Manam! ¡Kunankamallam suark'aku...! —decía.
> (¡No! ¡Sólo hasta hoy robaron la sal! Hoy vamos a expulsar de Abancay a todos los ladrones. ¡Gritad mujeres, gritad fuerte; que lo oiga el mundo entero! ¡ Morirán los ladrones!). (LRP: 102)

El temor de los *mistis,* hace que estos recurran a la intervención del ejército, pero ni éste ni el padre Linares, "representante de Dios en la tierra", pueden impedir la rebelión. A pesar de que los soldados rescatan la sal de las mujeres, logran recuperar sus armas y apagar la subversión, el llanto de las mestizas es pasajero, mientras que el atrevimiento perdura y se convierte en una posibilidad de retorno latente. La figura de doña Felipa trasciende el plano individual, convirtiéndose en la portadora del deseo colectivo de transformación de la realidad desfavorable. La huida de la chichera Felipa a la selva, "país de los muertos", la convierte en un *hatun karu willakuy* para el mundo quechua-andino, dándole un carácter inmortal e invencible de trascendencia histórica. Su posible retorno al lado de los chunchos es para los blancos un su-

puesto irrealizable, mientras que para el indio, una actitud que se concretará en el tiempo.

La figura mítica de la obra tiene su referente en las ideas milenaristas de los indígenas quechuas, sustentadas en la idea de la inversión de órdenes; es decir, del advenimiento de una nueva realidad que terminará con la pobreza y miseria de los indios, ocupando su lugar los *mistis*, como ocurre en el cuento "El sueño del pongo".

El *hatun karu willakuy* o mito de "la primera humanidad" tiene características similares y diferentes a la vez:

> Extinguida la primera humanidad, Téete Mañuco[16] hizo la actual y la dividió en dos clases: indios y *mistis* [...] Los indios para servicio obligado de los *mistis*. Creó también el infierno y el cielo. No hay hombre exento de pecado. El cielo es exactamente igual que este mundo, con una sola diferencia: allí los indios se convierten en *mistis* y hacen trabajar por la fuerza y hasta azotándolos, a quienes en este mundo fueron *mistis*.[17]

El mito planteado desde la visión occidental justifica la explotación y el sometimiento del mundo quechua-andino. En este caso, el mito es un controlador del sistema impuesto. Aun cuando se plantea una inversión de orden, para la cosmovisión quechua-andina, el restablecimiento de la estructura social y la justicia bajo los principios éticos de la comunidad andina, se debe dar en el *kay pacha* (tierra), no en el cielo.

Por otro lado, el mito del *Inkarrí* representa la desarticulación de la sociedad incaica en manos de los españoles pero también es el punto de inicio para su búsqueda de rearticulación. La unión de sus miembros, disgregados por el español *misti*, significa la conjunción de los marginados y el levantamiento esperado de los *runas*, para la construcción del nuevo Perú que se supone llegará. Así la muerte del *Inkarrí* se invertiría en vida y declinaría el poder de los *mistis*. Ángel Rama dice al respecto:

> [...] Se trata del mito de *Inkarrí* (inka rey) que por sus características ha nacido dentro de la Colonia, anudando elementos de la mitología prehispánica, algunos de los cuales se encuentran consignados en los textos del Inca Garcilaso de la Vega, con otros que son de fecha posterior y que sirven para manifestarnos la persistencia de la autoafirmación de la cultura indígena y de la esperanza que puso en su reinstauración sobre la antigua tierra del inkario. El componente original del mito es el que refiere a la cabeza del hé-

[16] *Téete Mañuco* es el nombre dado al dios cristiano.

[17] José María Arguedas, "Mitos quechuas post-hispánicos", en *Ideología mesiánica del mundo andino...*, p. 383.

> roe cultural, una vez muerto, ha sido enterrada, ya bajo la ciudad de Lima, ya bajo la del Cuzco, pero que esa cabeza inmortal está esperando la germinación de su propio cuerpo para que una vez que lo haya completado vuelva a reinar sobre los hombres y vuelva a ejercer su poder civilizador.[18]

Rama sostiene que el mito del *Inkarrí* sólo es conocido en la ciudad de Puquio (sur del Departamento de Ayacucho) y que "en veinte años fue transmutado por la generación de los abuelos, los viejos o mayores de la sociedad". Sin embargo, "la generación intermedia de los hombres de 30 o 40 años tiene algunas vagas y confusas noticias acerca del mito", y por ello no es capaz de desarrollar orgánicamente su carácter rebelde, ni de percibirlo como hacen los mayores.[19] Esta apreciación de Rama se contrapone con la rica y variada existencia de dicho mito reunido en *Ideología mesiánica del mundo andino* por Arguedas y Juan Ossio. En ese mismo párrafo, Ángel Rama manifiesta que "la generación de los jóvenes lo ignoran por completo. En el proceso de aculturación registrado a lo largo de las últimas décadas, la pérdida de los valores culturales propios lleva también a la pérdida de las reivindicaciones comunitarias, que se sumen dentro de otras que pertenecen a las estructuras de clase de la sociedad modernizada".[20] Rama se equivoca, pues en la actualidad existen muestras de la existencia del mito de *Inkarrí*, como dijimos, adaptados a las nuevas condiciones sociohistóricas. Una de las muestras es el huayno bilingüe de Carlos Falconí denominado "Tierra que duele" escrito en 1987 del cual incluyo original y traducción:

Huamanga tierra que duele
grandiosa en la desgracia
la libertad es tu gloria
tus himnos hacen la historia

Huamanga tierra que duele
grandiosa en la desgracia
la libertad es tu gloria
tus himnos hacen la historia

[18] En el ensayo "Puquio, una comunidad...", Arguedas da cuenta de las tres versiones que él y Josafat Roel Pineda recogieron. Estos textos volvieron a ser publicados como introducción a un artículo de François Bourricaud donde los somete a un análisis sociológico ("El mito de *Inkarrí*", en *Folklore Americano*, Lima, IV, 4 de diciembre de 1956, pp. 178-187). Con el agregado de nuevos textos descubiertos por unos investigadores, entre los que estaban incluso estudiantes universitarios, Arguedas procedió a un examen general del mito y sus variantes, conectándolas con los diversos tipos de poblaciones indígenas en que habían descubierto, el mismo que aparece en su artículo "Mitos quechuas post-hispánicos", en *Amaru*, núm. 3, Lima, julio-septiembre de 1967, pp. 14-18.

[19] Rama, *Transculturación narrativa...*, p. 171.

[20] *Ibid.*

taytachas rikchapakuchkan
chakinsi paskarikuchkan
sunqunsi rawray rawrachkan
ñawinsi kawsaypaq kachkan
Yaqañas qatarimunqa
manañas waqay kanqachu
llakitas paywan tanqasun
intilla lluksimunampaq

Dios se está despertando
su pies se están desatando
su corazón está ardiendo
sus ojos están listos para vivir
Ya pronto va a levantarse
ya no habrá llanto
con él empujaremos las tristezas
hasta que salga el Sol

Lamarpis umallan kachkan
Huantapis sunqullan rawran
cuerpullan quñiña kaptin
manañas suwa kanqachu
takllata qapiykullaspas
allpata wachachillanqa.

En La Mar está su cabeza
En Huanta arde su corazón
Cuando su cuerpo esté unido
ya no habrá ladrones.
Agarrando la Taklla
hará parir a la tierra.

[La traducción es mía]

Este *wayno* que corresponde a un periodo de violencia en el Perú revela la reconfiguración del mito posthispánico del *Inkarrí* y otros de importancia para el universo quechua-andino.

En *Los ríos profundos*, para la concepción de los colonos, la peste llega a habitar en el cuerpo de la gente. Las pulgas contagiosas se incuban en la cabeza de los indios pobres y se propagan como un ejército que se alimenta de la sangre de los explotados, transmitiéndoles tifus. Esta peste intimida también a mestizos y *mistis*.

Frente a tal amenaza, la imagen de sumisión de los colonos deja de ser tal; la negra peste, antes de terminar por desarticularlos, los unifica y engrandece, por lo que toman Abancay y su iglesia que es casi exclusividad de los *mistis*. Ni el ejército es capaz de detener su avance. La misa exigida con el fin de limpiar y matar la peste es también una exigencia a la iglesia y a Dios, para cumplir con sus prédicas de igualdad y respeto entre los hombres. Por eso, pese a la oposición de los vecinos principales y la injerencia del ejército, al "Santo padre de Abancay" sólo le resta oficiar la misa. La fuerza comunal se sobrepone. Los pobres pulguientos, infestados, llegan a la iglesia en busca de la bendición que limpiaría todo mal. La peste nacida en la miseria es el resultado de la explotación y la avaricia *misti* que sólo se preocupó por enriquecerse a costa del hambre y el trabajo de los muchos sometidos.

El episodio de unión de los hombres, la exigencia de la misa limpiadora de la peste y, consecuentemente, el destierro total de ésta, responden a un orden mágico que Arguedas explica así: "La tesis era ésta: esta

gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico; ¿cómo no harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico?"[21] En este sentido, el *hatun karu willakuy* se vincula con el aspecto social reivindicativo que conduce a una toma de conciencia de la realidad, utilizando y reinterpretando el mito del *Inkarrí*.

La relación de los mitos arguedianos con los movimientos sociales ha sido cuestionada por algunos estudiosos. Entre ellos se encuentra William Rowe, quien plantea su desacuerdo con la función del mito como fuerza movilizadora:

> El mito es esencial en la cultura quechua pero también puede ser un obstáculo. Se oculta esa contradicción al tornar la motivación de los colonos en un mito, como si un mito fuera el origen de su acción y, de no existir, estuvieran impedidos de hacer nada. En consecuencia impide que evaluemos críticamente el aspecto mítico.[22]

La cita anterior queda aclarada con lo que manifestamos al iniciar este capítulo. El *hatun karu willakuy* es un referente histórico que vive en la memoria y se va readecuando a las condiciones del momento. Los mitos pueden convertirse en ejes de proyectos políticos alternativos.

En el levantamiento de los colonos se condensan la realidad pasada y presente en la memoria de los herederos de una tradición milenaria. La movilización comunal en su trayectoria épica se enfrenta a la peste. No se conoce el final, como tampoco se conoce la captura de Felipa. En ese ambiente de unificación social para desterrar la peste, los rezos e imprecaciones contribuyen a establecer un clima violento, donde la fuerza sobrenatural se hace presente:

> —¡Fuera peste ¡Way jiebre! ¡Waaay...!
> —¡Rípuy, rípuy! ¡Kañask'aykin! ¡Waaay...!
> Lejos de la plaza, desde las calles, apostrofaban a la peste, la amenazaban. Las mujeres empezaron a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros... (LRP: 252)

Ernesto, el narrador-personaje de la novela, al escuchar los rezos y cantos de los colonos, confía en que "la peste estaría, en ese instante, aterida por la oración de los indios, por los cantos y la onda final de los

[21] *Primer Encuentro...*, p. 239.
[22] Rowe, *Mito e ideología...*, p. 20.

harawis, que habrían penetrado a las rocas, que habrían alcanzado hasta la raíz más pequeña de los árboles" (LRP: 247). Los sonidos y las voces tienen un carácter mágico. El coro silencia el fuego del tifus y calma la fiebre de los condenados. Ese pueblo agarrado a la vida como árbol a sus raíces sólo tiene una salida: el triunfo, por eso "Ernesto, desde el internado, vislumbra la salvación del pueblo quechua encadenado".[23]

Los colonos que "subían, verdaderamente como una mancha de carneros; de miles de carneros..." (LRP: 248) recuperan la memoria colectiva que les había sido arrebatada y son capaces de vencer al adversario. Esa rebelión no es un "[...] resultado casi mecánico de abusos inaceptables, sino como una ofensiva decidida por parte de los indígenas por instaurar un nuevo orden social y humano, cuyas raíces futuras están en el ser mitológico del indio. No se trata de la reacción biológica, el perro que muerde de tanto que lo han pateado, sino de acción originaria, política y militarmente originaria [...] Rebelión inevitable, indispensable, esencial, necesaria"[24] que compromete al llamado *ñoqanchik* (nosotros).

Hay un tercer mito que aparece claramente desvinculado de la idea del infierno y del cielo, según la religión católica. Este *hatun karu willakuy* relacionado estrechamente con los principios morales y la concepción de la muerte quechua-andinos, es el del condenado quien, después de "muerto", paga sus pecados sufriendo en el *kay pacha*. Al hablar sobre este asunto Arguedas dice: "Para los indígenas no hay ni cielo ni infierno. El que muere en estado de culpa, por haber robado u ofendido, por haber transgredido alguna norma impunemente, ése se convierte en condenado. No muere la verdadera muerte... Todas las culpas se pagan, pues en este mundo".[25] En este sentido, la vida gloriosa en el cielo o el sacrificio por el pecado en el infierno no existen en el pensamiento quechua-andino. Un pasaje en que Palacitos cuenta a sus compañeros las peripecias de un condenado, nos permitirá aclarar este asunto:

> Los condenados no tienen sosiego –Nos decía Palacitos en el corredor–. No pueden encontrar siquiera quien los queme. Porque si alguien, con maña, los acorrala en una tienda o en una cancha de paredes altas, puede quemarlos, rodeándolos, rodeándolos, con fuego de chamizo o con quero-

[23] Antonio Urrello, *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico poética*, Perú, Mejía Baca, 1974, p. 148.

[24] Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 224.

[25] José María Arguedas, "La posesión de la tierra...", en *Ideología mesiánica...*, p. 230.

> sén. Pero hay que ser un santo para acorralar a un condenado. Arden como cerdos, gritando, pidiendo auxilio, tiritando: hasta las piedras, dice, se rajan cuando les atraviesa el gruñido de los condenados que arden. Y si oyen tocar quena en ese instante, así llameando, bailan triste. (LRP: 173)

Pese a convivir, el enfrentamiento entre el pensamiento religioso indígena y el *misti* es evidente. El *runa* lucha por mantener viva su cosmovisión y cultura, mientras que los *mistis* luchan por imponer la suya, atemorizando con el castigo y sufrimiento debido a las faltas y desobediencias. A este enfrentamiento responden las elucubraciones de Ernesto cuando dice:

> Doña Felipa: [...] Un soldado ha dicho que te mataron ¡pero no es cierto! ¡Que soldadito ha de matarte! Con tu ojo, mirando desde lejos, desde la otra banda del río, tú puedes agarrarle la mano, quizás su corazón también. El Pachachaca, el *Apu* está pues, contigo, ¡Jajayllas! (LRP: 176)

El k'arwarasu protege a doña Felipa que se mitifica y se torna invencible, al huir de sus persecutores a la selva. El *Apu* la protege como a todos los indios y algunos mestizos. Por otro lado, el papel social y político que le corresponde al padre director como representante de Dios en la tierra, es claro. Su influencia se siente fuertemente en Abancay: "Elogiaba a los hacendados; decía que ellos eran el fundamento de la patria, los pilares que sostenían su riqueza. Se refería a la religiosidad de los señores, al cuidado con que conservaban las capillas de las haciendas y a la obligación que imponía entre los indios de confesarse, de comulgar, de casarse y vivir en paz, en el trabajo humilde" (LRP: 50). Pero ese tono discursivo cambia notablemente cuando se dirige a los colonos de la hacienda: "Todos padecemos, hermanos. Pero unos más que otros. Ustedes sufren por los hijos, por el padre y el hermano; el patrón padece por todos ustedes; yo por todo Abancay y Dios, nuestro padre, por la gente que sufre en el mundo entero". (LRP: 124)

Esa doble personalidad del "Santo padre" es percibida por Ernesto al comparar su actitud ante indios y blancos, y lo hace evidente; sin duda el mensaje del padre envuelve a los sometidos en una cadena de palabras cargadas de "sutiles" amenazas que infunden temor y resignación. La promesa de un cielo para los que sufren es contrapuesta con la de Ernesto, quien asume la idea transmigratoria de los quechuas, por eso manifiesta:

> —¿Que echarían mi cuerpo al Pachachaca?— le dije.
> —Tu cuerpo ya muerto.
> —¿Muere el cuerpo?

—¿Qué dices?
—¿El agua es muerta, Peluca?— ¿Crees?
—Otra cosa es.
—Si no es muerta sería mejor que llevaran mi cuerpo al Pachachaca. Quizá el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos [...] [...] Quizá me llevaría lejos, adentro de la montaña; quizá me convertiría en un pato negro o en un pez que come arena. (LRP: 222)

Indudablemente la idea de salvación en la otra vida para los que padecen en ésta, viene de los sacerdotes con el objetivo de ganar adeptos, evitar levantamientos sociales y generar temor para someterlos más.

El robo es la maldición del alma; el que roba o recibe lo robado en condenado se convierte; en condenado que no alcanza reposo, que arrastra cadenas, cayendo de las cumbres nevadas a los abismos, subiendo como asno maldito de los barrancos a las cordilleras. (LRP: 125)

Esta idea es complementada en *Todas las sangres*, cuando una mujer acusa de condenado a Cisneros por violar a las mujeres de Paraybamba. La inmoralidad y abuso de éste afectaría a su descendencia como castigo: "Padre alcalde, yo llevo en mi vientre el hijo de este condenado. Seguro nacerá con cerdas y lo echaré al río. Mi padre Anacho me vendió en mil soles. Después, cuando la pus de este cerdo se hinchó en mi vientre, dijo que era de un pongo. Ahora ha hecho flagelar a mi madre..." (TS: 279-280). La única alternativa para la salvación del condenado es su sometimiento a las normas éticas y morales del pueblo quechua.

LA EXPLOSIÓN DE LA TIERRA

En *Todas las sangres* el reparto desigual de la riqueza y la actitud variada de obreros y comuneros respecto al trabajo en la mina, son los hilos que tejen una trama en la que el indio comunero, encabezado por Rendón Willka, da lugar a la resistencia como alternativa para los pueblos indios.

La posesión de la mina, inicialmente por Fermín Aragón de Peralta, y luego por la compañía internacional Wisther, pone en discusión la naturaleza de la economía que conviene al Perú. La primera opción plantea un capitalismo nacional. La segunda, un capitalismo internacional dependiente.

Como ocurre en las obras anteriores de Arguedas, el esfuerzo de los trabajadores no encuentra una retribución por parte de los patrones. En este marco se aprecian dos actitudes distintas frente al trabajo y el dinero; muchos comuneros de pueblos cercanos a Lahuaymarca laboran obligados por la necesidad económica, mientras que los *runas* de don Bruno, encabezados por Rendón Willka, trabajan, a pedido de su patrón, sin buscar retribución económica, ya que el dinero "envenena", cosifica y atenta contra la unidad de los *runas*. Éstos laboran en faena comunal, en competencia, dirigidos por expertos *k'ollanas*. La faena responde a la tradicional labor comunitaria y su relación indesligable del hombre con la tierra.

La colaboración de don Bruno con su hermano Fermín lo hace cómplice del tránsito del feudalismo al capitalismo, en el cual el sector hacendatario trata de reubicarse y no perder sus privilegios. Frente a esto los *runas* tienen la necesidad de lograr su supervivencia social y cultural buscando algunos beneficios del capitalismo. Pero los efectos negativos de la apropiación de la mina y la expropiación de la tierra de San Juan por parte de la Compañía Internacional Wisther genera caos, opresión y mayor explotación para los indios.

> De ahí que se debe distinguir dos elementos que se manifiestan en Rendón: primero, la aceptación práctica de los métodos de Fermín y la idea de un capitalismo nacional y, segundo, una visión a largo plazo de la creación de un nuevo tipo de sociedad, la cual se concibe en términos míticos. Por el momento, en la práctica, lo único que puede hacer el campesino es aliarse con personas como Fermín. De esta manera, los elementos del pensamiento de Arguedas revelan su interdependencia.[26]

En este ambiente se visibiliza el proceso de adaptación, tanto de *runas* como de vecinos principales, a las condiciones exigidas por la compañía capitalista, pero con una notable resistencia a la imposición.

Ante el avance de la Compañía Internacional, que logra tragarse el modelo de capitalismo nacional pensado por Fermín, *Todas las sangres* va configurando paulatinamente los pasos que propician la unificación, la resistencia y el triunfo del mundo quechua. Estos pasos se pueden reconocer en los siguientes acontecimientos:

1) La muerte de don Andrés, padre de los Aragón de Peralta, y la adhesión de éste al pueblo quechua, a quien la comunidad le da sepultura de acuerdo con la tradición indígena (lo mismo ocurre con el

[26] Rowe, *Mito e ideología*..., p. 150.

arpista, *Opa* Mariano en *Diamantes y pedernales,* con la diferencia de que éste era un indio foráneo, no un *misti*).

2) El cambio de actitud de don Bruno en favor del mundo indio y su purificación al convertirse en un "salvador" de los *runas* pobres.

3) El incendio de *La Esmeralda* y la férrea decisión de los vecinos de defender sus tierras ante el avance de la Wisther, que tensa aún más los enfrentamientos. En esa defensa sangrienta, se recurre al sincretismo de los dioses para vencer al adversario: "¡San Gabriel está sobre el Pukasira, con su espada! [...] ¡Los enterraremos a todos, carago! ¡síganme! ¡Estos cachacos!" (TS: 379).

4) La actitud rebelde de Anto, criado de don Andrés que, al igual que los principales, defiende con la vida la tierra heredada por su patrón;

5) La santificación de la *kurku* Gertrudis y las canciones de su propia creación que son purificadoras y dadoras de energía para el mundo sometido. Este personaje ve a través de los ojos de su pueblo y se limpia de las contaminaciones de las que fue objeto al ser violada por don Bruno, poniéndose al servicio de Dios. El llanto de la *kurku* es portador de justicia, "sus lágrimas ahogarán quizá ahora, quizá después de un siglo a los ladrones de La esmeralda, que han hecho matar el gran platero y hombre puro, don Bellido" (TS: 424). Provoca, además, el llanto de comuneros y vecinos, quienes se despejan de la oprimente "rabia de su sangre. Esos comuneros, con el canto fueron sintiéndose limpios, decididos, listos para irse a luchar en cualquier pueblo" (TS: 425).

Rendón Willka, el líder, el hombre firme, "comunero de... cuarenta pueblos, haciendas" (TS: 409), dirige el movimiento social de resistencia en contra de la "maldición de Werak'ochas" que han sumido en la extrema pobreza a los indios e incluso a los vecinos principales. Como dice Julio Ortega "ocurre que los indígenas van progresivamente adquiriendo un tácito valor social, una firmeza naciente, justamente porque reafirman sus valores propios en el marco de una depredación de valores tradicionales; mientras la sociedad se dispone, mientras las formas tradicionales del poder entran en crisis, mientras nuevas formas del poder las reemplazan con mayor violencia e injusticia, los indios son la única fuerza intacta".[27]

Con la conjunción sociocultural, asociada al retorno del *Inkarrí,* retoman su autonomía y la libertad de decidir su propio destino. En este sentido, Rendón Willka (como lo hiciera el personaje *Banku* en "Los escoleros"), al referirse a los ex colonos de *La providencia,* recurre al mito y

[27] Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta,* citado por Rowe en *Ibid.*, p. 152.

les dice: "La hacienda es del padre Pukasira. Él hizo esta tierra antes que los señores werak'ochas hubieran llegado a nuestros pueblos. Los werak'ochas no sabemos de dónde vinieron" (TS: 467). Por eso, en otro momento reconoce como válida la toma de tierras de los ex colonos de don Lucas: "de ellos es la hacienda, conforme al mando de nuestros dioses, los *Apu*" (TS: 464). Así, el pueblo quechua, a través de las palabras de Rendón, restablece sus derechos sobre las tierras y su propio destino.

Dada la restitución de la unidad existe la firme convicción de sostener su verdad frente a la explotación, la injusticia y la humillación, sin importar la muerte: "Los gendarmes van a venir quizá mañana, quizá dentro de tres días, y van a querer apagar el sol. ¿Pueden apagar el sol? No pueden apagarlo. Así tampoco nos quitarán la tierra" (TS: 466). Ese Sol, Padre creador del mundo quechua, es la luz pero también la verdad que les favorece. La inminente muerte de algunos comuneros no representará la eliminación del mundo quechua-andino, ni mucho menos la anulación de su historia en la que ellos son los pilares fundamentales. Por eso Rendón, al ser juzgado, dice: "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 [...] 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" (TS: 473). Para Rendón Willka, el *runa* es el único capaz de lograr la victoria sobre los atropellos capitalistas. A su parecer la derrota de la Wisther será generada por la misma compañía.

A la muerte de Rendón, desde el fondo de la tierra, sale un ruido mágico como si la naturaleza se embraveciera y marchara expresamente unida a los *runas* para parir un nuevo orden. La unidad hombre-naturaleza reivindica a Rendón como al mundo quechua. El *Inkarrí* logra reunir a sus miembros. Este *hatun karu willakuy* vinculado a la acción social es el motor de la historia de los oprimidos que ya se había percibido en *Los ríos profundos*.

Por otro lado, cabe mencionar el pasaje en que Rendón monodialoga ante la iglesia de San Pedro: "El vecino hace su Dios con su mano, con su mano también lo vuelve ceniza, fácil. ¿Cuándo vamos a enseñar al comunero que vea esto? Entonces el comunero, cuando aprenda que el cerro es sordo, que la nieve es agua, que el cóndor *Wamani* muere por un tiro, entonces curará para siempre. Para comunero no habrá Dios, el hombre no más, la gente humilde con su corazón que aprende fácil todo bien y mata todo mal" (TS: 407). Esta reflexión lo convierte, por un momento, en un personaje absorbido por la racionalidad occidental; sin embargo, al final de la historia permite que el *hatu karu willakuy* se

traduzca en una fuerza impulsora y hasta pedagógica, en la medida en que, posteriormente, el que vence es el mundo quechua-andino.

EL PUENTE DE LOS ZORROS

La última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, desarrollada en Chimbote, se sustenta en el diálogo de dos zorros mitológicos que aparecen en un manuscrito recopilado en el siglo XVI y encontrado en la Biblioteca Nacional de Madrid con el código 3169, que fue traducido por Arguedas al español (apoyado por el lingüista, Alfredo Torero) con el nombre de *Dioses y hombres de Huarochirí*.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es una obra que tiende un puente entre el pasado y el presente. Se trata de dos momentos históricos que dialogan intertextualmente. En ellos sus personajes (zorros) vivos se encuentran y hablan como patos (oralidad y musicalidad).

En la perspectiva arguediana, esta obra reabre una intercomunicación dialógica entre los representantes de "abajo" y de "arriba", dotada de una particularidad cultural fundamentalmente quechua-andina.

Dioses y hombres de Huarochirí es, para Arguedas, "el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo".[28] Este manuscrito, que vincula tanto a hombres como a dioses, responde al pensamiento quechua-andino que toma el *hatun karu willakuy* como fundamento de su historia.

El carácter oral del lenguaje mitológico de *Dioses y hombres de Huarochirí* es para el escritor un medio que "cautiva" y hace que al hablar se toque al mundo. De antemano, ese carácter supone –como dijera Lienhard– "la convicción de una relación no problemática, unívoca, entre la palabra y la cosa significada, típica de la enunciación de la palabra mítica"[29] recurrente en la narrativa oral andina-quechua.[30]

Los fragmentos del diálogo de los zorros de *Dioses y hombres de Huarochirí* no tiene una continuación lógica, posiblemente debido a que a su transcriptor, el "extirpador de idolatrías" Francisco de Ávila, no le interesó la secuencia narrativa, a excepción de algunos pasajes del relato,

[28] *Dioses y hombres de Huarochirí* (edición bilingüe), Lima, Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos, 1966, p. 9.

[29] Lienhard, *Cultura Popular...*, p. 26.

[30] José María Arguedas recopila algunos relatos quechuas interesantes como "La

para justificar la condena del paganismo de los indios. Un fragmento de este mito dice:

> Mientras [Huatyacuri] allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino también el zorro de la parte de abajo; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: "¿Cómo están los de arriba?" "Lo que debe estar bien, está bien —contestó el zorro—; sólo un poderoso, que vive en Anchicota, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad que hace como si fuera *dios*, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de su enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañamca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha." Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: "¿y los hombres de la zona de abajo están igual?" Él contó otra historia: "Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, está que muere por [tener contacto] con un sexo viril..."[31]

La mujer de Tamtañamca, al tener relaciones sexuales con un hombre a quien le da el grano de maíz tostado (al fuego) y que "accidentalmente" entra en su "parte vergonzosa", transgrede las normas morales vigentes, enfermando a su marido. Su actitud tiene efectos posteriores en la condenación. La serpiente, símbolo sexual masculino, y el sapo de dos cabezas, representación del sexo femenino que se come los "alimentos", son los encargados de debilitar y destruir la unidad familiar. La transgresión se repite de otro modo, en la narración del zorro de abajo, que alude también a otra violación de las normas, a la infidelidad, a la necesidad sexual, carnal, de la que no se escapan amos, ni poderosos.

Indudablemente, los zorros de *Dioses y hombres de Huarochirí*, representantes de las dos áreas geográficas —de "arriba" y de "abajo"—, son conocedores profundos del pasado y del presente y de todo lo existente en el mundo. Esas cualidades les confieren poderes particulares, lo que Huatyacuri, ese pobre hombre que escucha, al igual que el lector, al zo-

---

amante de la culebra", "La amante del cóndor" e "Isicha Puytu". Véase *Cantos y cuentos quechuas I*, Lima, Munilibros, 1986.

[31] *Dioses y hombres...*, pp. 36-37.

rro de arriba, aprovecha para curar a Tamtañamca de la traición de su esposa, congraciarse con su hija y sobreponerse a su yerno.

El segundo encuentro de zorros se dará justamente en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas, luego de dos mil quinientos años:

> Éste es nuestro segundo encuentro. Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí; hablamos junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo anterior de su padre, hijo artesano del dios Pariacaca. Tú revelaste allí los secretos que permitieron a Huatyacuri vencer el reto que le hizo el yerno de Tamtañamca, dios incierto, vanidoso y enfermo [...] hizo danzar a las montañas cantando al compás de una tinya fabricada por un zorro. Todas las pruebas las ganó el hijo de Pariacaca: se presentó con un vestido hecho de nieve, fue el mejor traje—, construyó en una noche, trabajando con los insectos y los animales mayores, un palacio completo; hizo bramar a un puma de color azul; bramó él, aún con más fuerza, mientras danzaba vestido de blanco y negro; espantó a su rival y los convirtió en venado, y la mujer de su rival en milagrosa ramera de piedras. Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en dos partes. (EZ: 48-49)

El traslado del narrador del mundo de arriba al mundo de abajo está relacionado con la migración serrana hacia la costa, específicamente hacia "la gran zorra", Chimbote.

Este encuentro de zorros iniciado al final del "Primer Diario", alude a la iniciación sexual de un muchacho forastero, a quien la prostituta Fidela deja confundido.

> EL ZORRO DE ARRIBA: La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.
> EL ZORRO DE ABAJO: Un sexo desconocido confunde a ésos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la "zorra" de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su "zorra" aparece el miedo y la confianza también.
> EL ZORRO DE ARRIBA: La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen del ima sapra; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.
> EL ZORRO DE ABAJO: ¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo.
> EL ZORRO DE ARRIBA: Así es. Seguimos viendo y conociendo. (EZ: 29)

Esa "zorra", Flor de fango, posee un doble carácter positivo y negativo (flor y fango) que producen "miedo" y "confianza" a la vez; esos rasgos se presentan como indicadores ambiguos en la convivencia del bien y del mal. Por otro lado, la virgen representa la religión católica, el *ima sapra* el mundo serrano y el hierro la industria capitalista, son también potencialmente ambiguos en tanto provocan confianza, miedo y forasterismo. Por otro lado, la flor de caña compuesta por penachos alude a la sexualidad en tanto que es flor con capacidad de generar otra vida "cosquilleando". El algodón blanco que representa al mundo costeño se diferencia del *ima sapra* andino por su forma, color y lugar al que pertenece; ambos indican el forasterismo, el temor y la sexualidad. Por su lado, la serpiente *amaru* representa la sexualidad masculina natural, diferente al hierro industrial, capitalista (no natural por ser producto industrial fabricado) pero que también "hace arder el seso" y el testículo.

En la continuación de este diálogo que aparece antes de terminar el primer capítulo del *relato*, percibimos el traslado de Tutaykire de arriba hacia abajo, donde es detenido por una virgen ramera. El fragmento dice:

> Hace dos mil quinientos años. Tutaykire (gran jefe herida de la noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauka, valle yunga del mundo de abajo, fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo. (EZ: 49)

Por causa de la actitud provocativa, sexual de la "virgen ramera", el viaje de Tutaykire se interrumpe, al igual que el tema del diálogo, pues el zorro-narrador (de arriba) continúa hablando de su propia experiencia en las montañas: "El agua baja de las montañas que yo habito; corre por los valles yungas encajonados entre montañas secas y ocres y se abre, igual que la luz, cierto, cerca del mar; son venas delgadas de la tierra seca, entre médanos y rocas cansadas, que es la mayor parte de tu mundo" (EZ: 49). Sin embargo, el narrador no se queda en una remembranza nostálgica, se proyecta a su continuo batallar con la muerte: "El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún ima sapra, sacudiéndose sobre su pecho" (EZ: 49). El desarraigo del narrador y la nostalgia por el pasado, revelan la complejidad del mundo de abajo en el que la vida y la muerte parecen confundidas.

Como advierte Cornejo Polar cuando habla sobre este asunto, el fragmento antes señalado tiene su actualización, después de quinientos años, en la escena en que Asto se hace tragar por el sexo de *La Argentina*.

Si la "virgen ramera" es La Argentina y Asto, Tutaykire, La Argentina al igual que la "virgen ramera" también lo detiene, lo hace "dormir" a tal punto que puede ver en ella el "lucero", la "estrella" que luego lo "dispersa", lo vence sometiéndolo, alienándolo, "enchichando" de sexo, hasta desconocerse a sí mismo y tener una nueva personalidad que le hace sentir capaz de competir con el patrón por el "fajo de billetes" que puede ganar en la pesca. De esta manera el mito de Tutaykire se engrana con la vida de Asto y La Argentina actualizando los vínculos socioculturales en disputa sexual. Asto, al ser absorbido, se acultura y se convierte en un cholo acriollado. Entre el mundo de arriba, al que pertenece, y el de abajo, prefiere el último.

Con *El zorro...* Arguedas pretende demostrar que el mito en la cultura quechua-andina y costeña permanece vivo. Se va reconfigurando de acuerdo con las exigencias del proceso histórico peruano. No es un residuo insignificante. Es la parte sustancial del Perú indio y mestizo.

El papel del *hatun karu willakuy*, mito, en la narrativa arguediana es fundamental, dado que es el medio por el cual el mundo quechua-andino se moviliza y se actualiza. Se plantea como una especie de agua viva que moja y sostiene la estructura y contenido de sus obras, revivido y actualizado desde la boca y actitud de sus personajes.

V. *TAKICHAKUYKUY, TUSUCHAKUYKUY...* CANTA Y BAILA ALBOROZADAMENTE (MÚSICA, CANTO Y DANZA)

Hoy es el día de mi partida.
hoy no me iré,
me iré mañana.
Me veréis salir tocando una flauta
de hueso de mosca,
llevando por bandera
una tela de araña;
será mi tambor un
huevo de hormiga
¡y mi montera!
¡mi montera será un nido
de picaflor!

Wayno quechua anónimo

¿Cómo es que el mundo se siembra en sus elementos para salir armónica y musicalmente desde sus voces múltiples y regarse con el viento?, ¿qué factores intervienen para que el cosmos quechua-andino se mueva y se convierta en música?, ¿cuáles son los géneros musicales quechua-andinos que Arguedas rescató para su narrativa?, ¿por qué la música fue importante y cuál fue su papel en la configuración narrativa arguediana? Ésta y otras interrogantes motivan el tratamiento de este tema, que si bien mereció algunos estudios analíticos e interpretativos interesantes, necesita de otros realizados desde ángulos diferentes. El modo en que el autor va cambiando y ampliando su universo musical y dancístico, es uno de los aspectos que se abordarán en este capítulo.

DESDE LA GARGANTA DEL MUNDO

El sonido es la semilla de la canción, su emergencia sonora lo hace partícipe de esa amplia gama de ritmos que modelan el mundo.[1] Sonido y música están entrelazados en ese vivir cotidiano del mundo representado por Arguedas. Ángel Rama ya había anotado este carácter en su ya citada obra *Transculturación narrativa en América Latina* cuando habla sobre "La ópera de los pobres". El sonido permite que el lector no sólo oiga sino que también sienta y recree la armonía de la naturaleza, base de la música, del canto y de la danza quechua-andinas, y participa, además, activamente en la construcción del entramado narrativo. A esto se suma, lógicamente, la actitud del personaje en el canto y la danza, que engrosa la semantización particular de la narrativa arguediana. La música, como expresión comunicativa de la naturaleza con los hombres y otros seres-objeto del cosmos quechua-andino, es la ligazón mágica del mundo con los elementos.

Por otro lado, en la narrativa arguediana también se advierte el proceso de cambio y reconfiguración de la música, a través de su innovación con giros rítmicos y la andinización de instrumentos musicales occidentales. En ese sentido, la música se convierte en un espacio importante para el mestizaje cultural. A través de ella se puede recrear el mundo.

En el proceso creativo arguediano presenciamos cómo el sonido musical que emerge de la corneta de Pantaleón, en "Agua", es capaz de revivir al pueblo de San Juan. Ese sonido indica el movimiento del cosmos, representado por el remolino de la figura de *wak'awak'ra*, con el cual principia la actividad narrativa de Arguedas y la plasmación de la historia del mundo quechua-andino. El sonido que vive y se moviliza desde la corneta de Pantaleón representa la carga cultural y musical del mundo referido. Lo mismo ocurre con los temas interpretados por doña Josefa en "Los escoleros", donde el sonido de la guitarra aindiada y las letras de las canciones traducen la fuerza mágica y mítica del cosmos andino y de los sentimientos humanos.

En el mundo heterogéneo, ficcionalizado por Arguedas, la música es parte del conflicto en el que indios, mestizos y *mistis* se involucran.

[1] José Luis Rouillón, al rastrear las particularidades creativas de Arguedas, hace una interesante observación sobre la música y el paisaje en el proceso creativo arguediano. Aunque el estudio no se refiere a la totalidad de su trabajo, representa un aporte importante. Véase su estudio preliminar en *Cuentos olvidados y notas críticas a la obra de José María Arguedas*, Lima, Imágenes y Letras, 1973.

La música, dependiendo del sector a quien representa, puede unir o separar, es un medio con el que se interpenetran y luchan al tratar de imponerse unos sobre otros. Al respecto tenemos muchos ejemplos: en el capítulo III de *Yawar Fiesta*, "Wak'awak'ras, trompetas de la tierra", el sonido musical invade todo el escenario puquiano, anunciando el *turupukllay* (corrida de toros): "el turupukllay, subía al jirón Bolívar. Desde la plaza de Chaupi, derecho, por el jirón Bolívar, subía con el viento el pukllay de don Maywa. En las tiendas, en las casas de los principales oían las niñas y los vecinos" (YF: 27). Pese a que a los *mistis* o señores principales les "friega el ánimo", la música india es constante y repercute en todo el escenario. Los *runas*, o aquellos quienes no han roto del todo con la tradición musical andina, son quienes pueden oírla y apreciar su encadenamiento, construcción musical y estética, mientras que los *mistis* no, si lo hacen, la descalifican: "¡Nada de eso! No es música —explicaba algún ilustrado—. Es que asociamos esa tonada con las corridas en que los indios se hacen destrozar con el toro, al compás de esa musiquita" (YF: 28). Indudablemente, los valores estéticos musicales del mundo indio no corresponden a los del *misti* "extranguero" que prefiere ritmos y sonidos diferentes. En contraposición al desprecio o a la anulación de la música india hay quienes valoran y sienten la profundidad de su melodía: "¡Maricones! A mí me gusta esa tonada. En un solo cuerno, ¡qué bien tocan estos indios!" (YF: 28). Así como valoran o deprecian la música por gustos estéticos, también hay quienes lo hacen por motivos claramente ideológicos: "¡Música del diablo! —decía el Vicario". La música pasa a ser objeto de una parcializada anulación mediante tal calificativo. Según la posición del vicario, debería ser desterrada o desaparecida posiblemente como a las *wacas*.

En ese mundo complejo la voz del río Apurímac en *Los ríos profundos* (río sagrado de los incas, Dios que habla) alcanza las cumbres de los cerros desde los precipicios "como un rumor de espacio" (LRP: 27); en la voz de Gregorio en *Todas las sangres* se reconoce como "la voz" grave y poderosa" (TS: 94), mientras que la queja y el dolor del mundo en la de Gertrudis, la *kurku*.

La complementariedad musical de los elementos del cosmos quechua-andino es notoria. Estos sonidos se quedan impregnados en la memoria de los múltiples personajes, por ejemplo en *Diamantes y pedernales*, a Irma, la ocobambina, "la memoria le ayuda a reconstruir los temples de guitarra originales de su pueblo, de su lejana región nativa. Apurímac está cruzado por los ríos más musicales del Perú; los ríos antiguos, poderosos, de corrientes de acero, que han cortado los Andes en su parte más alta —pedernales y diamantes—, hasta formar abismos a cuyas orillas

el hombre tiembla, ebrio de hondura, contemplando las corrientes plateadas que se van, entre bosques colgantes" (DP: 62). Este mismo fenómeno ocurre con los sonidos de las tijeras del *dansak'* en *Yawar Fiesta*. Su repiquetear de metales va a la par con las notas musicales, tratando de fundirse con el universo (sobre la danza de tijeras, su carácter mestizo y su simbolismo me ocuparé en el capítulo siguiente). De este modo se entienden asimismo los sonidos del *zumbayllu* que "se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos" (LRP: 77).

A la armonía de la gran orquesta andina se suman además otras voces como la de la campana aindiada María Angola en *Los ríos...*, cuyo tañido emerge como desde el fondo de un lago. Lo mismo ocurre con la del arpa indigenizado en *Diamantes y pedernales* y en *Los ríos...*

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se construye un puente entre el pasado y el "presente moderno" y la música que se configura como resultado de ese proceso de transculturación y mestizaje de ida y vuelta, desarrollado por los personajes de la novela. A comparación de *El sexto* y *Todas las sangres,* en esta novela no sólo aparecen géneros musicales andinos, sino también costeños y extranjeros.

Por otro lado, el carácter onomatopéyico del quechua posibilita, mediante las voces de la naturaleza, reconstruir imágenes vivas del mundo vivo. Por eso Arguedas vincula la voz humana con la del universo. De esta manera se puede entender la visión andina de "Orovilca" en la que la voz del chaucato (ave costeña) "cambia lentamente, del tono de horror a su cristalina música" (OR: 172).

En *El zorro...* el canto del pato, referido en el diálogo del zorro de arriba y el zorro de abajo, es a la vez palabra y música, vinculada directamente con el carácter oral y onomatopéyico del quechua: "Ese canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo" (EZ: 48).

En el primer capítulo de la novela, el zorro de arriba, pide contar a su interlocutor, el zorro de abajo, algo sobre Chimbote:

> Yanawiku hina takiykamuway atispaqa, asllatapas, Chimbotemanta. Chaymantaqa, imaymanta, imaynapas, munasqaykita willanakusun ¡Yaw! Yunga atoq [Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante. Después hablemos y digamos como sea preciso y cuanto sea preciso] (EZ: 49)

Este hecho muestra ampliamente la correspondencia y equivalencia de la música con el *runa simi*, puesto que la respuesta es cantada en quechua:

> Nisiutam kaypi, sumaq, millay qapaykuna, imaymana, runakunamanta, asnasqaña la mar qochamantapas, imaymana uku yakumanta llasaq wayramanta, hichaq, hichanakuq... [Muy fuertemente, aquí, los olores repugnantes y la fragancias; los que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apestado, de los incontables tubos que se descargan en unos sobre otros, en el mar y al pesado aire se mezclan...] (EZ: 49)

De esta manera, en la narrativa arguediana, el lenguaje quechua tiene su correspondencia directa con la musicalidad de la naturaleza, con sus montañas, árboles, ríos, aves...; el sonido mágico nace del cuerpo del mundo que es a la vez su propia garganta. Por eso, el sonido se aleja rítmicamente del universo, pero, igualmente vuelve a él, como queriendo reencontrarse y amarrar el lazo para darle un círculo a la historia.

Un pasaje de *Todas las sangres* nos aclara la expresión musical de la naturaleza y su papel en la cultura quechua, sustento básico de la narrativa arguediana:

> El canto de los grillos transmitía a fondo esta ligadura del cielo y la tierra. La voz del gran río llegaba al pueblo, parecía mover profundamente, con extrema ternura, el grupito de árboles agonizantes que se erguía en la plaza seca y tan grande.
> —¡Gregorio! Tu pueblo es muy triste, más que el dinero —dijo el ingeniero junto a la puerta de la tienda. "Estoy amargo", reflexionó [...]
> —Es el canto de todo el mundo, dicen los indios, señor. Dicen que con la luz de la estrella nos purifica por dentro. (TS: 90)

El papel armónico y musical de la naturaleza, traducida en luz, confiere al hombre y a todos los seres que conforman el cosmos, una serenidad que les permite concebir su entorno y comprenderse a sí mismos. Los apartados siguientes irán aclarando esta y otras funciones.

SOBRE EL COSMOS Y LA TRADICIÓN MUSICAL QUECHUA-ANDINA

En la amplia gama de elementos vinculados estrechamente con la música, se encuentran las cascadas ¿Cómo entender el lenguaje del agua-sangre que viene desde las entrañas de la tierra con el fuego contenido y la luz abriéndose paso desde su "carne"? Indudablemente, todo el cuerpo del agua es su garganta por donde emite su rumor; su canto acrecentado con las caídas que golpean las piedras, los árboles, las hierbas. Así,

mezclándose con la luz-*illa*, abre sus labios "secretos" para el oído de los músicos, pero también para la piel del cuerpo y las honduras del alma. En *Diamantes y pedernales*, la participación de los arpistas en la lectura del lenguaje de las *pak'chas* (caídas de agua) con el oído del pecho,[2] posibilita que éstos guarden en su memoria los diferentes ritmos dictados por el agua en su caída, y así recreen e interpreten temas musicales nuevos durante todo el año:

> La noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cause de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí bajo las grandes cataratas que sobre la roca negra forman los torrentes, los arpistas "oían". ¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce. Cada maestro arpista tiene su pak'cha (salto de agua) secreta. Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón, el río les dicta música nueva. (DP: 46)

En el acto creativo participan naturaleza y hombre. Ambos garantizan la continuidad mágica y musical del universo. "Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio. Bajo las montañas y las nubes que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas" (LRP: 172). De este modo se constata que la música es el jugo mágico del cosmos, "no es la esencia separada de los diferentes elementos, sino un conjunto de relaciones, o vibraciones, que permiten pensar el conjunto como totalidad; no sólo el conjunto de la naturaleza sino el de la sociedad también".[3]

Al referirse a *Los ríos profundos* Ángel Rama manifiesta:

> [...] la novela propone un doble musical que es el agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono. En la medida en que cantan según ritmos y melodías, construyen el imprescindible pasaje para que ambos hemisferios puedan ajustarse mu-

[2] El pecho, en la cosmovisión quechua-andina está vinculado con los sentimientos humanos al igual que el corazón; por esta razón los arpistas movilizan sus temas de sentimiento al sentimiento, o sea del pecho al corazón o viceversa, convirtiéndose en intermediarios entre la naturaleza madre y el hombre común del pueblo.

[3] Rowe, *Ensayos...*, p. 73.

> tuamente, puedan concertarse en una armonía, procuran, al fin, el ansiado orden universal.[4]

Esta afirmación es extensible a todo el trabajo narrativo arguediano, en tanto que ese "cantar unísono" representa la conjunción total del cosmos con sus elementos y es parte de una orquesta indígena que envuelve y "moja" el alma del mundo, del pueblo, en el que se incluye la naturaleza. Así, "las voces naturales pueden armonizar entre sí, solamente, pero también pueden combinarse con las humanas, en una concertación más amplia".[5]

En el complejo musical quechua-andino participan ríos, piedras, árboles, vientos, aves, insectos dotados de múltiples colores y luces; también los objetos mágicos de la cultura popular como el *zumbayllu*, las tijeras del *dansak'*; los diversos sonidos como el repique de campanas, el sonido de los instrumentos musicales: el *wak'awak'ra*, el *pututo*, el *pinkuyllu*, el charango, el arpa, la guitarra y muchos más. Esta multiplicidad de voces es la encargada de armonizar musicalmente el cosmos narrativo arguediano.

Como señalé anteriormente, muchos de los instrumentos musicales aparecidos en la narrativa arguediana no son propiamente indios. Han sufrido un proceso de andinización y apropiación. El carácter y función de éstos depende de quien los ejecute y del contexto narrativo.

La relación de la música con la creación y la vida del autor es fundamental. Vargas Llosa rescata el valor de la música arguediana en diferentes momentos de su crítica:

> Junto con el movimiento, es decisivo para la naturaleza ceremonial de la realidad ficticia la importancia principalísima que tiene en ella la música. Violenta y ritualizada, la vida de ese mundo es igualmente lírica. También en esto es posible rastrear un "demonio" de infancia del autor que se ha proyectado universalmente en sus ficciones. La música fue siempre necesaria para Arguedas, que tenía fino oído y sensibilidad de melómano.[6]

La interrelación musical hombre-naturaleza tiene entonces un carácter complentario que envuelve, como un lazo melódico, la narrativa de Arguedas.

[4] Rama, *Transculturación narrativa...*, p. 251.

[5] *Ibid.*

[6] Mario Vargas Llosa, "José María Arguedas. Entre sapos y halcones", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 24.

CANCIONES, DANZAS Y GÉNEROS MUSICALES ARGUEDIANOS

La inclusión de canciones de dominio popular, básicamente anónimas, en la narrativa arguediana no responde a un simple rescate de la tradición musical quechua-andina, sino que es un acto intencional que pondera los momentos clave y emotivos de los acontecimientos narrativos. Cuando Arguedas dice: "las letras de las canciones quechuas aprendidas en mi niñez eran tan bellas como la mejor poesía erudita que estudié y asimilé en los libros, maravillado"[7] se refiere a la intensidad poética en las composiciones musicales. Este carácter posibilita la multiplicidad tonal como también la explosión emocional del hombre y la naturaleza.

Si hacemos un seguimiento del trabajo narrativo de José María Arguedas, vemos que desde *Agua* hasta *El zorro...*, la música y la danza son pilares importantes de su creación. En la dedicatoria de "Agua", su primer cuento, Arguedas rememora su infancia y rescata los momentos felices de su convivencia con los indios: "A los comuneros y 'lacayos' de la hacienda Viseca con quienes temblé de frío en los regadíos nocturnos y bailé en carnavales, borracho de alegría, al compás de la tinya y de la flauta".[8] La alusión a "bailé", "carnavales", "tinya", "flauta" nos remite a la cultura popular musical y dancística del mundo quechua-andino, vinculadas o no con el calendario cosmológico andino-quechua: siembra, cosecha, herranza del ganado, procesiones, misas; como también con los acontecimientos esenciales de la vida individual: nacimientos, bautizos, matrimonios, sepelios; asimismo las tristezas y alegrías.

En algunos casos, el compromiso de Arguedas con el universo indígena le lleva a exagerar su postura en relación con otras manifestaciones musicales. Para él la música quechua-andina es una "música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría" (EZ: 147). Esta afirmación es poco justa dado que tanto la expresión musical quechua-andina como las otras existentes en el orbe tienen sus propias intensidades, responden a su concepción estética.

La gama musical y dancística arguediana se adecua al proceso histórico de modernización, siendo los mestizos quienes la conservan y difunden en las ciudades.

[7] José María Arguedas, "Canciones Quechuas", en *Señores e indios...*, p. 183.
[8] José María Arguedas, *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 87.

EL *WAYNO*[9]

"La historia del huayno [...] es la historia del pueblo andino."[10] Con esta afirmación Arguedas reconoce el papel del *wayno* en la preservación de la memoria colectiva del pueblo quechua-andino, que guardó en él sus peripecias: "En el *wayno* ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, de todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores."[11]

En contraposición con la división del Perú en costa, sierra y selva, y en departamentos con fronteras rígidas, Arguedas sugiere una división compleja donde las fronteras no absolutas están marcadas por el carácter de las canciones y diversos rasgos culturales que involucran las "subjetividades no modernas y modernas" de los pueblos.[12] Los *waynos* son el testimonio de una cultura heterogénea, de los que Arguedas rescató su valor histórico y artístico, mediante sus múltiples ensayos y obras literarias:

> En los *waynos* antiguos se puede estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la edad de la tierra, con la diferencia de que los *waynos* antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo.[13]

En la introducción de *Canto Kechua*, Arguedas justifica la importancia y el valor de la música quechua-andina, y argumenta que el desprecio a lo indio y/o mestizo sólo es un modo de evitar su avance y reconocimiento, dado que el prestigio y difusión de lo europeo se sustenta en la estratificación y valoración (bueno/malo), y en calificaciones peyorativas como "idólatra", "supersticioso". Arguedas plantea una interpretación de la cultura nacional no discriminatoria ni dualista (costa/sierra).

> El *wayno* es arte, como música y como poesía. Sólo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la

[9] En quechua *wayno* se escribe con "w", en castellano con "h". Arguedas escribe en ambas.

[10] José María Arguedas, "La canción popular mestiza en el Perú", en *Señores e indios*, p. 201.

[11] *Ibid.*

[12] Rowe, *Ensayos...*, p. 40.

[13] Arguedas, *Ibid.*, p. 203.

> sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza [...] así aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía, en pintura, en literatura, un gran arte que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal.[14]

En comparación con el *harawi, ayarachi*, el *wanka*, el carnaval o el *ayla*, el *wayno* es el más recurrente en la narrativa arguediana. Esto se debe a que es un género difundido intensamente en las diferentes regiones andinas del Perú, siendo el más previsible. Se caracteriza por el canto dulce de sus intérpretes y su ritmo pegajoso y provocativo. Así lo confirma Arguedas en sus diferentes ensayos: "las pasñas que danzan airosas, haciendo girar sus polleras y el rebozo, al compás del *wayno*, en vueltas rápidas, pero siempre con un ritmo ardiente, con una armonía de *wayno* que nunca se equivoca".[15]

El *wayno* es un lazo poderoso que puede unir a muchos peruanos y constituir su modo musical andino más representativo: "el huaylas y el huayno, mucho más que esos objetos decorativos, están en camino de convertirse en patrimonio cultural, en vínculo nacionalizante de los peruanos".[16] Consecuentemente, el *wayno* es un lazo que une el presente con el pasado: "como hace cuatro siglos, cinco siglos, el *wayno* es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande".[17]

En el plano literario vemos que Arguedas empieza por musicalizar el ambiente de "Agua" y por plantear la diversidad temática del *wayno* indio interpretado con el *wak'awak'ra*, en cuyo vientre oscuro y sinuoso, vive la fuerza del toro y de los cerros, la fuerza de los hombres, del fuego y del agua. El papel integrador de la música del *wayno* como de los otros géneros musicales, se hace evidente desde el primer momento, al congregar a todos los miembros de la comunidad y traducir sus preocupaciones y sus temores, como también sus esperanzas. El *wayno*, cantado y bailado inicialmente por los niños, se expande a tal punto que las mujeres se suman al coro y se gesta un clima de fiesta y subversión frente al hacendado: "En voz baja. Muchas mujeres levantaron la voz y formaron un coro. Al poco rato, la plaza de San Juan estuvo de fiesta" (AG: 90).

[14] José María Arguedas, *Canto kechwa*, Lima, Editorial Horizonte, 1989, pp. 17-18.
[15] José María Arguedas, "Fiesta en tinta", en *Señores e indios...*, pp. 77-78.
[16] "De lo mágico a lo popular. Del vínculo local al nacional", en *Ibid.*, p. 243.
[17] José María Arguedas, "Fiesta en tinta", en *Señores e indios...*, p. 78.

Dependiendo de la "tonada", el *wayno* muestra los diferentes estados de ánimo tanto de la colectividad como del individuo, así el *wayno* de cosecha permite que los hombres desplieguen sus emociones festivas al igual que los elementos de la naturaleza.

Taytakuna, mamakuna
los picaflores reverberan en el aire,
los toros están peleando en la pampa,
las palomas dicen: ¡tinyay! ¡tinyay!
porque hay alegría en sus pechitos. (AG: 91)

En "Agua", Arguedas muestra las diferentes modalidades de realización del *wayno* marcado por el cambio, a veces drástico, de las tonadas, dependiendo de las escenas que se enlazan en el acontecer del cuento. El *wayno* de humor y de burla al *misti* se caracteriza por la señalización de lo bueno y lo malo, de lo falso y lo verdadero, interpretando ese enfrentamiento permanente (indio/*misti*) en el mundo serrano.

Akakllo de los pedregales,
Bullero pajarito de las peñas;
No me engañes, akakllo.
Akakllo pretencioso,
Misti ingeniero, te dicen
¡Jajayllas akakllo!
Muéstrame tu barreno
¡jajayllas akakllo!
Muéstrame tus papeles. (AG: 100)

"Agua" presenta no sólo las variedades tonales y temáticas del *wayno*, sino también la simbolización del *wak'awak'ra* musical, como instrumento de ataque y defensa al ser arrojado, por el niño Ernesto, sobre la frente del principal don Braulio, encargado del reparto del agua. Esto quiere decir que el *wayno* (habitante del *wak'awak'ra*) como música, es además manifestación de oposición cultural y de pervivencia frente a las imposiciones del blanco-*misti*; asimismo, representa el uso de la violencia como último recurso. El *wak'awak'ra* musical se convierte en arma de defensa, más poderosa que la bala que asesina a Pantacha.

En "Los escoleros" se presenta un panorama más amplio de las versiones regionales del *wayno*. Con la guitarra aindiada de doña Josefa se baila y se canta durante toda una noche, transitando musicalmente por Puquio, Huamanga, Oyolo, Andamarca y Abancay, desgranando los sen-

timientos individuales y colectivos relacionados directamente con el cosmos quechua-andino.

> Wikuñitay, wikuñita.
> ¿Por qué tomas el agua amarga de los puquiales?
> ¿por qué bebes mi sangre dulce,
> la sal caliente de mis lágrimas?
> Wikuñitay, wikuñita.
> Wikuñitay, wikuñita.
> No llores tanto, porque mi corazón duele;
> Eres como yo nomás, sin padre ni padre, sin hogar;
> Pero tú siquiera tienes tu nieve blanca, tu manantial amargo. (LE: 139)

El sentimiento de orfandad, tema que se desarrollará ampliamente en los textos posteriores de Arguedas, aparece aquí por primera vez. La mestiza Josefa es la encargada de aludirlo musicalmente, vinculándolo a su realidad y a la de sus oyentes:

> Wikuñitay, wikuñita;
> Llévame con tu tropa, correremos llorando sobre el ischu,
> Lloraremos hasta que muera el corazón; hasta que mueran nuestros ojos;
> Te seguiré con mis pies, al fangal, al río de los montes de k'enwa. (LE: 139-149)

Por otro lado, la música del *wayno* se conjuga también con la danza enamoradiza de los indios quienes, en un ambiente íntimo o de confianza, dejan fluir sus verdaderas personalidades y sentimientos, a diferencia de la actitud que asumen frente al hacendado o al principal: "Los dos waynas (jóvenes) empezaron a bailar al estilo sanjuanino: el hombre con el pañuelo en alto, dando vueltas como gallo enamorado alrededor de la pasña; Margacha zapateaba en el mismo sitio, balanceando el cuerpo, coqueteando con Crisucha" (LE: 140).

En "Warma kuyay" es clara la inclusión de la música y la danza como factor identitario. "Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre" (WK: 158), dice Ernesto lamentando su condición de "mak'tillo falsificado", aislado del mundo al que quiere pertenecer por sentirlo suyo y por amar a una mujer ajena siendo aún niño y, además, *misti*.

En la novela *Yawar Fiesta*, el *toril* y el *pukllay* son las expresiones musicales más recurrentes; aun cuando existe una canción (indefinida) que podría responder a la estructura musical de un *wayno*, no se puede afirmar que lo sea, ya que, por ser interpretada en la cárcel por los pre-

sos indios, podría tratarse de un *harawi* o cualquier otro género musical quechua-andino que, al igual que *wayno*, refiere también a los sentimientos de orfandad, pobreza e injusticia en que vive el indio.

Sapay rikukuni	Qué solo me veo,
mana piynillak'	sin nadie ni nadie
puna wayta hina	como flor de la puna
llaki llantullayok'	no tengo sino mi sombra triste.
Tek'o pinkulluypas	Mi pinkullo, con nervios apretado
chakañas rikukun	ahora está ronco,
nunaypa kirinta	la herida de mi alma
k'apark'ackask'ampi.	de tanto haber llorado.
Imatak kausayniy	¡Qué es pues esta vida!
maytatak' ripusak'	¿Dónde voy a ir?
maytak'tayta mamay	sin padre, sin madre,
¡Iliusi tukukapun!	¡todo se ha acabado! (YF: 20)

En la novela corta *Diamantes y pedernales*, Arguedas rinde un homenaje a la música quechua. El arpista *Upa* Mariano, que tocaba canciones de su pueblo para su patrón don Aparicio, plantea el drama de la incomprensión e imposibilidad de realización amorosa tanto suyo como el de su patrón: "Pato negro ¡por quién lloras! Yo también tengo luto eterno, pero no sólo en las plumas..." (DP: 53). Ese luto por la orfandad de los indios, como por la tragedia del amor frustrado y/o no correspondido, sólo es comparable con el hálito de "Warma Kuyay" o la canción de abandono de doña Josefa en "Los escoleros". Establece la relación del amor con el dolor que, en el caso del arpista, termina con su muerte en manos de su patrón, enamorado de dos mujeres: Irma y Adelaida. Sin duda, la muerte del *Upa* Mariano supone el inicio de la no música, la no armonía, la anulación de la energía sentimental con que se alimentaba el patrón quien no encuentra calma. El *Upa*, en vida, representaba la armonía musical, por eso era considerado como un *illa*, un ser superior, purificado por su música, un ángel: "¡Quizás San Gabriel, quizás cual ángel toca! ¡El Upa no será! ¡El Mariano es inocente! —comentaban los indios, en quechua" (DP: 39).

El papel purificador de la música en *Diamantes y pedernales* se manifiesta con la limpieza del alma de los infieles que, al igual que don Aparicio, busca encontrar el camino del bien escuchando las notas musicales del arpa:

> —Su espíritu nomás está tocando— dijo cierta noche un mestizo de mala vida, guitarrista, y dedicado a corromper mujeres casadas—. ¡Su espíritu nomás! A ver si me limpia mi alma, pura mujer nomás quiero. ¡Mucho he maldecido! (DP: 39)

En el cuento "Orovilca", ambientado en la costa, la música es partícipe de la algarabía por el primer repunte del *Yawar mayu*, producto del inicio de la época de lluvias en la sierra; mientras que en "La muerte de los Arango" el tema central de las canciones es el dolor por la muerte a consecuencia de la peste del tifus que afecta no sólo a los hermanos Arango, sino también a los comuneros del pueblo de Sayla. La ausencia del *wayno* en estos cuentos se extiende hasta "Hijo solo", en el cual el narrador encarga a las torcazas "más hermosas del mundo" atraer con su canto milagroso a los clientes del molino de don Adalberto.

Sin duda, *Los ríos...* aporta mayores elementos musicales que los textos anteriores. Los *harawis*, *jayllis*, *waynos* y carnavales están relacionados (como en todas sus obras) con la estructura y significación de la novela. En ésta se plantea que el hombre está hecho de música, una especie de sangre que corre por las venas del hombre y del mundo: "Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas" (LRP: 172).

En la primera y segunda partes de la novela nos enteramos de los viajes de Ernesto por más de doscientos pueblos del interior de Perú. El autor muestra la imagen de la naturaleza en movimiento mediante descripciones impresionantes, dotadas de un ritmo a veces pausado o ligero, como el del hombre en sus diferentes actividades, el vuelo de las aves, el movimiento de los árboles, los pasos del caballo o la mula en su viaje.

El gusto del padre de Ernesto por la música despierta, en el niño casi adolescente, el interés por ésta. Él la va guardando en su memoria como una suerte de botija donde se fermenta toda su experiencia. Ello lo convierte en un experto conocedor de las formas musicales de los pueblos quechuas, por lo que considera la música como la materia de la que está hecho: "Tuya, Tuya! Mientras oía su canto, que es seguramente, la materia de que estoy hecho" (LRP: 158).

Su vida en el interior del *ayllu* puquiano (*Utek'*) y su posterior encuentro con las piedras del Cusco le permiten adentrarse y entender ese puente entre el pasado y el presente novelesco desde donde lee y percibe las piedras que hierven, que sangran y además guardan una música interna e intensa, cuyo ritmo vibra en las curvas de las mismas. Esa armonía es audible cuando se oye con espíritu quechua. Tiene varios significados: consti-

tuye un apoyo para acercase a su entorno, es símbolo de amistad, una forma eficaz de mantener vivo el recuerdo del *ayllu* donde fue feliz; el recuerdo le abre la posibilidad de regresar a la comunidad; la música lo purifica, lo impulsa a enfrentarse al poderoso, y también es buen instrumento para cortejar a las muchachas: "Vivía allí una joven alta, de ojos azules. Varias noches fui a esa esquina a cantar huaynos" (LRP: 31).

Para Ernesto la música posee poderes mágicos ya que guarda una energía sobrehumana. El personaje está seguro de que los seres privilegiados como el *tankayllu,* especie de abejorro, pueden trasmitir sonidos musicales vinculados con la luz *illa* del sol. En la disertación que ofrece Arguedas (Capítulo VI) en torno a la palabra *zumbayllu,* se establece que música y luz son una sola cosa. Música y luz vienen de la misma raíz quechua: *yllu* e *illa.* Esta voz representa el sonido que producen las vibraciones de objetos pequeños y ligeros como las alas de los insectos; encarna a cierta clase de luz y a todos los monstruos que nacieron al ser tocados por los rayos de la luna. Dentro de la concepción mágica del universo indígena, música y luz se convierten en una especie de emisores de mensajes que llegan a lo más profundo de los sentimientos humanos, tocando las fibras de la sensibilidad, produciendo alegría, nostalgia y fuerza para combatir:

> El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan de las paredes de los abismos... Para mí no era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil... (LRP: 77)

El papel purificador de la música propicia que los internos de la escuela religiosa de Abancay recobren la inocencia y la alegría. Por ejemplo, la ofensa de un alumno al hermano Miguel genera en el colegio un clima de culpabilidad y de incertidumbre, ante el cual, surge la posibilidad de un castigo divino superable con la música, capaz de calmar el temor y abrir la puerta a la reflexión y a la purificación. Así, Romero en el colegio y papacha Oblitas en la chichería pueden sosegar la tensión, la violencia o transmitir el alma de los pueblos:

Apankórallay, apankórallay	Apankora, apankora
apakullawayña,	llévame ya de una vez;
tutay tutay wasillaykipi	en tu hogar de tinieblas
uywakullawayña	críame, críame por piedad,
pelochaykiwan	con tus cabellos,
yana wañuy pelochaykiwan	con tus cabellos que son la muerte
kuyaykullawayña	acaríciame, acaríciame. (LRP: 96)

En la chichería los forasteros tratan de imponer la "verdadera" melodía de tal o cual *wayno* en un competitivo encuentro musical, basado en el estilo interpretativo de cada pueblo. Esto indica la rica variedad tonal de este género, como se verá más tarde en *Todas las sangres*.

Arguedas no se conforma con describir y presentar canciones y danzas. Las relaciona con el carácter de vida de la naturaleza y con la configuración del contexto social novelesco. El tipo de canción por interpretar, ya sea triste o alegre, es por sí solo un indicador eficaz: "Si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a la chichería. Entonces los viajeros recordábamos las nieves de altura, siempre llenas de amenaza, frías e inmisericordes, o la lluvia lóbrega y los campos de nieves interminables" (LRP: 50). Así, la naturaleza se une a la música a fin de darle carácter a cada región; los lugares fértiles producen música alegre; los de la puna, triste y, donde hay abismos insondables y ríos profundos, una gran dulzura. Este rasgo puede cambiar de acuerdo a los acontecimientos narrativos. No se trata de una asociación rígida.

Como vimos en ejemplos anteriores, los elementos de la naturaleza pueden constituir referentes metafóricos:

¡Ay siwar k'enti!
amaña wayta tok'okachaychu,
siwar k'enti
Ama jhina kaychu
mayupataman urayamuspa,
k'ory raphra
kay puka mayupi wak'ask'ayta
k'awaykamuway
K'awaykamuway
siwar k'enti, k'ori raphra,
llakisk'ayta
purun wayta kirisk'aykita
mayupata wayta
sak'esk'aykita.

¡Ay picaflor!,
ya no horades tanto la flor,
alas de esmeralda.
No seas cruel
baja a la orilla del río,
alas de esmeralda,
y mírame llorando.
Baja y mírame llorando junto al agua roja,
mírame llorando.
Baja y mírame,
picaflor dorado,
toda mi tristeza,
flor del campo herida,
flor de los ríos
que bandonaste. (LRP: 52)

Entre la mujer y la flor se advierte un proceso de fusión. Se ubican en un mismo nivel significativo. Es un rasgo fundamental en la poesía tradicional quechua: "No responde tal descripción ni a la actitud del ser humano ni a la del ave que lo simboliza: ambos se confunden... Tal la

forma estilística propia de la literatura quechua".[18] Lo mismo ocurre con las canciones que interpreta el papacha Oblitas y don Jesús en la chichería.

Utari pampapi	En la pampa de Utari,
muru pillpintucha	mariposa manchada,
amarak' wak'aychu	no llores todavía,
k'ausak'rak'mi kani	aún estoy vivo,
kutipamusk'aykim	he de volver a ti,
vueltapamusk'aykim	he de volver.
Nok'a wañuptiyña	Cuando yo me muera,
nok'a ripuptiyña	cuando yo desaparezca
lutuyta apaspa	te vestirás de luto,
wak'ayta yachanki.	aprenderás a llorar. (LRP: 181)

"Río Paraisancos" es otro de los hermosos *waynos* de la novela, claro ejemplo de la riqueza poética de la canción quechua. Esta canción permite identificar las características esenciales (no rígidas) de este género.

Paraisancos mayu	Río Paraisancos,
río caudaloso	caudaloso río,
amam pallk'ankichu	no has de bifucarte
kutimunaykama	hasta que yo regrese,
vueltamunaykama	hasta que yo vuelva.
pillk'ark'optikik'a	Porque si te bifurcas,
ramarkóoptikik'a	si te extiendes en ramas,
challwacha sak'esk'aykim	en los pececillos que yo he criado
pipas challwayk'ospa	alguien se cebaría
usuchipuwanman	y desperdiciados, morirían en playas
Kutimuk' kaptiyña	Cuando sea el viajero que vuelva a ti
Kikiy, challwaykuspay	te bifurcarás, te extenderás en ramas
palk'anki ramanki	Entonces yo mismo, a los pececillos,
uywakunallaypak'	los criaré, los cuidaré.
Yaku faltaptinpas	y si les faltara el agua que tú les das,
ak'o faltaptinpas	si les faltara arena
ñok'acha uywakusak'i	yo los criaré
warma wek'eywampas,	con mis lágrimas puras,
ñawi ruruywampas.	con las niñas de mis ojos. (LRP: 188-189)

[18] José María Arguedas, "El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas quechuas", en *Letras peruanas*, año 2, núm. 8, Lima, octubre, 1952, p. 139.

La primera estrofa compuesta por cinco versos hexasílabos, al igual que las segunda y la tercera respectivamente (a excepción del verso tres de la segunda y siete de la tercera), guardan una simetría en la composición total de la canción. Esta estrofa representa el pedido a la continuidad unicorporal del río que es el cauce-vida de los pueblos.

La segunda estrofa es la condicionante, la anticipación a las consecuencias de la disgregación o separación que traen la soledad y la muerte, representadas en los pececillos hijos del río "caudaloso" que es la vida.

La tercera y última estrofa es el "cierre" que guarda la promesa del retorno y la eventual bifurcación posterior no mortal sino esperanzadora. El retorno supone la continuidad de la unión del pueblo indio. La implícita alusión al mito del *Inkarrí* nos lleva a pensar en una búsqueda de la reconstitución de la sociedad indígena subyugada, acorde con el tiempo y las nuevas condiciones de la sociedad peruana.

Algunos *waynos* pueden considerar en su estructura al yaque o remate a modo de fuga, especie de cierre definitivo de la canción con un cambio tonal más ligero y alegre.

El sentimiento colectivo expresado en los *waynos*, al igual que en otros géneros musicales andinos, adquiere dos significados para Ernesto: producen tristeza y nostalgia por su condición de forastero, pero no sumen al hombre en la resignación, sino que lo impulsan a luchar. Para Ernesto el dolor de la separación no puede estar al margen del deseo de vencer al *misti*, hostil para indios y mestizos:

> ¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones. (LRP: 183-184)

La vigorosa imagen de las chicheras, en el motín contra los salineros y, por consiguiente, contra el sistema imperante, es planteada como una posición de rebeldía manifestada con *waynos* y carnavales que opacan las ofensas e infunden valor entre las mujeres levantadas. En su camino por las calles del pueblo la gente humilde canta y baila música alegre. Mientras avanzan, cambian las letras de los *waynos* para insultar al salinero acaparador, así como a los soldados que dispararon contra las mujeres. De este modo el *wayno* se convierte en un arma de defensa verbal y estímulo popular para la resistencia ante la injusticia. El festejo por el motín en la chichería de doña Felipa no podía ser diferente: "parecía que molían las palabras del huayno" (LRP: 157) con bailes que despiden sonido y que se expande hasta el exterior como buscando la libertad:

Soldaduchapa riflink'a	El rifle del soldadito
tok'romantas kask'a	había sido de huesos de cactus,
chaysi chaysi	por eso, por eso,
yank'a yanka tok'yan	truena inútilmente.
Manas manas wayk'ey,	No, no, hermano,
riflinchu tok'ro	no es el rifle,
alma rurullansi	es el alma del soldadito
tok'ro tok'ro kask'a	de leña inservible.
Salineropa revolverchanqa	el revólver del salinero
llama akawansi	Estaba cargado
armask'a kask'a	con excremento de llama,
polvorañantak'	y en vez de pólvora
mula salinerok'	y en vez de pólvora
asnay asnay supin.	pedo de mula salinera. (LRP: 113-114)

Esta canción concentra la risa festiva dirigida contra los soldados prepotentes. Se burla y elimina reglas y tabúes, estableciendo un espacio extraoficial donde se destruye y se rebaja el poder del soldado, con danzas y cantos, coronando así la imagen de la chichera y dando a conocer el sentir popular.

En *Todas las sangres* los *waynos, h'achuas, harawis* y las canciones religiosas, responden a la temperatura dramática de la narración, como ocurre en toda la narrativa arguediana. Su vínculo con las actividades colectivas es reafirmado en un pasaje en que los indios festejan la construcción de nuevos andenes en los que siembran, al modo de los *runas* del tiempo de los incas: "Entre cantos y danzas estrenaron los nuevos andenes de maíz. Arrastraron sobre la nueva tierra a doncellas, primero, y luego a las mujeres más fecundas" (TS: 69). No es en vano que Arguedas aluda a las mujeres arrastradas (como jugando) sobre la nueva tierra. Visto desde el lado quechua, ellas comparten su poder de fecundidad con la *mama pacha.* Así garantizan que las semillas revienten en los surcos y den paso a una nueva vida tanto para la naturaleza como para el hombre. La música, la danza y la sexualidad se entrelazan en una sola causa: la vida es igual a la permanencia del mundo indio y su continuidad.

En *Los ríos profundos* Arguedas presenta los contrapuntos musicales y danceriles. Éstos también tienen relevancia en *Todas las sangres.* Por ejemplo, en diferentes momentos de la novela, se presentan escenas en las que los personajes improvisan canciones. Con estos encuentros Arguedas demuestra, desde el plano literario, la agilidad mental, la capacidad creativa del mundo quechua-andino.

Veamos un ejemplo de este *atipanakuy* poético musical:

Rendón no creyó haber hablado en voz alta. Se sonrió; abrazó a sus acompañantes y se puso a cantar en quechua improvisando la letra:

La sangre del gavilán
he tomado,
y con él al viento fuerte
que no se acaba,
Justo Pariona

El k'ollana contestó:

El gavilán vuela sin descanso,
Rendón Willka:
si has bebido su sangre
puede ver adónde cae la noche,
de dónde brota el día.

—¡A ver, tú, mozo! —le pidió Rendón al otro joven que los acompañaba.

Rendón Willka,
de la noche estamos andando,
si has tomado sangre del gavilán
no podrás extraviar el camino. (TS: 126)

A este ejemplo habría que agregar las composiciones musicales religiosas de la *kurku* Gertrudis, a quien consideran con poca capacidad reflexiva, por ser una persona deforme y hasta silenciosa. Sus práctica y creación musical religiosa de alto contenido poético la purifican y la enaltecen, convirtiéndola en una *illa*, una privilegiada: "¿Quién, si no, le dio esa voz que limpia el pecado? Consuela al triste, hace pensar al alegre; quita de la sangre cualquier suciedad" (TS: 426).

Otro aspecto del *wayno* es el humor, éste aparece por primera vez en "Agua" y posteriormente en *Los ríos profundos*, pero es en *Todas las sangres* cuando se presenta con mucho más temáticas y variantes rítmicas.

Yo tenía que orinar de noche,
patrona,
paya pupunpi, paya pupunpu...
(sobre el ombligo de una vieja, de una vieja...). (TS: 95)

Así como se muestra el humor en el *wayno*, Arguedas, a través de la voz de Anatolio, reflexiona sobre la realidad heterogénea de la sociedad representada y de sus formas culturales en constante pugna.

Si bien es cierto que el *wayno* es el género musical que, del algún modo, históricamente mantuvo y mantiene unidos a muchos indios y mestizos de las diferentes regiones del país, no ha podido arraigarse en el mundo negro, sector importante en la configuración social del Perú. Pese a compartir un mismo territorio y tener una historia oficial que la

unifica, la sociedad peruana no cuenta con un género musical que la represente. Por otro lado, el problema de la alienación y la aculturación como efectos del desarraigo provoca, en los cholos, la negación de su propia cultura, lo que hace más difícil la determinación y la preferencia por un género musical identitario:

> "[...] De un solo grano de trigo nacimos.¿Dónde estás triste adorada?" ¡Caray!, ¡dulce y triste es el canto! Triste, pues, siempre como el vida del pobre. Por eso será que nenguno de esos bailes que dicen afros es cierto. Los mozos como cabras se levantan bailando, como moñicos se tuercen. ¡Por gusto! No sabiendo, no entendiendo lo que es extranjero. Moñicos; y un buen parte no saben ya huayno qu'es di'uno; triste o alegre "Cóndor, porque te ves las patas con piel dura.—Botas tengo dices—. Ingeniero soy, dices". (TS: 363)

Por otro lado, en *Todas las sangres* el *wayno*, como otros géneros musicales, se enfrenta al problema de la comunicación, pues en la interpretación de éste participan directa o indirectamente personajes de diferente situación cultural y lingüística. Tal es el caso del *wayno* que interpreta Gregorio en la serenata a Asunta poco o nada entendido por uno de sus acompañantes costeños. Este mismo fenómeno ocurre con doña Matilde, quien al no entender el mensaje del *wayno* triste que escucha pide a Filiberto le traduzca, cantando verso por verso.

> Orkopi k'asapi cóndor puraschallay
> (En las cumbres, en las abras, cóndor, solito)
> k'anpa k'esaykipichu
> (en tu nido, quizá)
> mamay wachallawarka
> (mi madre me parió)
> taytay churiallawarka
> (me hizo mi padre)
>
> K'anpa k'esaykipiña
> (Así, aunque en tu nido, pues)
> mamay wachallawaptinpas
> (mi madre me habría parido)
> mamachá kayna nerak'ta
> (ni por eso así, tanto, tanto)
> wak'aymanchu kark'a
> (hubiese llorado)
> llakiymanchu kark'a
> (hubiese sufrido). (TS: 174)

Sin duda, mediante este pasaje, Arguedas aborda el problema lingüístico desde el *wayno*. En sus obras anteriores había presentado las canciones en: *1)* Versión del quechua con su traducción al castellano; *2)* Muchas veces se trata de un quechuañol literario debido a que Arguedas recurre a la traducción de oraciones al español conservando la sintaxis quechua y; *3)* Versión diglósica, en tanto que en la estructura de las canciones, las lenguas quechua y castellano se complementan.

En *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres* las palabras en quechua, traducidas o sin traducir, pueden ser entendidas por un lector que sigue con atención el sentido de la trama, facilitado por las repeticiones continuas de las palabras.

El zorro de arriba y el zorro de abajo revela la hibridación de diferentes expresiones musicales andinas y no andinas. El complejo mestizaje representado en la obra abre la posibilidad de continuidad de la tradición musical y cultural del mundo andino que, en la imagen del *Yawar mayu,* se sintetiza como una reinvención de la música, la danza y la vida en un contexto evidentemente transculturado.

Si bien es cierto que el *wayno* no aparece en *El zorro...* de manera tan evidente como en otras obras literarias de Arguedas, la inserción del carnaval, las danzas, los instrumentos musicales son válidos. Permite acercarnos a la tradición musical de un sector de la sierra y del altiplano peruanos, que antes no había aparecido en su narrativa (sobre este asunto me ocuparé más adelante).

EL *HARAWI*

El *harawi* es otro género musical que aparece en la narrativa arguediana, no con la misma frecuencia que los *waynos*, pero sí en momentos cruciales tanto para los personajes individuales como sociales. Una forma musical que, según Arguedas, ocupaba un lugar privilegiado en el imperio incaico, por constituir "la forma más excelsa de la poesía y de la música"[19] que no se baila. Un artículo escrito por el narrador, poco antes de la aparición de *Los ríos profundos,* dice:

> [...] son cantos de imprecación. No los entonan los hombres, sólo las mujeres y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y las cosechas; en los matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas, imposible para la

[19] Arguedas, "Canciones quechuas", en *Señores e indios...*, p. 178.

masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido por ese grito final. Aun hoy, después de más de veinte años de residencia en la ciudad, en la que he escuchado la obra de los grandes compositores occidentales, sigo creyendo que no es posible dar mayor poder a la expresión humana.[20]

Es en *Yawar Fiesta* cuando el *harawi* aparece por primera vez con detenimiento. El momento alude a la despedida a los *varayok's*, quienes salen de Puquio luego de que los comuneros culminaran la carretera de Puquio a Nazca en 28 días.

¡Ay, kutimunki,	¡Ay, volverás
ayali ayali,	ayali ayali,
ñanchallay allinlla	bien nomás camino,
ayali ayali!	ayali ayali! (YF: 64)

Los *harawis* de despedida, por viajes o alejamiento del pueblo natal, son recurrentes en la narrativa arguediana. La voz agudísima de las mujeres que interpretan el *harawi* es capaz de pasar como aguja por los cerros con un lamento indescriptiblemente mágico.

Amas para	No lluvia
amas para chayankichu	no lluvia caerás
¡ayali ayali!	¡ayali ayali!
Amas rinkichu	no irás
amas wayra rinkichu	no irás al viento
¡ayali ayali!	¡ayali ayali! (YF: 65)

En *Diamantes y pedernales*, Antolín, hermano del arpista *Upa* Mariano, comerciante y charanguista, querido por su pueblo, principalmente por las mujeres mozas, es adornado con un *wallco* (collar) de flores y frutas como indicador de mejores augurios para el viaje. Su despedida está sostenida por un *harawi*, canto triste y largo que conmueve y reconfigura el escenario:

Las mujeres se cubrían medio rostro con las mantas, se reunían en un grupo cerrado, y así cantaban el *harawi* de la despedida. Los hombres y los niños, las viejas, todos permanecían en su sitio, callados. (DP: 42)

[20] *Ibid.*, p. 178.

Por otro lado, Ernesto, en *Los ríos profundos* recuerda su partida de la comunidad indígena y evoca el *harawi* con que le despidieron invocando la protección de los cerros, el agua de la montaña y del halcón, a fin de que pueda retornar a su comunidad. Su ritmo, marcado también por el dolor, parece seguir la cadencia del andar pausado del viajero:

¡Ay warmallay warma
yuyayhunkim yuyayhunkim
Jhatun yurak' ork'o
Kutiykachimunki;
abrapi puquio, pampapi puquio
Yank'atak'a yakuyananman
Alkunchallay, kutikamunchu
raprachaykipi apaykamunki
Riti ork'o jhatun riti ork'o
Yank'atak'ñannimpi ritiwak';
Yank'atak' wayra
ñannimpi k'ochpaykunkiman
Amas para amas para
Aypankichu
Amas k'ak'a, amas k'ak'a
ñannimpi tuñinkichu
'Ay warmallay warma
kutiykamunki
Kutiykamunkipuni

¡No te olvides, mi pequeño
no te olvides!
Cerro blanco,
agua de la montaña, manantial de la [pampa
que nunca muera de sed.
Halcón, cárgalo en tus alas
y hazlo volver.
Inmensa nieve, padre de la nieve,
no lo hieras en el camino...

no lo hieras en el camino
Mal viento,
no lo toques.
Lluvia de tormenta,
no lo alcances.
¡No, precipicio, atroz precipicio
no lo sorprendas!
¡Hijo mío
haz de volver
haz de volver! (LRP: 48)

La voz multitudinaria, traducida en una unidad inseparable, modela y reúne el sentimiento colectivo, es en este sentido que Arguedas presenta al *harawi* siempre en momentos de alta carga emotiva. Otro ejemplo es el *harawi* que se interpreta en la despedida del platero Bellido en *Todas las sangres,* quien, al ser apresado y forzado a formar parte del ejército como recluta, es despedido por las mujeres de su pueblo cantando en el andén de las despedidas; ese canto triste que marca su partida indica la continuación de la vida, pero de forma diferente:

Yuyaway k'enti:
sonk'oykipi encantoykita;
raprachaykita, yawaryachiykuy.

Acuérdate de mí, picaflor:
en tu corazón tu encanto
y tus alas, conviértelas en sangre.
(TS: 50-51)

Volviendo al caso de *Los ríos profundos,* la participación de la mujer en la narrativa arguediana, es tan importante como la del hombre: pese

a su aparición limitada, marca los puntos trascendentales de algunos pasajes. En esta novela la mujer, básicamente mestiza con fuerte arraigo indígena, plantea la rebelión como alternativa frente a la injusticia. La lucha contra los gendarmes es con armas pero también con canciones. El *harawi* en particular es el vehículo mediante el cual las mujeres llaman a los guardias civiles a que no disparen, a que "sobre el puente" sean puente, el centro comunicativo entre las chicheras los comerciantes y los hacendados.

"Huayruro", ama baleaychu;	No dispares *huayruro*[21]
chakapatapi chakaykuy;	sobre el puente sé puente;
"huayruro", ama sipiychu	no mates, *huayruro*;
chakapatapi suyaykuy,	sobre el puente espera,
tiaykuy; ama manchaychu	siéntate; no te asustes. (LRP: 157)

Este *harawi*, como otros existentes en el mundo quechua, se adecua a las nuevas condiciones sociohistóricas referidas en la narración. Por esta razón, al *harawi* citado líneas arriba, las mujeres del pueblo le agregan la siguiente estrofa, actualizándolo y haciéndolo partícipe de la historia inmediata:

Fusil warkusk'atas tarinku	Encontraron colgados los fusiles
mana piyta sipisk'anta	que a nadie mataron.
Mula yawarllas chakapatapi	Sólo la sangre de las mulas desde el puente
sutuspa sutusiask'a	goteando goteaba
sutuspa sutusiask'a.	goteando goteaba. (LRP: 158)

Mediante el *harawi* las mujeres abogan por la inocencia de Felipa. La sangre de las mulas representa la de los inocentes, también la de los soldados y gendarmes sometidos a la violencia sin conocimiento real del problema.

En *Todas las sangres*, a la llegada de don Bruno y su comitiva para hacer cabildo y lograr la justicia al pueblo de Paraybamba, las mujeres del pueblo entonan el siguiente *harawi* en el *kacharpariy-pata*, el andén de las despedidas.

¿Maytam hamunki,	¿De dónde vienes,
pin kanki	quién eres,
muru pillpintu?	Mariposa manchada?
Ama kiriwaychu	no me hieras,

[21] Mote con que nombran a los guardias civiles, por el color del uniforme.

Ama llakita apamuychu.	No me traigas dolor.
¡Kutipuy, kutipuy!	¡Vuélvete, vuélvete, por piedad!
¡Ah! ¡Uhu ú ú ú...!	¡Ah! ¡Uhu ú ú ú...! (TS: 268)

En la cita, las mujeres interpretan la canción por temor a la violencia. Sin embargo, la actitud de los pobladores de Paraybamba se inclina por la intervención de don Bruno en el nombramiento de los *varayok's* indios para su pueblo, dando lugar al encarcelamiento de los usurpadores. De este modo el *harawi* despide un mal tiempo e inaugura otro, encabezado por autoridades indias.

En otro momento, don Adalberto, quien había abusado sexualmente de las mujeres paraybambinas, incluyendo niñas y ancianas, es expulsado del pueblo. A su partida "lo despidieron con un *harawi*, mientras los hombres llevarían hasta la cumbre más nevada, así desnudo, al reo. Nadie se acordaba ya de Pedraza ni se le veía entre la multitud. Cantaban las mujeres en el kacharpariypata, ya a oscuras" (TS: 282-283). El lamento por el sufrimiento de la madre del gordo Adalberto, explica la valoración a la mujer como núcleo de la unidad familiar que, en este caso, abrigó a un "gusano blanco que come tierra", un avaro y abusador, por eso la comunidad le brinda su consuelo con el dolor del *harawi*.

Ama mamallay llakiychu	¡Oh, madre! No entristezcas;
k'ancha kark'anki sonk'on	tú no fuiste quien heló su
chirichik'	corazón;
k'anchu kark' anki yawarnin	Tú no convertiste en ácida su
pok'chik.	sangre.
Yurak'akuru	Gusano blanco
allpa mikuk'	que come tierra,
wañask'a yawar upiak',	que bebe sangre muerta,
llak'taymanta	de mi pueblo te separan
tipisunki phuyu	la noche
yaku, kausay, wark'ay.	el agua, la vida, las lágrimas.
¡Ah ó ó ó ó...!¡Uh ú ú ú...!	¡Ah ó ó ó ó...!¡Uh ú ú ú...! (TS: 282-283)

Por otro lado, el *harawi*, en su versión de despedida del muerto, es reconocido por Arguedas como *aya harawi* (canto de muertos o canto para muertos) o simplemente *harawi*, diferenciable de acuerdo al contexto narrativo. Este *aya harawi* o *harawi* para muertos, es interpretado por personajes mujeres. Además de ser un canto de dolor que involucra a todo un pueblo, es un medio purificador del pecado de los muertos. En *Diamantes y pedernales*, a la muerte del arpista *Upa* Mariano en manos

de su patrón don Aparicio, las mujeres del pueblo que le adoptó interpretan en el *kacharpariy-pata* un *harawi* con que se despiden:

> Un grupo de mujeres se cubrieron un lado del rostro con sus rebozos y comenzaron a cantar. No pronunciaban palabras, sólo sílabas, con la voz más aguda y penetrante de la creación [...] las cantoras iban subiendo el tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo. (DP: 79)

Ese penetrante canto de dolor indio, profundizado por la dirección que toma el sonido que sale desde el rebozo con que se cubren la boca, penetra todos los elementos del mundo. Frente al dolor, el cosmos no es indiferente, se compromete y comparte el momento mediante el color amarillento de la luz "que baña la tierra al final de los eclipses" (DP: 79).

Como se mencionó, la música es inherente a todos los aspectos de la vida indígena. El *harawi* de destierro de la muerte, interpretado en *Los ríos profundos*, es una de las invocaciones de los colonos para expulsar la peste. Aquí el tono es solemne pero triste, con una gran fuerza que contribuye a vencer al enemigo:

Mamay María wañuchisunki	Mi madre María ha de matarte
Taytay Jesús kañachisunki	mi padre Jesús ha de quemarte.
¡Ay, way, fiebre!	¡Ay, huay fiebre!
¡Ay, way, fiebre!	¡Ay, huay, fiebre! (LRP: 252)

La fuerza mágica de la música, "dirigido a los mundos y materias desconocidos" (LRP: 253), en la cual se encuentra el origen de la muerte, es capaz de invertir el sentido de ésta. La vida triunfante se erigiría así sobre el polvo de los piojos.

En *Los ríos profundos* la música atraviesa todos sus resquicios convirtiendo a Abancay en un cuerpo vibrante y rítmico como la naturaleza. La novela es un río desbordado y cadencioso, un río que es vena del complejo universo musical.

En *El sexto*, el personaje Gabriel intenta recordar el himno *(harawi)* con que despidieron a un desconocido que murió una noche en su pueblo, para cantarle al Pacasmayo, su compañero muerto en su celda. Ese intento de evocar el *harawi* no sólo pretende desfogar el dolor ante la muerte, sino purificar con música el alma del fallecido: "¡Tengo que acordarme! ¡Tengo que purificar a 'Pacasmayo' de la compañía del asesino!" (ES: 164) Ese *harawi* tenía que ser un canto que indicara la inmortalidad, no sólo del hombre como individuo sino también del hombre como género humano.

Yau yana pinsamiento wayta
ayak' sapatillan wayta,
clavelinas,
yank'añan chaki makinpi
chiriyachkanchik.
(oye negra flor de pensamiento
Flor "zapatilla de muerto",
clavelinas,
Inútilmente en sus pies y manos
os estáis helando). (ES: 163)

En *Todas las sangres,* el *harawi* no sólo es el vehículo para referirse a una segunda persona que se aleja del pueblo o fallece sino, también, para llorar su propio dolor por la impotencia de no tener nada y estar sometido a los mandatos del otro. La muerte del charanguista Gregorio y la miseria de los colonos traducen el dolor que indica la muerte o simplemente el vacío, el no estar como se quiere o se sueña.

En medio del llanto que se desencadenaba, crecía el desorden con que cada quien se desahogaba, eligiendo versos y palabras, los treinta comuneros lahuaymarcas marcharon en silencio, acercándose más los unos a los otros, para soportar el movimiento de los colonos desperdigados que iban como solos agachados, cantado, gimiendo... (TS: 233-234)

—¿Por qué? ¿Por qué? —le volvió a preguntar Pariona a un indio de la hacienda [...]
—Yo... colono dijo en quechua—. No tengo mi casa, no tengo mi tierra, no tengo ni perrito. Todo, todo, de don Bruno. (TS: 233)

El *harawi* triste y punzante es asimismo un instrumento comunicativo de amenaza y defensa frente a los guardias civiles prestos a cumplir la orden de expropiación de la hacienda *La Esmeralda,* propiedad de los indios lahuaymarcas.

La decisión del cabildo de defender con la vida *La Esmeralda,* conduce a los comuneros a prepararse para el encuentro sangriento con los guardias. En un ambiente de tensión incrementado por el sonido del *pututo* y de la campana, el *harawi* se hace presente mediante la voz de Filiberta, adelantándose a los acontecimientos:

Auk'a yana sonk'o	Enemigo, negro corazón;
hamuchkay	ven, viniendo;
yana puyu, yana yawar	negra nube, negra sangre
hamuchkay	viniendo, ven.

Llak'tay allk'o	El perro de mi pueblo
mikusunki	te devorará;
llak'tay allk'o	el perro de mi pueblo
llak'wasunki	lamerá tu sangre
¿Ah á á á á!	¡Ah á á á á! (TS: 375)

A través de este *harawi*, compartido por niños y ancianos, se expresa no sólo el dolor de la comunidad, sino también la rabia ante los usurpadores. Su letra concentra toda la fuerza de la posible respuesta indígena.

Los *harawis*, en general, reúnen la expresión más profunda del sentimiento doloroso del mundo quechua-andino en la narrativa arguediana. Es, pues, un género musical que se abre paso como "una aguja" en diferentes momentos de la narrativa arguediana. La voz delgadísima de las mujeres que la interpretan se impregna a todos los elementos del mundo.

MÚSICA RELIGIOSA

Es curioso que Arguedas presente únicamente en su novela *Los ríos profundos* al *kimichu*, un hombre indígena que carga a la virgen de Cocharcas de pueblo en pueblo, tocando su chirimía que señala la presencia de la "santa virgen". Indudablemente su interés por presentar al indio en sus diferentes actividades religiosas tiene que ver con la fe de sus personajes, quienes, como en este caso aceptan, adoran y dedican parte de su vida a la virgen, respondiendo al compromiso adquirido con el pueblo y con la Iglesia. La melodía del chirimía, prolongada y delgada es profunda como la de las voces de los personajes mujeres que interpretan el *harawi* quechua:

> ¡Claro! La Virgen de Cocharcas camina cargada por su kimichu en las aldeas de los indios y mestizos, de señoras y señores creyentes. Los servidores de la Virgen no hablan sino en quechua. En las ciudades, ella recorre los barrios; entra a la catedral o a la iglesia mayor, o se detiene en el atrio, un instante, en homenaje al templo, y se va. Centenares de leguas camina. El kimichu toca chirimía. (LRP: 198)

La narrativa arguediana da cuenta de la existencia de canciones religiosas fruto del sincretismo cultural indio-*misti*. Estas canciones, aparecidas en su novela *Todas las sangres*, revelan la búsqueda de paz en un escenario violento y cruel. El perdón, como punto de reencuentro e ini-

cio de una nueva relación, supone la participación del Dios occidental, válido para la mayoría de los personajes indios, mestizos o *mistis*. Por ejemplo, el himno de la semana santa interpretado por una mestiza luego del mutuo perdón de los hermanos Aragón de Peralta, a la muerte de su padre, dice:

Ñas sonk'oypa rauraynin	Ha calmado ya el furor de
taniykunña	mi sangre,
ñas urpi chayamunña alanta	ha vuelto ya la paloma,
gloriaspa	aleteando gloria. (TS: 25)

Las canciones religiosas, cuya existencia se debe a la presencia de la Iglesia en el mundo quechua, son rescatadas por Arguedas y puestas en escena a través de las voces de sus personajes fundamentalmente pobres. Por ejemplo, las canciones creadas por la *kurku* Gertrudis en *Todas las sangres* e interpretadas por ella misma en quechua, pese a ser dolorosas, están llenas de fe y esperanza, cargadas de energía cósmica capaz de llenar de ánimo a todo hombre.

Dios santo, santo, santo:
La culebra con veneno, sin veneno, te adora,
El pez del río juega como luz,
El gusano se arrastra tranquilo,
El picaflor temblando arde,
La paja de la helada pampa llora,
Dios santo, santo, santo;
Por ti vienen. (TS: 422)

La *kurku*, jorobada y enana, encuentra en la capilla el espacio para reconocerse como ser humano, lejos del desprecio de los demás por haber sido violada por don Bruno. En la capilla puede hasta jugar con los mozos y mozas que asisten para realizar limpieza y arreglos. La *kurku* se convierte en la mejor intérprete de canciones religiosas de Lahuaymarca.

Maytan rinki ñausa urpi	¿Adónde vas paloma ciega,
Maytam rinki, tutañatak'	adónde vas si ya es de noche?
chiri chakichaykita k'as oypi	Pon tus fríos pies en mi pecho,
taniykachiy	tus alas descansa en el latido
sonk'oypiñatak' saykusk'	del corazón
Raprachaykita	bebe mi sangre, paloma ciega,
Yawarniykita upyay, ñausay urpi	bebe mis lágrimas.
wik'llayta upyachaykuy.	

(TS: 423)

De este modo, este personaje pasa de ser vergüenza y desprecio del pueblo a un ser purificado por la luz-*illa* de la canción: "¡No era así, no era así! Se ha santificado en Lahuaymarca, en el río y la libertad" (TS: 425). Ella con su canto puede llenar de energía a los comuneros para que resistan y luchen contra cualquier enemigo, en cualquier pueblo. Con sus lágrimas también puede ahogar, "quizá después de un siglo", a los ladrones de *La Esmeralda.* La *kurku* tiene algo extraño que duele y que sale como música purificadora: "Padrecito: tú no entiendes el alma de los indios. La Gertrudis, aunque no conociendo a Dios, de Dios es. ¿Quién, si no, le dio esa voz que limpia el pecado? Consuela al triste, hace pensar al alegre; quita de la sangre cualquier suciedad" (TS: 426). Así, como las otras manifestaciones musicales del mundo quechua, el canto religioso es también purificador y dador de energía y vitalidad.

EL *AYARACHI*

El *ayarachi* es un género musical al que Arguedas hace referencia en "Los escoleros" pero sin detenimiento. Este género tiene cierta familiaridad con el *harawi*, con la diferencia de que no se canta: se interpreta básicamente con instrumentos de viento (*sikus* y bombo) para que el hombre logre establecer contacto con las fuerzas de la naturaleza y tome de ella la vitalidad que necesita. Con esta música triste, el comunero se queja y esparce su dolor por todo el cosmos. El *ayarachi,* propio del pueblo de Paratía, ubicado en el altiplano peruano, se adecua al medio puquiano serrano y es interpretado con un *wak'awak'ra* que, a similitud con los instrumentos antes indicados, puede incluso condensar la fuerza del dolor y la esperanza:

> —¡Ayarachi! ¡Ayarachi!
> Pantacha se paró en el canto del corredor, mirando ojo a ojo al Inti tayta; y sopló bien fuerte la corneta de los wanakupampas. Ahora sí, la tonada entraba en el ánimo de los comuneros, como si fuera el hablar de sus sufrimientos. Desde la plaza caldeada, en esa quebrada ardiendo, el ayarachi subía al cielo, se iba lejos, lamiendo los k'erk'ales y los montes resecos, llevándose a todas partes el amargo de los comuneros malogrados por el Inti rabioso y por el principal maldecido. (LE: 105)

En *El zorro...*, durante la plática de Maxwel con Cardoso, el primero le describe las experiencias de su viaje a Paratía al lado de hombres que "no sabían más de cien palabras en castellano" (EZ: 176). Allí, cada

quien iba con "vestido negro; yo le dije eso hace tiempo; con plumas de avestruz o de cóndor a manera de corona en la cabeza, los hombres; las mujeres con diez polleras cada una, montera de franja plateada, y en la mano un lazo corto erizado de hilos casi invisibles, de todos los colores" (EZ: 176). En Paratía participa de la música y la danza del *ayarachi*.

Esta expresión musical refiere específicamente acontecimientos de dolor de la historia del mundo quechua. Por ejemplo, los funerales del Inca Atahualpa, muerto por los españoles. Es la expresión de la memoria y del dolor manifestado mediante el luto permanente de sus pobladores, característica que les diferencia de los muchos pueblos referidos en la narrativa arguediana. Ese luto cotidiano es asumido con nostalgia; sin embargo, este dolor del alma suele invertirse al indicar la fuerza de la perseverancia y la vida, pues el color negro representa, además, la intensidad del poder, en este caso la perseverancia para la inversión del orden. Por otro lado, las cintas doradas de las polleras de las mujeres y el lazo "erizado de hilos casi invisibles", que son parte de su indumentaria (EZ: 176) se suman a la doble significación muerte/vida o vida/muerte.

> Decían que Ayarachi es una danza con que esos indios de Paratía, no muy lejos del gran lago, seguían lamentando, evocando y haciendo presente los funerales del Inca Atahualpa. ¿No? Visten de negro, hombres y mujeres, para la danza. (EZ: 176)

Por su parte, los instrumentos musicales, todos de viento, congregan la fuerza de los vientos, como si fuera el palpitar retumbante del corazón, bajo un ritmo de respiración desesperada y dolorosa del mundo y del hombre, juntos.

> Uno de los hombres toca un wankar enorme, una especie de bombo; los otros tocan sikus de diferentes tamaños, flautas de pan dobles; la más grande tiene sesenta centímetros, la más pequeña diez. (EZ: 176)

> —Cada hombre toca un número fijo de notas. Se ponen en círculo y recorren la escala musical completa; tocan uno después de otros las notas que les corresponden. (EZ: 176)

Esta complementariedad de notas entrelaza, no sólo sonidos musicales sino además las energías comunales para darle continuidad al ritmo y generar un ambiente de baile a campo abierto: "Luego inician la danza con el cuerpo, los instrumentos, las insignias y la música" (EZ: 176).

Arguedas no cesa de referirse a la intensidad de la música quechua-andina, en este caso mezclada con la del mundo aymara, no menos válidas que las otras expresiones musicales europeas, y que Maxwel reconoce como una "combinación de Wagner, Beethoven, Mussorgski y Bartok, en sus raíces" (EZ: 176). "Es fúnebre", "terrible", "atroz", "salvaje", "es maravilloso, extraño", "Pertenece a otro mundo" (EZ: 176). Esa intensidad la contienen diferentes expresiones musicales y dancísticas del mundo andino. El personaje pudo ver en seis meses "treinta danzas distintas, en música, trajes y coreografía, distintas" (EZ: 177), como la danza ritual del *qaqelo* en la que se celebra, a pie descalzo, la fabricación del *chuño* (papa deshidratada) en lugares fríos.

El *ayarachi* constituye un indicador de la funcionalidad de la memoria que une el pasado y el presente de los pueblos indios. Es parte de su historia que se proyecta hacia un futuro menos doloroso.

LA *H'ACHWA*

En *Todas las sangres,* la *h'achwa* está relacionada con el homenaje a los mozos fallecidos durante el año y con la fiesta colectiva en la que los muertos son partícipes imaginarios.

¿Maypin Pariona? Allpa ukupi mana wak'aspa mana llakispa, urpillay, urpi.	¿Dónde está Pariona? Bajo la tierra está, sin tristeza, paloma mía, paloma mía. (TS: 61)

Así como muchas canciones arguedianas, la *h'achwa* también se relaciona con la sexualidad, y es parte de ese rito musical y dancístico de compromiso sentimental y amoroso compartido por la pareja. La reunión, tanto de vivos como de muertos en la construcción del ritual musical y dancístico, es una forma de sustentación de la no existencia de la muerte en sí, en cuanto que los "muertos" vuelven a participar de la fiesta y de las actividades comunales a través de quienes los recuerdan y hacen que su retorno sea "objetivo". La práctica sexual hace de la muerte el renacimiento de la vida, no sólo de los seres humanos sino además de la naturaleza, ya que tanto mujeres como hombres transmiten la fertilidad a la tierra:

> Los mozos y mozas se dispersaron por el campo donde la pequeña sombra de los arbustos se extendía, más en el ardiente pecho de las doncellas que en la tierra hecha transparente por la luz de la luna. Las novias se conver-

> tían en mujeres: gozaban el mundo; lo bebían, trasmitiendo a la tierra el fuego de sus cuerpos tiernos. (TS: 61)

Pero la *h'achwa* es asimismo un género musical que se canta y se baila en los trabajos colectivos, la misma que revitaliza a los hombres y les da energía para concretar sus proyectos comunales, tal como ocurre en *Yawar Fiesta* cuando los comuneros de los distintos *ayllus* de Puquio deciden realizar la carretera de Puquio a Nazca.

Con la *h'achwa* se "visibilizan" los vivos y los muertos, con la *h'achwa* se unen los tiempos de vida y muerte, con la *h'achwa* se unen el dolor con la esperanza siendo la última la que prevalece, con la *h'achwa*, en fin, se siembra el vientre de la tierra y de las mujeres, coronando la vida.

EL *AYLA*

El género musical dancístico festivo, vinculado estrechamente con el trabajo de limpieza de los acueductos de la comunidad y la práctica sexual, es el *ayla*, que Arguedas describe como un ritual apegado a la tradición indígena, en su cuento del mismo nombre. Sobre ese asunto Vargas Llosa manifiesta:

> El sexo, esa fea manifestación de la violencia, se dulcifica cuando tiene lugar, durante el ayla, la celebración de la limpieza de los acueductos por la comunidad. Solteros y solteras, bailando cogidos de la mano y cantando sin cesar, forman una serpiente que cruza el pueblo y escala las faldas del cerro, donde, entre canción y canción, las parejas se aman. Es la única vez que el sexo no aparece en la realidad ficticia como innoble y vil; la razón es que en este caso el amor físico de las parejas no es sino medio, acción ceremonial o, más exactamente, religioso.[22]

Cuando Vargas Llosa manifiesta que en el *ayla* es la única vez que el sexo aparece sin esa "fea" "violencia", deja de lado algunos pasajes importantes de la narrativa arguediana. Vale sólo recordar, entre tantas, las danzas de cortejo presentadas en "Los escoleros", vinculadas con la sexualidad no necesariamente negativa, conducen a un diálogo sentimental que va más allá del acto carnal. Otro pasaje que ejemplifica la sexualidad, a similitud del *ayla*, es el rito de trabajo, canto y danza del que me ocupé páginas atrás cuando nos referimos a la *h'achwa* en *Todas las sangres*.

[22] Mario Vargas Llosa, *La utopía...*, p. 100.

Volviendo a nuestro tema de reflexión, la fiesta del *ayla* está vinculada con el trabajo y la sexualidad, es un espacio extraoficial dentro de la oficialidad vigilada por los principales y el cura, quienes no entran en el *ayla* por considerarlo "cochino" y "feo", aunque en realidad parecen pensar lo contrario:

> —Dicen que en el ayla hacen cochinadas, cosas feas con las mujeres. ¿Cierto? El mozo se echó a reír.
> —Dicen. ¿Quién? Los señores vecinos, pues, ellos no entran al ayla. No han visto. Por mando del corazón y por mando del gran padre Arayá jugamos; sembramos de noche. Bonito. (EA: 245)

La fiesta empieza con un himno antiguo interpretado en quechua por los *auquis*, sacerdotes de la comunidad. Toma un carácter religioso y festivo. Cuenta con la protección del padre cerro Arayá. La entrega mutua del hombre y la mujer y viceversa, es planteada como un "engaño" permitido y aceptado. A entender de don Antonio, en el cuento del mismo nombre, es un engaño real, absoluto, feo, violento y reprobable. Estas calificaciones dependen de los valores morales de la cultura a la que el personaje o el lector pertenecen.

EL CARNAVAL

A un año de la publicación de *Agua*, Arguedas describe en "Los escoleros" el carnaval indio mediante el cual los *runas* desfogan sus diferencias "como en un juego" catártico, danzando y cantando. Los enfrentamientos entre las diferentes comparsas están asociados al renacimiento y a la renovación. Traen consigo una nueva relación intercomunitaria e interpersonal, que abre otros campos de diálogo y convivencia. Ese carnaval indio a veces trae graves consecuencias por los rudos enfrentamientos. Arguedas describe este carnaval del siguiente modo:

> En carnavales y en la "escaramuza", lukaninos y ak'olas peleaban, como en juego, hondeándose con manzanas y desafiándose a látigos; pero en verdad se golpeaban con rabia y todos los años se morían uno o dos por bando. Nosotros los escoleros, también jugábamos a veces imitando a los pueblos: nos dividíamos en dos partidos, ak'olas y lukanas, y peleábamos a pedradas y látigos; muchos salían con la cabeza rota y sangrando. En wikullu hacíamos lo mismo; yo era lukana y Bankucha ak'ola. (LE: 144)

La permanencia del carnaval indio responde, así, a ese vínculo estrecho entre la vida y la muerte cuyo origen, muy antiguo, está relacionado con el tiempo de la lluvia y con la llegada del llamado *yawar mayu* (río de sangre). "El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios peruanos [...] Debe tener un lejano origen indio puro; porque en el norte, en el centro y en el sur la música de carnaval tiene un genio común. Las danzas son distintas en cada región, casi en cada pueblo; pero la música y los instrumentos en que la tocan es universal: el *pinkuyllu* y la *tinya*. El mestizo toca el carnaval en guitarra."[23]

En un ensayo publicado en Buenos Aires, Arguedas se ocupa del carnaval de Tambobamba, recopilado por él mismo en Apurímac. En ese carnaval se alude a un joven indio arrastrado por el *yawar mayu*, al vientre de la tierra.

Tambobambino maqtatas	Un río de sangre
Yawar mayu apamun.	ha traido a un amante.[24]

Volver a la sangre que le dio vida, a la vena del mundo y, por tanto, a la tierra, indica entender la vida y la muerte como formas de estar en el universo sin que la verdadera muerte se consagre. Esa "muerte" es el medio por el que el hombre fortalece la vida. Por eso, ese carnaval "es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia".[25]

El carnaval que viaja en el cuerpo del agua, del viento, es un vehículo mensajero que se convierte en cómplice del remitente y del destinatario. En el caso del carnaval *Apurímac mayu*, interpretado por Romero a petición de Ernesto en *Los ríos profundos*, tiene como objetivo la concentración de fuerzas sobrenaturales para que Ernesto luche contra ese mundo "extranjero" que lo quiere vencer: "¡Que quiere vencerme el mundo entero! ¡Que quiere vencerme! ¡No podrá!" (LRP: 153). La fuerza musical del *Apurímac mayu* es capaz de sobreponerse a la distancia y llegar hasta los oídos del padre. Ese carnaval musicalizado con un rondín al que le quitan la lata que cubre su madero para purificarlo "iría por los bosques ralos que bajan el Pachachaca. Pasaría el puente, escalaría los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil; en la nieve cobraría fuerza, repercutiría, para volver con los vientos, entre las lagunas..." (LRP: 153).

[23] José María Arguedas, "Carnaval", en Jaime Chitulla, *Kachkaniraqmi...*, p. 18.
[24] José María Arguedas, "El carnaval de Tambobamba", en *Señores e indios...*, p. 123.
[25] *Ibid.*

El carnaval "como para pelear" es el puente entre Ernesto y su padre, así vence a la oficialidad religiosa del internado que lo tiene incomunicado.

En esa misma novela el carnaval es el medio por el que las indias y las mestizas de Abancay y Patibamba expresan su descontento frente al salinero acaparador: "Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta" (LRP: 107). Por la distribución de sus personajes, la comparsa rebelde, se asemeja a la imagen de la serpiente *amaru* que, para el mundo indio, también representa la imagen del río, pero en este caso, el río subvertido que no purifica a los salineros ni a sus allegados. No existe temor en la comparsa, sólo la seguridad de repartir la sal que ha sido acaparada por el salinero. La música da a la marcha colectiva características festivas. Todos cantan al unísono, la voz es tan poderosa y fuerte que "apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba" (LRP: 107). Mediante el carnaval se da a conocer el valor de la unidad colectiva capaz de vencer al enemigo más peligroso. Este carnaval unitario y serpentino, asociado al río por su forma de desplazamiento musical e incontenible, penetra a los oídos retumbando y se hunde en la tierra como para hacerla mover. De antemano cuando hablamos de río, se piensa en el agua como elemento unificador de los tres espacios quechuas: el *hanan pacha* (mundo de arriba) el *kay pacha* (mundo de aquí) y el *uku pacha* (mundo de abajo). O sea, la unidad total del cosmos quechua-andino.

Patibamballay	¡Oh árbol de pati
Patisachallay	de patibamba!
Sonqoruruchaykik'a	Nadie sabía
K'orimantas kask'a	que tu corazón era de oro
Sonkoruruchaykik'a	nadie sabía
K'ollk'emantas kask'a	que tu pecho era de plata. (LRP: 107)

Ese oro y esa plata que representan el brillo y la pureza de los sentimientos colectivos son indicadores de la unidad hombre/mujer (dado que por sus colores, en la concepción andina el oro representa al sol y la plata a la luna, se vincula lo masculino y lo femenino como unidad indisoluble); pero la significación va más allá, "nadie" es el pueblo quechua que conoce, a su modo, la profundidad de los sentimientos humanos. "Nadie" también es el calificativo con que se rebaja, se destruye y se destrona a los *mistis*, cuya arma con que impone su poder sólo está cargada con "pedo de mula salinera" (LRP: 114). De este modo se logra invertir el mundo.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los dos momentos de la aparición del carnaval andino están relacionados con escenas de alta emotividad y desgaste de energía. El carnaval que interpreta la prostituta Orfa, embarazada por el "asno" Tinoco, alude a la culebra como representación simbólica del movimiento de las comparsas del carnaval, pero asimismo hace referencia al mundo que la somete, reducido al sexo masculino al que está inmerso todo el contexto chimbotano. De ahí su vinculación con los burdeles de la fábrica de harina.

> [...] enarcó el brazo como para bailar, hizo brillar la cinta de sombrero. moviéndolo, y con la melodía de un carnaval muy antiguo, cantó bailando:
>
> Culebra Tinoco
> culebra Chimbote
> culebra asfalto
> culebra Zavala
> culebra Braschi
> cerro arena culebra
> juabrica harina culebra
> challwa pejerrey, anchovita culebra,
> carritira culebra
> camino de bolichera en mar, culebra,
> fila alcatraz, fila huanay culebra. (EZ: 46-47)

Dependiendo del tono en ese deshilvanar del carnaval antiguo, la culebra sexual, que también es la imagen del demonio *misti* (acaso haciendo alusión al pasaje bíblico de la serpiente que condujo al pecado carnal a Adán y Eva), se convierte en manifestación del poder que absorbe en culebra incluso a la misma culebra, o sea, hay una suerte de encuentro y lucha permanente por el poder culebrizando:[26] "cerro arriba, culebra/cerro abajo, culebra,/bandera peruana culebra" (EZ: 94). La bandera de Perú, símbolo de los peruanos, pero específicamente de los *mistis* que gobiernan el país, es una culebra peligrosa y venenosa, abusa y mata al Perú marginal, serrano, indio. Una culebra al fin, ondeando hacia el lado que conviene al viento.

En otro momento, lo carnavalesco se presenta en el encuentro verbal y dancístico de don Ángel y don Diego.[27] La danza y el canto con los

[26] José María Arguedas en el cuento "La amante de la culebra" rescatado por él de la tradición popular quechua-andina, aborda el tema y el símbolo de la culebra, en la que se puede comprobar la representación de ésta como la "encarnación" del sexo endemoniado.

[27] Arguedas toma de la tradición popular quechua los personajes don Ángel y don Diego, zorros por excelencia. Ambos de mundos diferentes: El zorro de arriba-don Diego,

que don Diego somete al representante industrial don Ángel, parten de una "identificación" estratégica con su "oponente", con el objetivo de vencer al enemigo desde la cultura popular. Danza y música son las expresiones artísticas que configuran ese trama carnavalesco, donde don Ángel se traiciona al declarar las maniobras de explotación y sometimiento. El carnaval serpentino-sexual permite a don Diego plantear el mundo al revés, donde la fuerza motora de la harina de pescado vence con ingenio al industrial en su propio territorio, su oficina. Las letras del carnaval de la *yunsa* (baile ritual carnavalesco en el que se corta un árbol como indicador de la abundancia natural de los árboles) nos presentan indirectamente a ese árbol-don Ángel que, como miembro de ese sector explotador, es cortado con palabras de doble sentido y sometimiento a la danza: "Siga, siga, siga la rueda, siga la rueda... Chimbote es el puerto... el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca... a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística... así lo prueba" (EZ: 94). En ese escenario complejo desfilan toda la geografía peruana y los personajes del mundo chimbotano. La "mierdización" está vinculada con el renacimiento y a la renovación del mundo andino.

> aquí no hay nadies, aquí no hay nadies,
> señor, los cholos son mierda,
> los negros zambos-chinos son mierda,
> yo también soy mierda;
> el yugoslavo no es mierda
> el español no es mierda
> el español no es mierda
> Braschi está en todas partes. (EZ: 94)

La mierdización del fragmento arriba señalado, en su sentido inverso, rebaja y destruye a quienes no lo son. En este caso, la vinculación con el excremento supone muerte sin continuidad. Así, el explotador queda en excremento, en nada, dado que la vida (bajo la mirada *misti*)

---

pequeño y parecido a un zorro-ratón, el zorro de abajo-don Ángel, grande e igualmente astuto. Ambos se encuentran en enfrentamientos de variada índole. Inicialmente el zorro de abajo (don Ángel) gana a su oponente; sin embargo, al final el que triunfa es el más pequeño, el ratón astuto y ágil, o sea el zorro de arriba. Para mayores referencias sobre el carácter de estos personajes andinos se recomienda: Manuel Robles Alarcón, *Las fantásticas aventuras del atoj y el diguillo*, Lima, Ediciones del autor, 1974. También Adolfo Vienrich, *Fábulas quechuas*, Perú, Instituto de Apoyo Agrario y Ediciones Rikchariy, 1989.

termina con la muerte sin renovación, mientras que para el mundo quechua-andino la muerte es sólo un paso a otra forma de vida: la resurrección y la renovación. La mierda es el punto de encuentro entre la vida y la muerte.

Con la muerte, o derrota, del mundo explotador no se niegan los aportes tecnológicos modernos, más bien son reconocidos y apropiados, dominándolos y sirviéndose de ellos. Clara muestra de esta actitud está en un poema quechua escrito por el mismo Arguedas titulado "Jetman, *haylli*" ("Oda al jet": 1965).

El mundo volteado o al revés del carnaval comunal representa, pues, una forma de enfrentar y vencer, con elementos de la tradición popular musical y dancística, al adversario que, por su poder, fundamentalmente económico y tecnológico, se sobrepone al débil y lo somete.

Si nos remontamos al inmenso bagaje cultural, musical y dancístico de Perú, encontramos otras manifestaciones carnavalescas antiguas que, de distinta manera, participan de la configuración del mundo musical y dancístico de las obras de Arguedas. Éstas son: la danza de los *ingas* y la de los *sijllas*.

LA DANZA DE LOS *INGAS*

La danza de los *ingas* cuenta con rasgos carnavalescos. No aparece directamente mencionada en la narrativa arguediana, pero consideramos que ésta pudo haber influido indirectamente en la configuración de algunos de los personajes danzantes de Arguedas; además, fue materia de estudio antropológico por parte del escritor. Una breve referencia a estas danzas podría reforzar la explicación de la presencia de la cultura musical y dancística del mundo quechua-andino en sus relatos.

En la danza de los *ingas* del pueblo de Otusco (norte del Perú), los danzantes bailan con paso menudo, casi arrastrando los pies como si fueran indias viejas y cansadas que mueven sus polleras; bailan dirigidos por un *inga* bajo y rechoncho que lleva una vara adornada con monedas de plata, en cuya superficie brilla un sol incaico y sobre él un gallito de madera en actitud de cantar caricaturesco.

> [Las] polleras superpuestas de los "ingas" parecen una fea caricatura del hermoso traje de las pasñas quechuas de la región imperial; dan a los "ingas" un dudoso aspecto entre hombre y mujer, les abulta el vientre y reduce con risible exageración. Llevan cubierta la cabeza con un manto blanco y sobre esa especie de turbante un "llanto" con un sol rojo de madera, el sol

inca, dios del Tahuantinsuyo. Toscas ojotas de llanta completan la indumentaria de estos "ingas".[28]

A todo este panorama, se suma el "cuzco", un ser taciturno que forma parte del grupo de los danzantes *ingas*. No baila, camina lento, triste y friolento pese al poncho corto que usa; su máscara de yeso o de lana tejida representa al quechua vencido. Harapiento y triste sobresale por su cabellera larga de salvajina que la da un aspecto de duende andino y solitario.

"Inga" e "inca" son voces quechuas que se diferencian, la primera por contar con una "g" glotal y la segunda por una "c" o una "k" velar golpeada, respondiendo a las variaciones fonéticas regionales del quechua, por tanto, la denominación "inga" tiene su correspondencia directa en la palabra "inca", lo que indica que la parodia tiene un claro referente a los incas.

La danza se configura como "una grotesca y desafiante caricatura de los incas, una increíble parodia, que sin duda alguna apareció tarde, en la colonia, acaso como la expresión de un superviviente rencor por las conquistas quechuas o bajo la inspiración de los conquistadores".[29] Sin embargo, esto no quiere decir que antes de la llegada de los españoles a América no haya existido la parodia. Claro está que las expresiones culturales artísticas del mundo quechua fueron muchísimas y que, lamentablemente, por causa de la intervención de los extirpadores de idolatrías algunas desaparecieron o se transfiguraron.

LA DANZA DE LOS *SIJLLAS*

Indudablemente muchas danzas y cantos quechua-andinos, como la danza referida anteriormente, contienen aspectos cómicos, paródicos, carnavalescos. Es también el caso de la danza de los *sijllas*. Aquí se trata de ridiculizar la "más aguda y vengativa de la justicia española y republicana. Es el baile de los jueces, de los ajusticiadores".[30] Por su carácter grotesco y jubiloso, provoca incontenibles risas en los espectadores. Es la danza teatralizada y subversiva en la que el arpa, el violín, la mandoli-

[28] José María Arguedas, "Acerca de la cultura quechua", en *Señores e indios...*, p. 155.

[29] José María Arguedas, "El valor documental de la fiesta del Señor de la caña", en *Señores e indios...*, p. 155.

[30] José María Arguedas, "La fiesta de la cruz. Danza de los sijllas", en *Señores e indios...*, p. 97.

na y la quena modelan el ambiente musical: "los indios vestidos de capa o levita, con tongo o chistera, y armados de voluminosos pergaminos y libros antiguos y de sendos fuetes o látigos de cuero, y todo viejo y raído",[31] realizan la representación paródica de la justicia bailando alrededor del supuesto "delincuente", mirándole a ratos y bailando cada vez con más furia.

Portan máscaras. Se trata de "rostros barbudos, de bigote, de patilla y barba larga y canosa; rostros lampiños de expresión idiota; rostros ridiculizados por bigotes caídos y una nariz apenas perceptible entre las mejillas; todos rostros que provocan la risa violenta e irresistible de los transeúntes y de los espectadores".[32]

A la danza de los *sijllas* se suma la de los *wa-qones* realizada en el mes de enero en la zona central de Perú. De manera similar, representa y parodiza a la autoridad judicial de la colonia. Las máscaras de madera, arcilla, papel o piel de carnero utilizadas en la waqonada, son también imitación del rostro español. La parodización carnavalesca del blanco permite establecer la ambivalencia justicia-injusticia, poder-no poder, e invita implícitamente a voltear el mundo y destronar al oponente.

Por otro lado, están también los danzantes de los sicuris del altiplano puneño y boliviano, ellos bailan a ritmo de un *wayno* marcial de la zona interpretado por zampoñas y un bombo; tienen como vestimenta un colorido disfraz bordado con hilos de oro y plata, al estilo de las vestimentas de los toreros: "El bailarín de sicuri genuino es la imagen de una sota de oros del naipe español",[33] clara referencia al conquistador que, en este caso, es vencido por la armonía musical de las zampoñas. Esta misma danza en la zona de Canchis (Cusco) incluye además al *werak'ocha* como personaje *misti* que "sale vestido de caballero y lleva algunas prendas militares de soldado raso. Es el bufón del conjunto: haraposo, humilde, sirve de payaso y hazmereír del público".[34] Acaso en un modo similar al personaje cuzco del baile de los *ingas*, pero refiriéndose, en este caso, al español.

LA DANZA DE LAS TIJERAS Y LA DANZA DE LOS ZORROS

La danza de tijeras ejecutada, sin tijeras, en *Los ríos profundos* es hasta cierto punto una danza de parodización. En el escenario carnavalizado

[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*, p. 98.
[33] José María Arguedas, "La danza de los sicuris", en *Señores e indios...*, p. 139.
[34] *Ibid.*, p. 141.

de la chichería en que contrapuntean personajes de bandos enfrentados, el *dansak'*, miembro del ejército, asimilado parcialmente al universo cultural *misti*, delata su origen indígena mediante su baile y sus rasgos lingüísticos. Sin duda, apelar a su pasado, en un escenario en que el indio vence culturalmente, es una alternativa que señala la necesidad de reconocer al Perú diverso y heterogéneo. Sobre esta danza nos ocuparemos ampliamente en el capítulo VI.

Por otro lado, la danza cómica, carnavalesca de la *yunsa*, presentada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tiene en las actitudes de los zorros (don Diego y don Ángel) su dimensión verbal, dancística y, por ende, cultural, en la que el ritual del vuelo bailarín de la mosca *onquray-onquray* simboliza la anunciación de la vida y la muerte. La danza de los zorros, que por su origen mitológico abraza a dos colectividades: la de arriba y la de abajo, no es sino ese encuentro actualizado de la historia en el cual vence el zorro de arriba, no sólo haciendo que el zorro de abajo se autoelimine confesando las maniobras de poder del grupo al que pertenece, sino que dancísticamente se someta a la cultura popular andina.

Martín Lienhard al comparar la danza de los zorros con la danza ritual de "La agonía de Rasu-Ñiti", manifiesta:

> Las danzas cómicas de don Diego —inspiradas, como veremos más tarde, directamente en las de los danzantes lucaninos— recuerdan el baile ritual de "La agonía de Rasu-Ñiti", cuento "mágico" famoso de Arguedas. En los dos casos, se trata de danzantes "posesos" que hacen pasar la danza a un sucesor. Rasu-Ñiti, sacerdote de un *Wamani* (dios-cerro), danza su última, agónica danza, mientras que su discípulo, reencarnación suya, le sucede en el ritual y la responsabilidad sacra. En el baile del zorro y de don Ángel, el elemento cómico ocupa el lugar del elemento trágico en Rasu-Ñiti. Podría pensarse, entonces, que *El zorro* parodia a *Rasu-Ñiti*. En realidad, lo veremos, la ritualidad andina y el ritual de los danzantes particularmente contienen aspectos a la vez cómicos y "graves", contradicción que explica la parte de su vitalidad.[35]

La reflexión de Lienhard es congruente en cierta medida. Sin embargo, habría que señalar que desde el ángulo quechua-andino la "tragedia" de la agonía y muerte de Rasu-Ñiti es, ante todo, un rito de traspaso de poderes mágico-religiosos del *Wamani* a su sucesor. En este rito, el danzante, consciente de sus actos y apoyado por sus familiares, prepara su propia "muerte" determinada por el dios cerro, a quien debe

[35] Martín Lienhard, *Cultura popular...*, p. 117.

su existencia como *dansak'*. En este sentido la "tragedia" no existe. El rito dancístico de la "muerte" es sólo un paso a otra forma de vida, diferente a lo aparecido en *El zorro...* en la que se proyecta la muerte o autoeliminación simbólica del zorro de abajo y vida y continuidad del zorro de arriba.

La danza de tijeras y la de los zorros comparten rasgos carnavalescos que configuran el escenario narrativo de modo variado. En la primera, se da una competencia entre *dansak's* o entre *dansak'* y el músico, tal como ocurre en *Los ríos profundos*. En la segunda, presentada en *El zorro...*, un contrapunto danceril que involucra lo cultural y desenmascara la verdadera identidad del oponente. De este modo Arguedas transfiguró la heterogeneidad sociocultural de Perú.

EL *TORIL* Y EL *TURU PUKLLAY*

Otro género musical andino-quechua es el toril. Aparece brevemente en *Yawar Fiesta* como expresión musical relacionada con la crianza del ganado vacuno: "Vacallay vaca/turullay turu/vacachallaya/turuchallaya." (YF: 24) No hay duda de que el toro y la vaca juegan un papel importante en la economía andina, ya sea como fuerza aunada a las actividades agrícolas en el caso del toro, y como fuente de leche en el de la vaca; asimismo, son carne, alimento. Se dice que nada del ganado vacuno se desperdicia, incluso los cuernos sirven para realizar objetos artesanales de ornamento, pero también para fabricar el *wak'awak'ra*, instrumento musical utilizado para interpretar melodías diversas, audibles de cerro a cerro. En *Yawar Fiesta* el *wak'awak'ra* sirve para interpretar el *pukllay*,[36] expresión musical vinculada a la corrida de toros conocida como *turu-pukllay*. En esta novela, el *pukllay* es la melodía que permea casi la totalidad de la obra y representa la fuerza del toro y de la naturaleza. Acompaña tanto al toro Misitu como al hombre. Con la melodía del *pukllay*, los indios entran en comunicación energética y musical con el poder cósmico del *Wamani*. El *pukllay* anuncia la corrida de toros, enmarca la fiesta. El sonido "triste" que emite el *wak'awak'ra* es materia de rechazo por parte de quienes no comparten la estética musical quechua. Los *runas* la consideran parte de la alegría con que se plantea la fiesta. Esa música, que para los *mistis* principales es "de panteón", para los *runas*, representa la vida, la fuerza armónica y sonora del mundo.

[36] En la época de carnavales remite a la fiesta de solteros y solteras.

OTRAS EXPRESIONES MUSICALES Y DANCÍSTICAS

En el desarrollo narrativo arguediano se pueden encontrar géneros musicales y dancísticos no quechua-andinos. Responden a la preocupación de Arguedas por ensanchar su espacio referencial y cultural. El campo musical y dancístico cada vez más complejo es el resultado del proceso de migración, transculturación y mestizaje de sus personajes.

Algunas de estas manifestaciones musicales y dancísticas aparecen por primera vez en "Los escoleros", cuento que se desarrolla en la costa iqueña. En el relato, Wilster, el tenor del internado, se encarga de interpretar tangos, paso-dobles, jazz "incaicos", valses, y promover la danza entre sus compañeros. El narrador-personaje de este cuento reflexiona sobre la compleja convivencia de géneros musicales que, en muchos casos, llegan a sincretizarse. Tal es el caso del jazz pentafónico incaico, "Cuando el indio llora", compuesto por "un guitarrista limeño que no conocía la sierra" y cuya "melodía triste y de compás muy norteamericano", era preferida entre los jóvenes. Esta inclinación se extiende al charleston, música por la cual "los jóvenes tienen un gusto especial a tal punto que recorren los claustros danzando a toda máquina" (OR: 183). La inclusión de estos géneros no es casual, Arguedas podía reconocer en ellos la introducción de la música extranjera como reflejo de la penetración cultural externa en la vida nacional.

En *Los ríos profundos*, las marchas militares interpretadas por la banda del ejército se diferencian de las expresiones musicales quechua-andinas. Representan la orientación cultural básicamente costeña de los oficiales que desconocen las manifestaciones musicales de la zona, por eso

> Los niños sueltos miraban los instrumentos, especialmente los bajos de metal, tan espectaculares y gigantes. Reían, porque los instrumentos disminuían a los soldados hasta presentarlos como enanos, como pintorescos insectos. Reían a gritos. Escuchaban la marcha; se miraban unos a otros, se perseguían... (LRP: 199)

La marcha militar, ajena al mundo quechua-andino, sorprende al universo abanquino. Pese a ser interpretada por soldados ex indios, como es el caso de Gregorio, no traduce la expresión musical autóctona, sino la manifestación musical identitaria del otro, el *misti* o mestizo relacionado con el poder. Si confrontamos la reacción de los *mistis* "despreciadores" de la música con *wak'awak'ra* en *Yawar Fiesta*, éste sería un caso relativamente inverso, si bien los indios no llegan a devaluar la marcha, la oyen por curiosidad. Para los indios y mestizos con mayor carga cultural quechua, los músicos parecen estar fuera de lugar.

En *El sexto,* la música está ligada a la vida de los presos locos, vagos, violadores, homosexuales, asesinos, políticos, etcétera, quienes participan, directa o indirectamente, de la violencia carcelaria. En ésta la música es interpretada individual y/o colectivamente en sus diferentes géneros. Un caso particular, referido en la novela, es el del pianista, personaje interesante por su calidad de loco y ex estudiante de música, quien busca arrancar sonidos tocando sobre el piso o sobre el cuerpo del japonés:

> "Puñalada" [...] llamó al Pianista "¡Ven, mierda; ven huerequeque!", le gritó. Lo arrastró junto al japonés. "¡Toca sobre su cuerpo carajo!" —le ordenó—. ¡Toca un vals! "Ídolo". Aunque sea "La cucaracha". "¡Toca huerequeque!" Lo hizo arrodillar. Y el "Pianista" tocó sobre las costillas del japonés, mientras el desgraciado se ensuciaba. El negro se tapó las narices: "Toca hasta que acabe!", gritaba. El pobrecito siguió recorriendo las costillas del japonés, moviendo la cabeza, llevando el compás, con entusiasmo... (ES: 21-22)

En *El sexto* la aparición de valses, baladas, tangos y rumbas complementan la gama musical del heterogéneo mundo sociocultural carcelario peruano. En *Todas las sangres,* se aprecia un acervo musical similar pero en menor grado. El mare cumbé, de moda en Perú en los años sesenta, aparece a través del personaje Perico Bellido, quien "llegó a la plaza silbando una canción de moda, un mare cumbé. Algunas mozas oyeron el ritmo y salieron a la puerta de sus tiendas" (TS: 52). En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la gama musical se complejiza. Aparece como fuego que enciende el salón rosado. La música extranjera es bailada por otro forastero y una "china" peruana:

> Maxwel danzaba un rock and roll con una injerta, delgada, bien achinada. El baile del norteamericano tenía pendientes a todos los contertulios del salón rosado del prostíbulo [...] Maxwell daba saltos, caía sobre la punta de los pies; alzaba a la china en el aire, la dejaba caer a un paso, la tomaba de la mano para hacerla girar, la volvía a dejar libre; la miraba, el ritmo de su cuerpo contagiaba hasta al arbolito del patio. (EZ: 34)

El electrizante rock and roll bailado por Maxwell, el "caucho con tembladera, jebe que tiene sangre", y por *la china,* es una demostración del dominio y el poder sobre el medio y de la presencia *misti* en la industria harinera, un encuentro dialógico danceril con el mundo trabajador explotado.

La aparición de ritmos musicales dancísticos "ajenos" en la narrativa arguediana responde a esa tensión y distensión, encuentro y desencuentro, entre los componentes de la compleja realidad sociocultural peruana.

Arguedas, así como ensancha su narrativa en espacios, personajes y lenguaje, al mismo tiempo engrosa su universo dancístico y musical. Si en "Agua" sólo se refiere al *wayno*, en sus obras posteriores amplía su espectro con la utilización de otros géneros musicales no necesariamente andinos. La música y la danza son, pues, una vía adecuada para conocer la realidad del mundo peruano y su historia.

VI. *LAYQA ÑAWIKUNA*. OJOS BRUJOS (LOS SÍMBOLOS QUECHUA-ANDINOS EN EL TEJIDO NARRATIVO ARGUEDIANO)

Mi corazón presentía
a cada instante,
aun en mis sueños, asaltándome,
en el letargo,
a la mosca azul anunciadora de la muerte;
dolor inabacable.

El sol vuélvese amarillo, anochece,
misteriosamente;
amortaja a Atahualpa, su cadáver
y su nombre;
la muerte del Inca reduce
al tiempo que dura una pestañada.

Anónimo del s. XVI

En este capítulo me ocuparé de los símbolos mágico, mítico y poéticos y sus funciones en la narrativa de José María Arguedas. Dentro de éstos se incluyen una serie de plantas, animales, hombres, y, en general, seres-objetos del mundo quechua-andino. El énfasis puesto en el asunto radica en que la presencia de símbolos en su narrativa no es ornamental o azarosa. Le confieren particularidad a su literatura y posibilitan la interpretación de la cosmovisión del hombre del Ande peruano ficcionalizado en sus cuentos y novelas. Todos los símbolos aparecidos en sus obras constituyen parte de una original manifestación de su estética y cultura.

EL SÍMBOLO EN LA NARRATIVA ARGUEDIANA

Rastrear el significado de los símbolos quechua-andinos en la obra global de Arguedas resulta una tarea ardua, debido a las pocas fuentes exis-

tentes en torno al tema.[1] En este sentido, he recurrido, además, a informaciones obtenidas a través de entrevistas y testimonios, así como a las vivencias personales en el mundo estudiado.

Siguiendo a Lienhard para explicar el carácter del símbolo en la obra de Arguedas, los rasgos que se toman en cuenta para considerar a un ser-objeto de la naturaleza como sagrado radica en las características extraordinarias que éste presenta, ya sea por su tamaño, su fuerza, su belleza, y otras cualidades particulares que lo hacen excepcional. Dentro del desarrollo histórico del hombre quechua, desde la época prehispánica hasta la actualidad, nos encontramos con lugares, objetos y seres considerados como sagrados, conocidos generalmente como *wakas*. El Inca Garcilaso de la Vega, oponiéndose a la categoría peyorativa de "ídolos" utilizada por los españoles, nos proporciona un gran número de *wakas* (resulta importante aclarar que para los incas esta palabra tenía diversos significados), que tienen cercanía con el procedimiento intelectual de Arguedas hacia los seres-objeto que utiliza;[2] de manera que los símbolos incluidos por éste en sus obras, tienen un sustento directo en las tradiciones ancestrales de los pobladores andinos, los cuales se han ido modelando y enriqueciendo con el paso del tiempo. Aquí cabe recordar las palabras de Yuri Lotman: "el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, venido del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual simbólico".[3]

La construcción de símbolos genera en el hombre la posibilidad de comunicar, comprender y concretar, en su práctica cotidiana, la forma particular de entender su realidad.

> La capacidad inagotable para la creación de símbolos, para la creación de la cultura, ha sido lo que le ha permitido al hombre dar el salto más eleva-

[1] Los autores que se han ocupado del estudio de los símbolos en la narrativa arguediana son: Julián Ayuque Cusipuma, en una tesis de licenciatura para la Universidad de Huancayo dedicada al análisis de "La agonía de *Rasu Ñiti*"; Martín Lienhard, en la obra referida a la última novela de Arguedas; Tomás G. Escajadillo, en su reflexión en torno a algunos símbolos religiosos aparecidos en *Los ríos profundos*; Giuseppe Bellini, quien se refiere someramente a los símbolos de la novela anterior. También Cornejo Polar, William Rowe, Vargas Llosa, entre otros, quienes realizan, en diferente medida, interpretaciones interesantes.

[2] *Cfr.* Inca Garcilaso de la Vega, *Los Comentarios...* (Libro Segundo, caps. III, IV y V).

[3] Yuri M. Lotman, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra y Universidad de Valencia, 1996, p. 145.

> do con relación a los demás seres de la naturaleza. El hombre ha sido desde siempre un *homus simbolicus*, un eterno creador de símbolos, a través de los cuales ha buscado intercambiar y comunicar mensajes de su percepción del cosmos, la naturaleza, el mundo, la vida.[4]

La comprensión de los símbolos en su función comunicativa permite el acercamiento a los distintos ámbitos de la existencia humana, tanto de aquellos que se manifiestan materialmente, como de los que forman parte de lo profundo, de lo no perceptible. La disección de los símbolos permite adentrarse en la maraña económica, política, ideológica y cultural de una sociedad.

En los símbolos del mundo quechua-andino se reúnen los principios esenciales que rigen su organización colectiva y su concepción del mundo, de las cosas. Estos principios son la reciprocidad, la redistribución, la complementariedad.[5] En las relaciones cotidianas éstos se expresan en el desempeño colectivo del trabajo, en la fiesta, en la danza, en la relación con la naturaleza.

El hombre al recrear su vida construye determinados contenidos simbólicos que no actúan de manera aislada, sino dentro de una "integración simbólica" que,

> para que se produzca, no sólo depende de que los hombres, en su praxis vital, intercambien sus contenidos simbólicos, es decir que puedan percibir sus expresiones externas; sino que lleguen a su comprensión "interna" en sus niveles más profundos, desatando una "reacción en cadena" que interrelaciona otros símbolos, constituyendo un sistema que el hombre opera y da funcionalidad en su praxis vital.[6]

La interacción de los símbolos posibilita la integración social, en la cual el hombre recrea sus conocimientos, su memoria, que le permiten construir formas de identidad y resistencia.

Ahora bien, en cuanto al asunto del símbolo en la narrativa arguediana, los seres-objeto empleados por él son el resultado de un proceso de abstracción, de una conceptualización devenida de un proceso histórico cultural y de una poetización del símbolo. Aunque no completamente igual a las *wakas* pertenecientes a la tradición quechua-andina, pero sí de manera similar, los símbolos arguedianos tienen características mágico-

[4] Patricio Guerrero Arias, *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, p. 87.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*, p. 88.

religiosas (aunadas a lo poético). En este campo "los hechos reales no se convierten en signos, sino que son signos de manera sustancial; por eso mismo son capaces de actuar como aquello que representan (un amuleto, etcétera). Son signos-símbolos".[7]

De este modo, los seres-objetos de Arguedas son símbolos sustanciales, "nunca completamente arbitrarios", considerando que existe un nexo, una "ligazón natural entre el significante y el significado".[8]

Los símbolos tomados por Arguedas de la tradición popular andina conservan su sustancialidad, dado que tanto la estetización como lo mágico-religioso tienen acercamientos mutuos. Además, es probable que esos símbolos hayan pasado por un proceso de estetización previa, debido a los grandes cambios a los que fue sometida el área andina por parte de sus colonizadores, afectando el desarrollo de su producción y reproducción cultural, como efecto de la transformación forzada de su organización económico-social.

Ricoeur, al referirse al símbolo, nos dice: "los símbolos, debido a que tienen sus raíces en las constelaciones permanentes en la vida, el sentimiento y el universo, y a que tienen una estabilidad increíble, nos llevan a pensar que no mueren nunca, que solamente son transformados".[9]

Los símbolos arguedianos compactan elementos del mundo quechua-andino en constante reactualización y su significado real es, muchas veces, intraducible o insuficientemente traducible.

Los símbolos quechua-andinos, en la narrativa arguediana, indudablemente desempeñan un papel literario estético, pero no por eso pierden su carácter mágico-religioso e incluso mítico. Ello nos permite entender la unidad del pensamiento andino, dentro de la diversidad de las culturas y realidades existentes.

El análisis de los símbolos arguedianos permite entender la representación de ese cosmos sumamente complejo. Así se puede entrar en las entrañas del pensamiento quechua-andino y considerar las interrelaciones de sus contenidos simbólicos, frecuentes en la tradición oral, llevada al campo de la escritura. Desde ahí el símbolo suele "reventar" como *illa* y correr en las aguas de un *lloqlla* (aluvión) cultural, para explicar la cosmovisión quechua-andina.

[7] Jan Mukarovsky, "El significado de la estética", en *Escritos de estética y semiótica del Arte*, Barcelona, Gili, 1977, pp. 145-156. Citado por Martín Lienhard, en *Cultura popular...*, p. 39.

[8] Ferdinand de Saussure, *Curso de linguístique generale*, París, Payot, 1968, caps. 1 y 2.

[9] Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 77.

El símbolo arguediano es una *paqarina* (ventana) por donde se ve adentro y afuera del universo representado. La dificultad de interpretación de los símbolos está relacionada con la tensión y distensión existentes en la relación intercultural que involucra al lector y al texto.

Considerando la multiplicidad y complejidad del arsenal simbólico arguediano, y por cuestiones metodológicas, se realizaron ciertos "cortes" en el uso de los símbolos por parte de Arguedas con el objeto de agruparlos de acuerdo con características compartidas o al encontrarlos vinculados unos con otros.

URQUMANTA. DE LA MONTAÑA

Apu. Dios cerro

Para hablar del *Apu*, se necesita pedirle permiso, mojando la tierra por los cuatro costados con gotas de cañazo. Así lo hacen los hombres del Ande peruano para acercarse o hablar con el *Apu*, *Auki*, *Wamani*, *Qirka*, Dios montaña, protector de los *runas*.

En el proceso creativo arguediano, el *Apu* (hablando genéricamente) aparece en diferentes momentos y circunstancias narrativas, mostrando las variadas funciones que cumple en su relación con los comuneros quechuas. El *Apu* es el dador de protección, de luz, de energía, con la que se nutre espiritual y materialmente el campesino. El *Apu* forma parte de los dioses tutelares. "Para los indígenas, los *wamanis* (montañas) son el segundo Dios (el primer Dios es *Inkarrí*... Él hizo todo cuanto existe en la tierra). Ellos protegen al ser humano. De ellos brota el aguasangre que hace posible la vida."[10] El *Apu* es un ser vivo, animado como todo lo que conforma el cosmos andino: "todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano".[11]

Los *apus* están cargados de connotaciones míticas. Unos tienen mayor poder que otros. Luchan entre sí por su hegemonía. El carácter y el poder del *Apu* determinan su dominio de un espacio dado. Veamos un fragmento de "Agua":

> Kanrara tiene una impresión molesta [...] chitulla es un cerro ancho y elevado, sus faldas suaves están cubiertas de tayales y espinos; a distancia se le

[10] José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere, "La posesión de la tierra...", en *Ideología mesiánica...*, p. 228.

[11] *Cfr.* José María Arguedas, *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966, pp. 7-8.

> ve negro, como una hinchazón de la cordillera. Su aspecto no es imponente, parece más bien tranquilo.
> Los indios sanjuanes dicen que los dos cerros son rivales y que, en las noches oscuras, bajan hasta la rivera del Viseca y se hondean ahí, de orilla a orilla. (AG: 96)

El *Apu*, poderoso gobernante de los Andes, así como inspira respeto, también puede generar temor en los pobladores, ya sea por su grandeza, por su forma o su color. En todo caso, el aspecto de la montaña y las impresiones que produce a los hombres serán los indicadores del poder e influencia sobre los elementos del mundo. Una muestra de este carácter se encuentra en "Warma kuyay", cuando el niño Ernesto dice:

> ...miré desde allí 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 las espaldas al cerro. (WK: 158)

La canción interpretada por Pantaleón y sus acompañantes en "Agua" hace más evidente el temor que produce el *Apu*:

> ...Kanrara, kanrara
> cerro grande y cruel,
> eres negro y molesto;
> te tenemos miedo,
> Kanrara, kanrara. (AG: 9)

Cuando el *Apu* siente hambre, cada cien años, es posible que se lleve a un *mak'tillo*, se lo coma enterito y lo guarde en su "adentro". "Allí, los *mak'tillos* presos recuerdan la tierra, sus pueblos, sus madres y cantan tristes" (LE: 129). Pero así como puede representar al mal, el *Apu*, al igual que el agua, la *pak'cha* (cascada), algunas yerbas o flores, puede limpiar las almas, purificar las vidas *qachas* (sucios) que "disvarían" la conciencia del hombre:

> —¡El Arayá me va a limpiar, seguro! Me voy, me voy. Deme su bendición, padrecito —rogó el chico. (LH: 238)

Don Bruno, en *Todas las sangres*, influenciado por el pensamiento quechua, advierte a Matilde sobre las cualidades mágicas y la vitalidad de los elementos que configuran la naturaleza mítica andina: "Estás solita en medio de estos cerros que de noche no duermen, sino que luchan

y silban. Sus aguas están, de veras, llenas de 'encantos'; sirenas, toros de oro, picaflores de candela... Amas a este gran señor de la ambición. La mujer fue creada para clamar o espolear al hombre, para quemarlo" (TS: 120).

El *Apu* también es el padre a quien acuden muchos personajes de Arguedas. Por ejemplo, Ernesto, en *Los ríos profundos*, cuando el desánimo se apodera de su ser, platica con él, pidiéndole ayuda para enfrentar sus problemas:

> Entonces mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria como un relámpago, la imagen del Apu K'arwarasu. Y le hablé a él, como se encomendaban los escoleros de mi aldea nativa, cuando tenían que luchar o competir en carrera o en pruebas de valor.
>
> Empecé a darme ánimos, a levantar mi coraje, dirigiéndome a la gran montaña, de la misma manera como los indios de mi aldea se encomendaban, antes de lanzarse contra los toros bravos, enjalmados de cóndores. (LRP: 89)

En *Todas las sangres*, se invoca la protección del Dios montaña, a fin de que, con la fuerza que contiene y proyecta sobre las cosas, pueda controlar su movimiento y favorecer la permanencia de la alegría y la esperanza del hombre. Por eso, arrodillado ante una de las *saywas*, Filiberto rezó: "Padre Wamani (dios montaña): hazme volver con don Fermín, en paz y sano. Que esta piedrita no se caiga de esta cima movediza. Te reverencia mi corazón humilde. Si cae la piedra caerá mi vida o mi alegría, que es lo mismo" (TS: 249).

Para los *runas* no existe fuerza más poderosa y cercana que la del *Apu*. Cuando los comuneros emprenden actividades que pueden afectar el orden natural de las cosas, como el trabajo en la mina, hablan con él y le piden cuidar el destino de la comunidad: "Cerro de Apark'ora también; aquí estamos tus hijos. Vamos a comenzar mañana otro destino. ¡Danos tu aliento, extiende tu sombra a nuestro corazón apacible!" (TS: 101).

El hombre guarda estrecha relación con el *Apu*. Para que su comunicación simbólica pueda ser leída e interpretada, se requiere preferentemente de la intervención de un *layk'a* (brujo), un *varayok'* (alcalde) o un *dansak'*, miembro de la comunidad con rasgos excepcionales. También puede cumplir ese papel algún comunero, pero, como dijimos líneas arriba, con el respeto que el *Apu* merece. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la intervención del brujo andino hace que el hombre común conozca el medio por el cual se puede limpiar, no sólo su alma,

sino las impurezas del cuerpo, como el carbón que socava los pulmones de Esteban.

> El brujo qui'habla con espíritu del montaña aukillo, ha sentenciado: si el cuerpo retruca el carbón en el esputo, el cuerpo libre, queda. Yo seis onzas valía. Despacio, pagando su obligación hey hablado con brujo. Tú chiquito eres. Yo voy decir: votarás cinco onzas y ¡yastá! ¡hermano! ¡libre quedas! Pagas precio tu vida qui'has dado al capitán polaco mina Cocalón ¡Libre Cocalón también quedará! El aukillo sabe. (EZ: 132)

Su composición, altura y color, indican la reunión de cualidades mágicas. Cada pueblo suele tener un *Auki*, de cuyo tamaño dependerá, incluso, la importancia y poder de éstos.

> El auki K'arwarasu tiene tres picos de nieve, es el padre de todas las montañas de Lucanas. Del camino a Ayacucho, desde la cumbre de Wachwak'asa, casi para bajar ya a Huamanga, se ve el K'arwarasu. Tras del aire frío de la puna grande, a cuarenta leguas de distancia, cumbre tras cumbre, la vista alcanza, en la lejanía azul, como en el extremo del mundo, los tres picos de nieve, clareando a la luz del sol entre los relámpagos y lo oscuro de las tormentas. (YF: 92)

Para el *runa* no existe mayor poder que el del *Auki* porque él "hizo esta tierra antes de que los señores *werak'ochas* hubieran llegado a nuestros pueblos" (TS: 466-467). La antigüedad y la permanencia todopoderosa del *Apu* le otorgan derechos sobre la tierra y sobre el destino de los hombres quechuas que los hacendados reclaman como suyos. Los hombres, por ser hijos del *Auki*-protector, son quienes tienen derecho sobre las tierras que trabajan. "De ellos es la hacienda, conforme al mando de nuestros dioses los *apus* [...] desde este día somos la comunidad de Pukasira de La Providencia. Libres somos" (TS: 467).

El *Apu*, conocedor del bien y del mal, establece las reglas del funcionamiento de la naturaleza e influye en el comportamiento del *runa*. En ese sentido, cuando se transgrede el orden del universo, se puede generar la ruptura del "volcán" e instalar el mal, la injusticia, la ambición y la avaricia:

> Justo Pariona se quitó el casco y la máscara; se arrodilló: "¡Qué no sea para el mal, para el sufrimiento de los que no tienen amparo!¡El metal es del diablo! Por eso nuestro padre Apukintu lo oculta". (TS: 287)

La concepción que se tiene del gran protector *Apu* puede ser modificada con la intervención de los *mistis*. Así se explica el temor de los indios de *La Providencia* en *Todas las sangres*, quienes consideran que las bocaminas de Apark'ora son "túneles malditos", por recordarles la muerte de centenares de indios lahuaymarcas. "El nombre de Apark'ora por sí mismo, en su sonido, despertaba una especie de terror vago pero encarnizado" (TS: 99). Este temor puede también perecer con el tiempo; la curación de las heridas la proporciona el mismo cerro con su protección, por eso los "lahuaymarcas que más sufrieron en las minas ya no le temían a la montaña" (TS: 99).

El *Apu* también tiene injerencia en el paso de la vida a la "muerte" de los *runas*. En "La agonía de Rasu Ñiti", el *dansak'*, es un ser privilegiado por su contacto con el *Wamani*, quien le dota de rasgos mágico-religiosos. Esto hace que el *dansak'* se pueda comunicar y entender con el protector: "—Bueno. ¡Wamani está hablando! —dijo él—. Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho. Agárrame el cuerpo. Voy a ponerme el pantalón" (RÑ: 211).

El espíritu del *Wamani* vive en el interior del *dansak'*, desde allí se manifiesta y conduce al danzante al ritual de vida-muerte-vida, danza de la renovación y de reinstalación de los poderes del *Wamani* en el cuerpo del sucesor:

> —El wamani me avisa. ¡Ya vienen!— dijo.
> —¿Oyes, hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El wamani las hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo. (RÑ: 213)

El *dansak'* se convierte en un mediador entre el *Apu* y el hombre. Su grandeza dependerá del tipo de espíritu que vive en él:

> El genio de un dansak' depende de quién vive en él: el "espíritu" de una montaña (wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente, de una cueva de la que salen toros y "condenados" en andas de fuego. (RÑ: 214)

Por otro lado, en el mundo quechua-andino arguediano, la convivencia de los dioses se da de manera relativamente separada o sincrética, dependiendo de las particularidades sociales, económicas y culturales, e incluso de la ubicación geográfica de las comunidades. Bajo la mirada quechua monolingüe, esta convivencia no supone problema, en tanto que ambos dioses representan poderes y sociedades diferentes (no separadas radicalmente debido a que comparten un mismo espacio). Un testimonio recogido por Arguedas en una población monolingüe quechua

nos da elementos para comprender el pensamiento mítico-religioso de los *runas*.

> Según Don Viviano Wamacha, cabecilla, ex *Auki* y ex alcalde mayor del ayllu-comunidad de Chaupi, el dios católico (Nuestro Señor Jesucristo) es *separado* (separawmi), no se mete (en la vida de los indios), *manam metekunchu*. Admitió que era el mayor de los dioses y, cada vez que pronunciaba su nombre se quitaba el sombrero, pero aun así, siendo el mayor de los dioses *manan metekunchu* (no se mete en los asuntos de los indios). Es el dios de los señores y por esa razón, social y no religiosa, merece respeto y es formalmente considerado como de mayor jerarquía. No es dios, sin embargo. Ningún bien se recibe de él ni ningún mal. El hombre es protegido por los *Wamanis*, el propio *misti* no podría si el *Wamani* no le diera su vena, el *aguay unu*. El *Wamani* no excluye a los *mistis*; por medio del *Varayoq* reparte su vena, el agua, sin distinción, entre indios y señores (naturalpaq, vesinupaq, igual).[12]

El Dios occidental convive con el del mundo andino, sin embargo "no se mete", no interfiere en la relación del indio con el Dios montaña. La religión profesada por los *mistis*, generalmente, está en oposición con la de los *runas*, por el carácter panteísta de ésta y por mantener latente la idea del retorno del *Inkarrí*.

A lo largo de la narrativa arguediana, el pensamiento mágico-religioso andino subsiste en una constante confrontación con el pensamiento del otro, del dominante. Pero también es cuestionado por miembros de la misma comunidad que han estado expuestos al contacto con la racionalidad occidental. Rendón Willka, en *Todas las sangres*, al ver quemada la hacienda *La Esmeralda*, reflexiona acerca de las posibilidades e imposibilidades del futuro. En su elucubración concluye que la solución para el cambio del sometimiento y explotación no está en los *wamanis*, ni en el Dios de la Iglesia, sino en el hombre quechua-andino, en su organización colectiva que posibilitará la construcción de una realidad distinta.

> Entonces el comunero, cuando aprenda que el cerro es sordo, que la nieve es agua, que el cóndor *Wamani* muere con un tiro, entonces curará para siempre. Para comunero no habrá Dios, el hombre nomás, la gente humilde con su corazón que aprende fácil todo bien y mata todo mal. (TS: 409)

[12] José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere, "La posesión de la tierra...", en *Ideología mesiánica...*, p. 229. Las cursivas son mías. En el texto original aparece en redondas y en negritas.

Al final de la confrontación será el mundo indio, encabezado por el mismo Rendón, el que triunfe y perdure tomando para sí los aportes de la modernidad.

El *Apu, Auki*, poderoso Señor montaña, generador y renovador de la vida en el mundo quechua-andino, simboliza la sabiduría y el poder que rompe las fronteras del tiempo, el *illa* latente de los corazones que protege y hace pensar los caminos del hombre.

El *Apu* posee un lenguaje musical que se manifiesta mediante el vuelo del cóndor, del *killinchu*, del gavilán, la *pak'cha* o cascada, la armonía rítmica que marca los pasos del hombre y de la naturaleza. Es el latido de todo ser que brilla o se opaca, baila y llora, y traspasa todos los elementos del cosmos.

Rumi. Piedra

El *rumi*, la piedra, como elemento simbólico del mundo andino, constituye la base sobre la que se edifica y desarrolla la cultura quechua, representa la memoria cultural acumulada a lo largo de la historia. En ella el tiempo guarda los aconteceres. Así, la piedra memoriosa habla revivificando el pasado. El *rumi* es tiempo, razonamiento, camino que se conserva como referente para abrir el paso al futuro.

La piedra es un cuerpo parlante, comunicativo, eterno. Los ríos, como los caminos, los cimientos de las chozas, los muros del mundo quechua, están marcados por la presencia de las piedras, donde, una tras otra, se abrazan para imponer silencio.

El sentido simbólico arguediano de la piedra está desarrollado básicamente en *Los ríos profundos*. En esta novela, Ernesto, al llegar con su padre al Cusco y constatar, en las piedras, la memoria inca, siente la vitalidad, la energía que éstas irradian a través de sus líneas y de sus bordes tallados con perfección:

> Eran grandes y extrañas de cuánto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética y constante: *"yawar mayu"*, río de sangre; *"yawar unu"*, agua sangrienta; *"puk-tik, yawar k'ocha"*, lago de sangre que hierve; *"yawar wek'e"*, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podía decirse *"yawar rumi"*, piedra de sangre, o *"puk'tik yawar rumi"*, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro pero hervía en todas las líneas y la superficie era cambiante como los ríos de verano que tienen una cima así. (LRP: 12)

El río y la piedra se complementan; el río desde su horizontalidad natural, serpentina, de desplazamiento, y las piedras, con su verticalidad que ahonda el recuerdo. La piedra puede constituir la marca del tiempo, la eternidad, el lugar de descanso o apoyo, la cumbre; el lugar de reflexión, pero también de soledad, de desamparo, como las piedras del Cusco. Ernesto es el único narrador-personaje mestizo que, por su relación con el mundo quechua, puede descifrar el sentido de las piedras y comunicarse con ellas:

> Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre las palmas de mis manos llameaba la juntura de la piedra que había tocado. (LRP: 12)

Aun cuando "el Amaru Cancha, palacio de Huayna Capac, era una ruina, desmoronándose por la cima" (LRP: 17); guardaba la imagen del poder y la capacidad arquitectónica (expresada en sus templos, fortalezas, entre otras construcciones) y el trabajo indescifrable de sus habitantes.

Los muros y las piedras cambian de rostro de acuerdo con el tipo de la construcción y el tiempo en que fueron edificados, pero la presencia de la piedra se impone:

> La calle era lúcida, no rígida. Si no hubiera sido tan angosta, las piedras rectas se habrían, quizá, desdibujado. Así estaban cerca; no bullían, no hablaban, no tenían la energía de las que jugaban en el muro del palacio del Inca Roca; era el muro quien imponía silencio; y si alguien hubiera cantado con hermosa voz, las piedras habrían repetido con tono perfecto, idéntico, la música. (LRP: 17)

El *rumi*, materia sustancial del K'arwarasu es el hueso, la vértebra del *Apu*, que le da forma a su cuerpo de tierra, que representa el color de los *runas*. La piedra tiene también la cualidad de convertirse en música para bullir desde el centro de la tierra. Por esta razón cobra gran importancia significativa en la novela, pues no es un elemento meramente estético, sino que además cumple su función social.

En *Los ríos profundos*, la piedra deja de ser un cuerpo-testigo del pasado y se convierte en arma de defensa y ataque en el presente:

> Las mujeres que ocupaban el atrio y la vereda ancha que corría frente al

templo, cargaban en la mano izquierda un voluminoso atado de piedras. (LRP: 101)

Las piedras parecen interrogar: ¿de dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿adónde vamos?; a fin de conocer y reconocer, desde el presente, el pasado, y permitir al hombre su proyección futura. Esas piedras guardan vivos testimonios de los pueblos andinos, en tanto concentradoras de memoria, de una vida que pasa como río mojándolo todo. Cornejo Polar al hablar sobre la relación piedra-memoria, dice:

> Ernesto postula la vigencia y el poder del pasado incaico. Su fuerza está intacta: toda hazaña es posible. La miserable situación presente aparece como un simple accidente, como una triste eventualidad. Y el mismo muchacho explicita su condición de depositario de ese pasado: "donde quiera que vaya, las piedras que mandó a formar Inca Roca me acompañarán."[13]

Arguedas, al señalar el punto inicial de la novela (el viaje al Cusco), plantea, implícitamente, el lugar y las condiciones históricas del pasado. Del gran esplendor inca quedan las piedras ondulantes del *Acllahuasi*, del *Amaru Cancha*... ¡El Cusco!, capital del imperio incaico conquistado, llevado hasta la humillación, símbolo de la opresión y la esperanza. Un indicador de una parte sustancial de la historia peruana.

Tras cruzar el Perú de "sur a norte", el padre de Ernesto conduce a éste a su tierra, el Cusco, "ombligo del mundo". Las referencias del lugar de nacimiento de su progenitor alcanzan niveles místicos, en tanto que llegarían al encuentro con el origen, con el pasado glorioso del indio, ahora convertido en *pongo*. "Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad. ¡Será para un bien eterno!, exclamó su padre..." (LRP: 11).

Ernesto encuentra que esa realidad está rota, trastocada. Sobre el muro incaico de piedra se ha levantado la pared blanca hispánica. La casa del Viejo está "en la calle del muro del inca" (LRP: 8); en esa casa hasta el árbol tiene "ramas escuálidas", y el Viejo "grita con voz de condenado" (LRP: 7) y almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir.

La inconformidad social se manifiesta en el encuentro y la confrontación entre el padre de Ernesto y el Viejo; el elemento opuesto al Viejo es el *pongo*: dos personajes representativos, dominado y dominador, explotado y explotador; la presencia del poderoso y del sometido; uno sobre el otro; imagen que se repite en la disposición de las casas, cuya base de piedra incaica (pasado histórico del Perú) es el sostén de otras,

[13] Antonio Cornejo Polar, *Los universos...*, p. 110.

compuestas por muros delgados, pintados de blanco, que representan la presencia y el dominio de los nuevos amos (los *mistis*). Ésta es "una figura que preside el conflicto con la usurpación del lugar y la sustitución del sentido. El lugar y el sentido han sido desterrados, y desde ese exilio el texto se producirá como una revisión radical de los modelos en disputa".[14] Ernesto reconoce que en los muros incaicos se encuentra el antiguo poder quechua, pero también problematiza la historia presente:

> —(...) Todos los señores del Cuzco son avaros.
> —¿Lo permite el Inca?
> —Los incas están muertos.
> —Pero no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver. ¿No temen quienes viven adentro? (LRP: 12-13)

En contraposición con la imagen del Viejo, se encuentra la del *pongo* (indio de hacienda que sirve gratuitamente en casa del amo), quien está, al igual que el muro incaico, convertido en urinario público, aplastado, sometido y humillado. Sin embargo, subyace la posibilidad de su reivindicación. El poder de la piedra (inmortal) transmite a Ernesto la factibilidad de festejar la vida, considerando la vibración y la orientación positiva de los *rumis* que guardan la energía del cosmos, pues "las líneas del muro jugaban con el sol, las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas; cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz; transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo" (LRP: 23).

Esas vibraciones de luz calurosa simbolizan el encuentro con la memoria histórica pero también con la misma persona, y hacen que Ernesto esté a punto de llorar de emoción: "Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos en que se juntan los bloques de la roca" (LRP: 11).

Los muros hierven como fuego que quema en las grietas de los muros y extiende su sombra protectora; los palacios se convierten en vigilantes del pasado. Por su parte, Ernesto es el receptor de la energía contenida en las piedras de los muros. El reconocimiento de la energía que guarda el *rumi* es la confirmación de la comunicación del hombre con la naturaleza. El tránsito de Ernesto y su padre por las sierras andinas constituye, así, un andar por el tiempo en busca de la justicia. Sin embargo, al llegar al Cusco, esa búsqueda se torna lejana e inaprensible.

[14] Julio Ortega, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, FCE, 1988, p. 130. Algunas ideas en torno a este tópico fueron tomadas de este libro.

"Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos... yo meditaba en el Cuzco. Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad" (LRP: 11). La promesa del Cusco del padre queda trunca. Sin embargo, permite el encuentro vivificador de Ernesto con las piedras, que tienen un sentido, una disposición curvilínea, zigzagueante como los ríos o las rutas que atraviesan los cerros. Esa disposición traduce un ritmo marcado por el caminante y responde al de las canciones andinas como el *harawi, wayno* o el carnaval indio.

La historia pretérita guarda información que conduce a la explicación de la realidad del momento. ¿Cómo se construyeron esas fortalezas y palacios? Un pasaje de la novela responde a este interrogante: "el encanto". Todas las piedras poseen poderes mágicos, pueden caminar por las noches y retornar de día a su lugar inicial. Esas piedras se juntan, se abrazan por acción del inca y, por eso mismo, el invasor no las pudo destruir, al contrario, se valió de ellas para construir sus propios edificios como la Catedral del Cusco:

> —¿La Compañía también la hicieron con las piedras de los incas?— pregunté a mi padre.
> —Hijo, los españoles, ¿Qué otras piedras hubieran labrado en el Cuzco? ¡Ahora verás! (LRP: 16).

Las piedras tienen un lenguaje, hablan desde adentro, desde el tiempo y no pueden ser sino en quechua las frases vibrantes y quemantes que tamborilean en la mente de Ernesto, quien quiere cantar como los indios. El recorrido por la ciudad sagrada lleva a Ernesto a otros templos, donde la lucha entre las piedras incas y las coloniales cobra singular presencia. El conflicto no se reduce al encuentro entre los objetos indígenas e hispánicos, sino que trasciende al enfrentamiento del orden cultural indio, que comparte Ernesto, y el orden blanco occidental dominante.

Las piedras dan vida al recuerdo de Ernesto, una memoria histórica que sobrevive con sus ríos, con sus cantos, con sus padres adoptivos quienes le criaron en Utek'. Responde a una evocación que involucra a todo un pueblo que vivirá, como los cóndores del *Saksayhuaman*, hasta el "juicio final" (LRP: 26).

Yaku. Agua

Indudablemente el *yaku, unu* o agua, es sustento vital del hombre. En el mundo quechua-andino, este líquido preciado es la sangre que recorre

por las venas de los cerros (en forma de río, cascada...), tan importante como la vida misma. La cultura quechua desarrolló una ingeniería fabulosa en la construcción de canales de riego, con el fin de viabilizar el transporte del agua hacia los pueblos y centros de producción agrícola, entre ellos los andenes ubicados en la falda de los cerros.

Arguedas, a través de sus múltiples trabajos, se refiere a la importancia vital de este líquido, a tal punto que la obra inicial del narrador lleva el nombre de *Agua*. Posteriormente, retoma el tema con hondura y profundo valor simbólico en *Los ríos profundos, Todas las sangres*, "Orovilca", "La agonía de Rasu Ñiti" y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

La distribución equitativa del *yaku*, agua, practicada por los pueblos quechuas, se ve afectada con la aparición de las haciendas y la consecuente imposición de la propiedad privada. En este contexto, "Agua" es un cuento que abre y pone a discusión el problema humano relacionado con este líquido, cuestionando un sistema injusto y autoritario:

> —Con músico Pantacha hemos entendido. Esta semana k'ocha agua va a llevar don Anto, la viuda Juana, Don Jesús, Don Patricio... Don Braulio seguro carajea. Pero una vez siquiera, pobre va agarrar agua una semana. Principales tienen plata, pobre necesita más sus palitos, sus maizalitos... Tayta Inti (sol) le hace correr la lluvia; k'ocha agua nomás y hay para regar: k'ocha va a llenar esta vez para comuneros. (AG: 102)

La mala distribución del agua, sangre-vida, que la montaña otorga a sus hijos y a la naturaleza, provoca la desesperación de los *runas*, porque sus actividades productivas agrícolas, fuente de subsistencia y base de su economía, se ven afectadas. Esto hace que los problemas se generen incluso en el seno mismo de los comuneros:

> Hablando francamente, los ak'olas no se llevaban bien con los lukaninos; todos los días se quitaban el agua, porque los terrenos de los dos pueblos se riegan con el agua de Jatunk'ocha, una laguna grande que pertenece por igual a los dos pueblos. De los siete días de la semana, el yakupunchau jueves era para los ak'olas, el miércoles del Cura y los demás días para el principal Don Ciprián Palomino. (LE: 144)

El agua forma el río, las *k'ochas* (lagos), acequias, puquios (manantiales). De acuerdo con las diferentes facultades que les atribuye el *Apu*, éstos cumplen funciones simbólicas de importancia, como el ser su agua-sangre que da vida y les purifica, tanto al hombre como a la naturaleza. El agua tiene la facultad de comunicar los tres niveles de vida: el *hanan pacha* (arriba), el *kay pacha* (aquí) y el *uku pacha* (abajo). Esta cua-

lidad de vivir en los diferentes planos hace del agua un símbolo que representa la inmortalidad del mundo quechua. Su brillantez y su humedad son los dadores de vida y los encargados de romper y traspasar toda frontera.

Mayu. Río

Los ríos, *mayukuna*, sangre del *Apu*, "vena del mundo" (TS: 260), representados, entre otros, por el río Apurímac (DP y LRP), fueron los encargados de cortar los Andes con diamantes y pedernales, abriendo inmensos abismos en los que el hombre, a sus orillas, "tiembla, ebrio de hondura", mirando esas corrientes plateadas.

El río Apurímac, el *mayu*, "Dios que habla", es inmenso, mágico y poético. Su voz es parecida al paso de los caballos en trote, aumenta sin ensordecer e infunde a los forasteros "presentimientos de mundos desconocidos" (LRP: 28).

> —¡Apurímac mayu! ¡Apurímac mayu!— repiten los niños de habla quechua, con ternura y algo de espanto. (LRP: 28)

El río, como símbolo purificador y dador de vida en tanto "vena del mundo", es el encargado de mover los molinos para la preparación de harina de diferentes granos. En ese sentido, es otro brazo más que se une a la producción y al trabajo del hombre. Es también un referente de vida. Las zonas cercanas al río son lugares de residencia y cultivo. Por eso el padre de Ernesto en *Los ríos...* manifiesta: "compraré una chacra junto al río, y construiremos un molino de piedra" (LRP: 44). Así, la sangre de los cerros puede fluir por las venas de las plantas, los hombres, los animales, el cosmos.

Al igual que el Apurímac, existen otros ríos igualmente poderosos, tal como el *Pachachaka* de *Los ríos profundos* que "brama en el silencio. El ruido de sus aguas se extiende como otro universo en el universo, y bajo esa superficie se puede oír los insectos, aun el salto de las langostas entre los arbustos" (LRP: 158).

En sus diferentes trabajos narrativos, Arguedas hace referencia a varios ríos que dan una dimensión mágica y mítica a las aspiraciones comunitarias, dado que el *mayu*, supone, por su cauce "único", la unidad de los comuneros. Una canción andina interpretada por el arpista Papacha Oblitas dice:

Paraysankus mayu	Río de Paraisancos,
río caudaloso	caudaloso río,
aman pallk'ankichu	no has de bifurcarte
kutimunaykama	hasta que yo vuelva
vueltamunaykama	hasta que yo vuelva.
Pallk'ark'optikik'a	Porque si te bifurcas,
ramark'ptikik'a	si te extiendes en ramas
challwacha sak'esk'aypim	en los pececillos que he criado
pipas challwayk'ospa	alguien se cebaría
usuchipuwanman	y desperdiciados, morirían en
	la playa. (LRP: 188)

El bifurcar es entendido como separación del pensamiento quechua-andino y de su sangre familiar, por lo tanto, inconveniente para la vida comunitaria.

El *Apurímac mayu*, Dios de los ríos, así como el *Pachachaka*, es el encargado de dotar de vida, de limpiar con su avance musical y de luz todas las impurezas del hombre y del mundo. Sólo así se entiende su capacidad para llevarse la peste del tifus, exterminada por las imprecaciones de los comuneros de los pueblos de Abancay en *Los ríos...*, a la gran selva donde se le vería "pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles" (LRP: 254).

Yawar mayu. Río de sangre

Yawar mayu se dice en quechua a ese río de sangre que lame la tierra hasta reverdecerla y hacerla despertar, con su voz aunada al canto de los árboles, de las aves, de las piedras. Es, en su primer repunte, el encargado de abrir un tiempo de siembra, de renacimiento, en el mundo andino. Ese primer empuje de río parte desde las alturas andinas, con su caminar rumoroso y arrasador, hasta llegar al mar. En "Orovilca" (cuento incluido en *Agua*), Arguedas describe este fenómeno llamado *yawar mayu*, aludiendo a un río que llega a Nazca en enero, despacio, hinchándose hasta "formar trombas" que "giran y chocan dentro de la corriente". La gente festeja su llegada por tratarse de la sangre de un Dios que se sacrifica por el mundo.

> La gente se arrodilla ante el paso del agua; tocan las campanas, revientan cohetes y dinamitazos. Arrojan ofrendas al río, bailan y cantan; recorren

> las orillas mientras el agua sigue lamiendo la tierra, destruyendo arbustos, llevándose las hojas secas, la basura, los animales muertos. Después comienza el trabajo y la guerra. En las grandes haciendas se empieza el agua, cargada de esencias, como la sangre; y hay campesinos que no alcanzan a regar y siembran en la tierra seca, con una esperanza como la mía, que no es sino una sed inclemente. Yo los he visto llorar en las noches de feroz verano y aun bajo la luz del sol que repercute en el inmenso "Cerro Blanco". (OR: 182)

Este *yawar mayu* es el renovador de la vida del hombre y de la naturaleza. Su esencia moja los campos, da de beber a los ganados, despierta la música y la danza, y alimenta al hombre.

La imagen de este *yawar mayu,* llevada al plano melódico-rítmico de la danza de tijeras, se encuentra fabulosamente desarrollado por Arguedas en el cuento "La agonía de Rasu Ñiti". El *yawar mayu* vive en el interior del *dansak'*, desde ahí revienta en los movimientos del *illa* Rasu Ñiti, protegido del *Wamani* grande que tiene nieve eterna. El tránsito seguido por el *dansak'* para llegar al *yawar mayu* inicia con pasos "como de música leve, como de agua pequeña, hasta fuego..." (RÑ: 213). La intensidad de los movimientos que contactan al *Apu* con el *dansak'* se acrecentan, ya que, éste le llama con viva voz: "Lurucha, que no parecía mirar al bailarín, empezó el *yawar mayu* (río de sangre), paso final que en toda la danza de los indios existe" (RÑ: 216).

La fuerza y profundidad de la danza, relacionada con la energía cósmica del *Apu,* representa la vitalidad del hombre y la naturaleza, donde la muerte es sólo un paso a otra vida, en el seno de la madre tierra.

> "Rasu Ñiti" vio a la pequeña bestia. ¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como arrastrarse de un gran río turbio, del *yawar mayu* éste que tocaba "lurucha" y Don Pascual? Lurucha aquietó el endiablado ritmo de este paso de la danza. Era el *yawar mayu,* pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos cargados con las primeras lluvias; ríos de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de la sierra que se lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio. (YF: 217)

El *yawar mayu* contiene en sí la vida y la muerte. Baja tocando y arrastrando todo lo que encuentra a su paso. De esta misma manera se desplaza en el interior de los hombres como ocurre en "La agonía de Rasu-Ñiti":

> Lurucha avivó el ritmo del *yawar mayu*. Parecía que tocaban campanas graves. El arpista no se esmeraba en recorrer con su uña de metal las cuerdas de alambre, tocaba las más extensas y gruesas. Las cuerdas de tripa. Pudo oírse entonces el canto del violín más claramente. (RÑ: 217)

El *yawar mayu*, en el interior del *dansak'*, converge la dualidad vida-muerte renovadora. Así se entiende la sucesión de éste por otro más joven, Rasu Ñiti, igualmente contactado con el *Apu*, quien establece diálogo con él mediante la cascada parlante o el vuelo del cóndor.

En *Todas las sangres*, este *yawar mayu* es entendido como el momento más intenso del mundo andino en su lucha contra sus explotadores. Este río de sangre también se manifiesta en la determinación de don Bruno de establecer la justicia por sus propias manos, como un acto de liberación de sus "pecados" y expresión de su toma de conciencia, para sumarse a la búsqueda de justicia exigida intensamente por los comuneros.

> Don Lucas entendió. En los ojos de don Bruno había un río de sangre: el *yawar mayu* del que hablaban los indios. El río iba a desbordarse sobre él con más poder que una creciente repentina del furibundo río que pasaba por un abismo, quinientos metros abajo de los cañaverales de su hacienda. (TS: 455)

La explicación mágico-poética del *yawar mayu* andino, en la voz del narrador, es introducida en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ("Segundo Diario"); ahí la victoria del *yawar mayu* involucra, incluso, al narrador preocupado por escribir la realidad de "todas las sangres".

> Y esa pelea aparece en la novela como ganada por el *yawar mayu*, el río sangriento, que así llamamos en quechua al primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en las cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música. Allí, en esa novela, vence el *yawar mayu* andino, y vence bien. Es mi propia victoria. (EZ: 71)

En *El zorro...* este *yawar mayu* también aparece en la fuerza de los migrantes serranos que, como una avalancha, no cesan de bajar a Chimbote apoderándose del espacio, imponiendo y readecuando su cultura, a partir de ese encuentro violento con el mundo costeño:

> Se han hecho moldes y todos han reventado. ¿Quién, carajo, mete a un molde a una lloqlla?, ¿usted sabe qué es una lloqlla?

—La avalancha de agua, de tierra, de raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas...
—Así es ahora Chimbote, oiga usted; y, nadies nos conocemos. Le dije que redujimos los obreros de doscientos cincuentiocho a noventiséis, ¿no? Esta lloqlla como hambre. Más obreros largamos de las fábricas más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida. (EZ: 77)

En el segundo capítulo de *El zorro...*, la oración en quechua de la prostituta Paula Melchora se encarga de caracterizar a ese *yawar mayu* furibundo.

...tierra sangrienta que haces pesada la corriente del río en enero-febrero, que saltas sobre rocas y árboles y dejas tu polvo para siempre en la vida del que te bebe sin saber o sabiendo... (EZ: 62)

El simbolismo mágico-poético del *yawar mayu* es el núcleo condensador, comunicativo y musical de la vida y la muerte, latente dentro de la cosmovisión quechua-andina.

Willkanóta máyu	Río de Willkanota
yawárta wakkásian,	Sangre está llorando
Chíri chirirékktin	Cuando arrecia el frío
Wáyra wayrarékktin	Cuando ventea el viento[15]

La referencia poética del estado temporal alude al sufrimiento humano y de los seres siempre vivos de la naturaleza, ante la fuerza del viento y del frío reunidos en la imagen implícita del río de sangre. Otras muestras de la poesía-canción quechua arguediana vinculadas al río y al *yawar mayu*, hacen alusión a la existencia del *runa* en sus diferentes expresiones musicales, emotivas como la siguiente, recogida en la zona sur andina peruana:

Uray pasaq putka mayu	Río que vas por la parte baja
mana imapaq sirviq mayu	río que no sirve para nada
apallaway nillachakaptiy	cuando te pido que me lleves
delituykita pagay niwanki	me dices que pague mi delito
destinuykita cumpliy niwanki	me dices que cumpla mi destino

[15] Citado por Martín Lienhard, en *Cultura popular...*, p. 59. La escritura particular de la cita responde a una variación dialectal del quechua.

Delituytaqa pagachkanim	Estoy pagando mi delito
destinuytaqa cumplichkanim	Estoy cumpliendo mi destino
para hina waqallaspay	llorando como la lluvia
puyu hina muyullaspay	dando vueltas como la nube

Canciones como ésta son incluidas en la producción literaria de Arguedas. Un ejemplo lo encontramos en *Diamantes y pedernales,* cuando Irma ensaya un *wayno* con acompañamiento de arpa y dice:

> La joven sintió miedo de empezar.
> —¡Ya lo he aprendido!— dijo Don Aparicio.
> *Aguila del río, te estoy esperando*
> *espuma del río, águila del monte...* (DP: 74)

Un carnaval de la provincia de Tambobamba (Apurímac), recopilado, traducido e interpretado bellamente por Arguedas, dice:

Tambobambino maqtatas	Un río de sangre
yawar mayu apamun.	ha arrastrado al joven tambobambino.
Tambobambino maqtatas	El agua sangrienta
yawar unu apamun.	ha arrastrado al joven tambobambino.
Tinyachallanñas toytoshkan	sólo su tinya está flotando sobre la corriente,
qenachallanñas toytoshkan	sólo su quena está flotando sobre la corriente,
Charangollanñas toytoshkan	sólo su charango está flotando sobre la corriente,
birritillanñas toytoshkan	sólo su birrete está flotando, está flotando.

El *yawar mayu* de la época de los carnavales representa la vitalidad del hombre andino. Ese reencuentro alude a la unidad cultural del mundo quechua. El *yawar mayu* le dio vida al tambobambino de la cita anterior y, posteriormente, lo llevará a sus entrañas.

Este símbolo positivo/negativo, vivificador y destructivo, vinculado con la tradición quechua-andina, muestra su carácter multisémico traducido en la vida y obra literaria de Arguedas: violencia (el río revuelto que lo arrastra todo), hervor (calor y movimiento del líquido que hierve, y su capacidad de modificar, de ablandar los objetos sólidos que sumerge). La conflictividad, la violencia de la lucha entre lo antiguo y lo nuevo, lo extranjero y lo autóctono, que caracteriza al mundo andino, su poderosa capacidad de resistencia, todo ello encuentra en el *yawar mayu* su símbolo, su esencia, su materia.[16]

[16] *Cfr. Ibid.*, pp. 52-54.

Pak'cha. Cascada

De oro, de oro deben ser los *pak'chas,* cascadas encantadas, poderosas, que se desvisten en su caída, abren su garganta y se van rumorando las voces del *Apu.* Muchas veces dicen que en el agua de las cascadas viven fuerzas magnéticas que atrapan el alma del agua y las convierte en canción.

En el proceso creativo arguediano, la cascada o *pak'cha* aparece principalmente en dos de sus novelas, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Su particularidad simbólica no se desliga de la cosmovisión quechua-andina. Veamos.

En *Todas las sangres,* el viejo K'oyowasi (segundo cabecilla de los comuneros), al percatarse que don Adrián no logra comunicarse con el *Apu* en su lectura de la coca, busca encontrar el mensaje del padre Pukasira en la lectura de la voz de la "cascada de agua que *sabe*". El *pak'cha* mensajero del Dios montaña, "vena blanca", puede contener mensajes en su juego de agua, en su caída, pero también puede no tenerlos. Todo depende de la voluntad del *Apu.*

> —No habrá rabia, padres, hermanos. Ahí está nuestro Señor, tranquilo, está ya del color del sol, tranquilo. He ido a escuchar la cascada del agua que *sabe.* No me ha contado nada. He cerrado los ojos; he detenido el corazón para oír. Está cantando con su voz común. En su vena blanca el Padre Pukasira danza, contento. ¡No habrá rabia! (TS: 39)

Además de ser mensajera, la cascada reúne las cualidades de conocimiento cósmico que sólo podría debilitarse cuando interfiere el Dios de la Iglesia, quien está en permanente lucha con el Dios montaña: "Pero el Dios de la Iglesia puede que nos mande la rabia. No lo alcanzamos. Ni la cascada ni nuestro Padre conoce su hablar. Es el primer Dios" (TS: 40).

El des-encuentro de dioses plantea la polaridad existente entre ambos mundos que poseen su propia racionalidad, aunque a veces se sincretizan.

Hay cascadas en el interior y fuera del hombre. El agua de la cascada vitaliza al *runa.* No causa efectos a quien no lo acepta.

> Pero en mi adentro habla claro la cascada, pues; el río también. Yo, ¿por qué cojodices voy decir contigo, si me está dando cañazo de Huanca, como buen patrón, delante del catre en que vas a dormir? ¡No diciendo cojodices! ¿Para qué diciendo cojodices, patrón inginiero? (TS: 86)

En *El zorro...*, la reiterada aparición de la cascada entreteje la configuración de la segunda parte del diario del 10 de junio de 1968. Arguedas parte de la evocación de la cascada de San Miguel de Obrajillo, que oye en el gemido del chancho (nionema), al que le rasca el vientre hasta tenderlo en el suelo de placer. Posteriormente, el hilo narrativo refiere a la cascada del Perú, las mismas que "retratan el mundo", pero significativamente sólo para los que saben "cantar en quechua". La imagen de la cascada atrapa al lector conduciéndolo por las montañas en las que el hombre deja su aliento en los duros trabajos impuestos por sus explotadores. Desde ese punto, como un salto de agua, refiere a la revolución cubana y, principalmente, a la imagen de un teniente revolucionario que cuenta con la feliz inteligencia y la fuerza de la cascada. Arguedas, consciente de que su mensaje pensado en quechua tiene ciertas dificultades, reconoce, implícitamente, que es necesario salvar los problemas que suscita el traslado de códigos quechua-andinos a otros diferentes, para establecer un encuentro con sus lectores.

Martín Lienhard, al reflexionar sobre la cascada y los árboles (seguiré su interpretación citando fragmentos), dice acertadamente que los árboles están "cargados de significación mágico-religiosa", plantados al borde de los precipicios y que "se estiran al cielo", significando la constante lucha del hombre contra sus explotadores. La dualidad arriba-abajo, código de orientación del mundo andino, está representada por la caída de la cascada (sufrimiento del hombre) y la forma vertical de crecimiento de los árboles (la permanencia de la cultura y la vida).

> Esta cascada es imagen y materia del desarrollo narrativo. Imagen porque ilustra la progresión "a saltos" del texto. La cascada se convierte en equivalente de lo que son los seres-objetos en una mente mágico-religiosa: signo y materia de la fuerza que fluye en todos los elementos de la naturaleza.[17]

Otra de las funciones importantes de la cascada es ser la fuente de armonía musical (pero también es irrupción. Rompe la quietud, el "silencio". Introduce caos y desarmonía en la quietud). Los músicos andinos se acercan a ella para asimilar su música y así crear canciones que se interpretarán durante el año. El momento y la fecha para que los artistas recurran a la cascada es la media noche del 23 de junio. En esta fecha se festeja el día del *Inti Raymi* (fiesta del sol) en el Cusco, reconocida también como el día de San Juan. En los campos y cerros, por ser ésta la noche más fría del año, se queman las hojas y los tallos secos de las plantas que nutrirán la tierra.

[17] *Cfr. Ibid.*, p. 47.

Cada músico andino cuenta con una *pak'cha.* Muchos de ellos la mantienen en secreto, y asisten a ella para oírla. Existen quienes se cuelgan de los árboles para escucharla mejor y memorizar su música, a fin de que puedan construir y reconstruir las canciones que les dicta la *pak'cha.* En *Diamantes y pedernales* encontramos una muestra de la relación del músico con la *pak'cha*:

> La noche del 23 [...] ¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en el lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su pak'cha secreta. Se echa de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón; el río les dicta música nueva. (DP: 46-47)

La cascada, como materia vital para la subsistencia y fuente melódica para los músicos, es la luz líquida y musical del *Apu* que fluye en el hombre. La *pak'cha* compuesta de música-vida-fuerza del *Apu* genera con su caída la verticalidad (hacia arriba) vencedora del hombre a similitud de los árboles. La verticalidad del hombre como la de los árboles que se estiraran hacia el cielo, es una respuesta a la caída de agua, a la explosión de vida. Así se entiende que la muerte sea sólo una muerte "pequeña" y transitoria.

SACHAKUNA. ÁRBOLES

Eucalipto

Sachakuna, los árboles que Arguedas se encarga de rescatar como símbolos del mundo quechua-andino realizan diversos papeles en su narrativa, dependiendo de su ubicación en el escenario y el momento dramático. La naturaleza de los *sacha,* árboles, le dota de una particular relación con el mundo ya que, a similitud del agua, también tienen contacto con los tres niveles del mundo: con el *hanan pacha* a través de sus hojas, con el *kay pacha,* mediante su tronco y con el *uku pacha* por medio de sus raíces, miembros que le permiten conocer profundamente la realidad que les rodea.

El *yucalito* o eucalipto, indigenizado, es, muchas veces, padre o madre, otras hermano... del hombre, él sabe que con sus múltiples ramas puede abrazar al mismo cielo, puede tejer con sus raíces la piel de la tie-

rra y hacer que ésta se mantenga estable y no se descascare con la humedad. Su rápido crecimiento permite la cosecha de su madera, como también la delimitación de áreas de tierra. El calor de su fuego, al arder, se convierte en medicina, en abrigo en el taladrante frío andino, y bajo el sol, en sombra que dulcifica y refresca al hombre y al ambiente.

En la narrativa arguediana las múltiples funciones del árbol están vinculadas a las actividades cotidianas, festivas, religiosas, etcétera, y a los estados emotivos del *runa*. Es el caso del pino de Arequipa en *El zorro...* Este pino "sabe de cuándo hay debajo de la tierra y en los cielos" porque "conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad" (EZ: 145).

Indudablemente una de las preocupaciones fundamentales del hombre andino representado en la narrativa arguediana, es establecer puntos de referencia para la identificación de lugares diversos. Uno de éstos puede ser un eucalipto: indica el valor del lugar en el que crece y a quien pertenece, mostrando así la jerarquía de quien lo posee.

En *Todas las sangres*, Anto, el sirviente más cercano del señor Andrés de Aragón de Peralta, padre de los hacendados Bruno y Fermín, al saberse heredero de una parcela de tierra y considerársele libre, planifica la plantación de un eucalipto: "Un eucalipto también, para que sea seña de mi casa. Más grande que el de don Brañes va a crecer" (TS: 227). Con certeza la ubicación de la casa no podía ser sino bajo un árbol:

> Voy a ir a la pampa, contigo. Hago cerco grande. Crío un perro. Hago casa al pie de un eucalipto que alcance el alto cielo... Tú cocinas, lavas, hilas, en otro lado duermes... (TS: 54)

El valor del árbol está relacionado con su altura, con su cercanía al sol o al cielo, lo cual le da mayor estatus social al dueño y también mayor poder al árbol. Lo alto y lo bajo determinan, simbólicamente, un nivel de vida y un lugar en el estrato social. Por otro lado, el valor del eucalipto consiste en representar la unidad y la identificación colectiva con el lugar de origen y con los miembros que lo habitan. Así, Gabriel, en *El sexto*, reconfigura en su memoria el lugar donde pasó parte de su vida: "Recuerdo que pasaba bajo el gran eucalipto de la plaza, cuando el campo estaba cubierto por las nubes densas" (ES: 11).

La presencia del eucalipto en las festividades del pueblo es fundamental. Por ejemplo, en *Yawar Fiesta* la construcción de la plaza de toros está hecha con madera de eucalipto. El árbol sacrificado participa con

sus pedazos, con sus huesos, en la fiesta del pueblo. Su participación está vinculada a esa "muerte chica" de la que se habla en *Todas las sangres*, a esa muerte-vida continuación de la existencia. Así se entiende que la muerte del árbol, como la del hombre, sea sólo el paso a otro estado de existencia. El eucalipto vivo o "muerto" forma parte de la fiesta. Está en la música, en el color, y en el calor de las ollas.

> —Mandaremos hacer una plaza chica de eucaliptos dentro de la plaza de la Pichk'achuri. Los ayllus lo harán, K'ayau y Pichk'achuri. El Vicario les dirá que la competencia, para que sea legal y para que se vea mejor, necesita una plaza chica, con asientos buenos, donde se acomodaría toda la gente, para ver de cerca. (YF: 85)

En la plaza de los pueblos, centro de actividad y convivencia, vive un eucalipto (en algunas ocasiones puede ser otro tipo de árbol) que es testigo y parte del devenir, del movimiento continuo de la sociedad.

La vida y los sentimientos del árbol se hacen evidentes y se parecen a los del hombre. Es así que en "Agua", antes del reparto del líquido vital, el eucalipto, al igual que los comuneros, se siente imbuido en el problema, a tal punto que "el eucalipto del centro de la plaza parecía sudar y miraba humilde al cielo" (AG: 108).

Así como el eucalipto participa de las festividades del pueblo, también lo hace en los momentos de sufrimiento. El narrador de "El horno viejo" describe así la voz de Santiago: "—Yo soy— dijo él, en voz baja; el grillo herido y el eucalipto estaban en su voz" (EH: 225).

La voz del eucalipto es importante dentro del coro de voces del universo narrativo arguediano. Cantar es para el eucalipto una forma de expresar su existencia y también comunicar la de los otros: "Pero en la plaza, inmensa, el silencio cubría el vacío, toda la tierra. Sopló el viento y los dos eucaliptos gigantes del cementerio cantaron" (EH: 224).

El eucalipto, como otros elementos vivos de la naturaleza andina, es sexuado y, de acuerdo con su género, el árbol tiene forma, color y olor diferentes. "En una misma variedad, o cuando se las clasifica como pertenecientes a la misma variedad, se dan piedras machos y piedras hembras, vegetales machos y vegetales hembras e instrumentos musicales machos y hembras."[18]

En "La muerte de los Arango" se dice que el eucalipto:

[18] Emilio Mendizábal Losak, *Estructura y función en la cultura andina*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1989, p. 111.

> "Es hembra", decía la maestra. La copa de ese árbol se confundía con el cielo. Cuando lo mirábamos desde la escuela, sus altas ramas se mecían sobre el fondo nublado o sobre las abras de las montañas. En los días de la peste los indios que cargaban los féretros, los que venían de la parte alta del pueblo y tenían que cruzar la plaza, se detenían unos instantes bajo el eucalipto... después, cuando el cortejo se alejaba y desparecía tras la esquina, nos parecía que de la cima del árbol caían lágrimas, y brotaba un viento triste que ascendía al centro del cielo. Por eso la presencia del eucalipto nos cautivaba... (LM: 193)

Por otro lado, el eucalipto, testigo y partícipe de los acontecimientos del pueblo, no sólo llora por el dolor de la muerte sino además, es el madero del féretro que guarda el cuerpo. Acompaña al hombre en el camino de la muerte; aun en la tumba, árbol y hombre "muertos" permanecen juntos.

> En un féretro pesado, de madera de eucalipto, se llevaron el cadáver del músico. Don Aparicio vio a la comitiva escalar la colina en cuya cima está el panteón. La gente de los ayllus cubría el campo. El señor de Lambra permaneció en el balcón de la casa hasta que la multitud comenzó a ingresar en el panteón. (DP: 79)

Ese eucalipto, al igual que el mismo hombre, se desplaza hasta lugares propicios para su crecimiento. Pareciera seguir las huellas del hombre para crecer muy cerca de él, o tal vez sea el hombre quien lo sigue.

> Una mancha de árboles apareció en la falda de la montaña.
> —¿Eucaliptos?— le pregunté.
> —Deben de ser. No existían antes. Atrás está la fortaleza, el Sacsayhuamán. (LRP: 15)

El árbol también crece en el hombre, en su "pecho", por eso está relacionado con las circunstancias emotivas del *runa*. "Si no lo matan, ese árbol se iba a morir pronto de pena. ¡Que lo corten! Yo sentiré que la sierra me parte también el pecho" (TS: 447).

El eucalipto-hombre se transforma, avanza con sus movimientos "viudos" cuando la muerte embute su sombra a toda su estructura. Como las mujeres de negro en "Luvina" de Rulfo, el eucalipto (multitudinal) descubre su dolor ante la muerte.

> Don Aparicio cerró sus oídos para el llanto de las mujeres, y prendió su corazón del *harawi*. El canto le oprimía, pero lo sangraba a torrentes; elevaba

> su vida, lo llevaba a tocar la región de la muerte. Los altísimos eucaliptos que crecían cerca de Lambra, como una mancha en la ladera, parecían venir hacia él, marchando, envueltos en turno y lúgubre halo. (DP: 79)

En la tradición musical andina, encontramos numerosas muestras de mutua correspondencia afectiva y protectora, establecida entre el hombre y el eucalipto. Un *wayno* del compositor andino Walter Humala* dice:

> Déjame contarte, viejo eucalipto
> Tú que enterraste bajo tu sombra
> mi cansancio de andar
> tras mi loco destino
> Déjame decirte extraño tu aroma.
> (Huayno: "Viejo eucalipto")

Sauce

Arguedas también alude a otros árboles como el sauce (macho o hembra). Aunque su presencia no sea tan constante en su narrativa, es importante rescatar su simbolismo porque nos muestra la convivencia cultural costa-sierra. Se puede decir que el sauce es un árbol "extranjero" indigenizado.

Su imagen de "llorón" representa la inmensa batalla que ha librado por sobrevivir en un ambiente inclemente. El sauce, como todos los componentes de la naturaleza, experimenta el dolor y los sentimientos que el mundo occidental considera exclusivos del hombre. Don Andrés, en *Todas las sangres*,

> en el centro del patio cultivó un sauce que llegó a ser frondoso, aunque daba la impresión de que sufría con la soledad y el frío. Algunas de sus ramas se derramaban "como lágrimas", hasta tocar el suelo. "No, no era sauce llorón; aquí, en la altura, se ha afeminado" decía el gran señor. (TS: 434)

La expresión "afeminado" está relacionada a la "fragilidad" del árbol. Se trata de un árbol de huesos blandos. Su frondosa cabellera, antes que ocultar sus lágrimas, le pone en evidencia. Representa la impotencia ante las duras condiciones geográficas en que se encuentra, pero

* "Walter Humala 'en vivo' ", casete, Perú, s.f.

también la lucha por seguir viviendo sometido a las condiciones que su nueva realidad le exige. En el plano social encarna a los pocos emigrados que se indigenizan y que, como los *runas*, también sufren las injusticias de los *mistis* poderosos.

El sauce, frondoso como es, al igual que otros árboles, también funciona como marca, ornamento y como lunar de identificación y diferenciación.

Cedrón

En *Los ríos profundos*, el cedrón, arbusto aromático que Arguedas refiere como árbol, crece en el patio de la casa del Viejo "anticristo"; ocupa un lugar simbólico, referencial como los árboles antes mencionados. No es grande ni fuerte, es un árbol que representa la vida del *pongo*, personaje extremadamente marginal dentro de los sectores sociales aparecidos en la novela. El pequeño árbol-hombre vive en un mundo hostil, donde los niños lo maltratan, lo descascaran, lo humillan. Sin embargo, ese árbol mísero y escuálido vence, creciendo, imponiéndose a la indiferencia y la muerte:

> Perfumaba el patio, a pesar de que era bajo y de ramas escuálidas. El pequeño árbol mostraba trozos blancos en el tallo; los niños debían de martirizarlo. (LRP: 9)

Sus débiles ramas y las cicatrices de sus heridas establecen un paralelismo con la vida del *pongo*. Ambos son desposeídos y dejados al acecho de sus devoradores (niños, *mistis*), que les arrancan trozos de sí, trozos de cultura, trozos de tiempo y memoria.

> El árbol de cedrón había sido plantado al centro del patio, sobre la tierra más seca y endurecida. Tenía algunas flores en las ramas altas. Su tronco aparecía descascarado casi por completo, en su parte recta, hasta donde empezaba a ramificarse. (LRP: 20)

A pesar de la presencia del Viejo "anticristo"; de las condiciones deplorables en que vive, el pequeño árbol que perfuma y purifica el patio se encarga de instalar allí el "cielo", "si se muriera, si se secara, el patio parecería un infierno", dije en voz baja [...] "sin embargo lo han de matar; lo descansarán" (LRP: 21).

El cedrón representa así al *pongo*, personaje quechua, que padece los dolores producidos por su explotador. Es el "Cristo de nuevo crucifi-

cado", el símbolo que incluye "por extensión a todos los indios humillados de la novela —como los colonos de Patibamba de Abancay".[19] Arguedas, al hacer referencia al *pongo* como encarnación del dolor de la humanidad, también fue consciente de que la situación de este personaje no duraría por siempre. La gran masa a quien representa cuenta con fuerza suficiente para transformar su situación.

> Yo corrí hasta el segundo patio. Me despedí del pequeño árbol. Frente a él mirando sus ramas escuálidas, las flores moradas, tan escasas, que temblaban en lo alto, temí al Cuzco [...] En ningún sitio debía sufrir más la criatura humana. La sombra de la catedral y la voz de la María Angola al amanecer, renacían, me alcanzaban. Salí. Ya nos íbamos. (LRP: 25)

Pisonay

El *pisonay*, como símbolo, representa al hombre, a la vida, a la música. Es también el árbol que, con sus flores de sangre, limpia y purifica el espacio. Como el *wayronk'o*, el canto del *pisonay* suele subir al cielo a mezclarse con el sol, lugar donde sus flores rojas crecen mejor que en la tierra. Las flores del *pisonay* son el fuego en el cual vive la sangre de la vida, son los rayos del padre Sol que acrisola y abriga al mundo. En *Los ríos profundos*, uno de los internos oye el canto del *pisonay* y dice:

> —¿Oyen?— dijo Antero—. ¡Sube al cielo, sube al cielo! ¡Con el sol se va a mezclar...! ¡Canta el pisonay! ¡canta el pisonay!— exclamaba.
> Es que las flores del pisonay crecen en el sol mejor que en la tierra, según los indios de Pachachaca. (LRP: 129-130)

El papel purificador del *pisonay* está relacionado con la vida y la muerte. El *pisonay* lleva en sus flores rojas, lanzadas sobre el río, el cadáver de la peste de *Los ríos profundos*. Comparte esta actitud con el *chachacomo* y la retama:

> Por el puente colgante de Auqibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos, con imprecaciones y sus cantos habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente la vería pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama,

[19] *Cfr.* Tomás Escajadillo, "Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los ríos profundos*", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año V, núm. 3, 12, Lima, primer semestre, 1979, pp. 65-66.

> o flotando sobre los mantos de flores de pisonay y que estos ríos profundos cargan siempre. (LRP: 454)

Es también cómplice feliz de la calandria y otras aves que con su canto dulcifican y llaman a la calma y a la reflexión. Su color puede reverberar aún más cuando el canto del pájaro reorienta las rutas del viento.

> La calandria que prefería el pisonay del inmenso patio se posó en la más alta rama, y cantó. Todo el árbol enrojecido de flores, y la sombra, donde el color rojo se apagaba sin perder su intensidad, se animaron. El canto llegó al corredor. (TS: 190)

El *pisonay*, por sus flores rojas, simboliza la intensidad del amor y la memoria, así como el sacrificio y el dolor, puesto que puede llorar sangre ante la injusticia:

> —¡Pisonay!— dijo conteniendo las lágrimas—. Árbol de mi hacienda, árbol de mi esposo, que ahora está tranquilo en la cárcel; árbol de mi hijo; árbol de mí. ¡Tú lloras sangre, cada año! Llamearás por siempre en mi memoria, bajo mi pecho, en la corriente de mis venas. Árbol de Dios y del río: cuida a Rendón Willka. (TS: 469)

En un pasaje de *Todas las sangres*, cuando el capitán manda fusilar a los comuneros de *La Providencia*, el *pisonay* es testigo impotente; mientras la sangre de los hombres "brillaba con el sol todavía fuerte; salía viva de un boquete en el cuello" (TS: 472), él lloraba, eran sus lágrimas las flores rojas despachadas por el viento a la muerte.

> Las flores del pisonay fueron arrastradas por el viento. Y todos vieron que eran opacas y sedosas junto al color de la sangre de esa mujer con hijos. El árbol cabeceó con el viento; y él, así agitándose, solo, con el patio inmenso, lloró largo rato. Todos lo vieron hacer caer sus flores calientes sobre el empedrado y despacharlas, rodando, hacia los dos muertos. (TS: 472)

Rendón Willka describe la sensibilidad del árbol y la contrapone con la insensibilidad del fusil de "palo" seco, yerto, semejante a la del portador.

La muerte de los hombres significa la muerte del árbol en tanto que éste muere un poco en cada quien y renace en los hijos.

> 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 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. (TS: 472-473)

El *pisonay* simbólico responde a momentos narrativos cruciales y advierte los peligros, la muerte y la injusticia, llevadas a su máxima expresión.

Molle

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* aparece el *molle*, árbol inmensamente propagado en la zona andina. Este árbol, del que los tejedores aprovechan el zumo para teñir los hilos de lana o los curanderos para efectos medicinales, es un símbolo de la permanencia del hombre quechua-andino, por su capacidad de crecer en los lugares más difíciles y por considerársele propio del lugar.

Por ser un árbol común, el *molle*, sea macho o hembra, es muy querido por los pobladores de los Andes; sin embargo, como aparece en *El zorro...*, el *molle* es despreciado por los jóvenes absorbidos por la "modernidad" citadina, quienes lo consideran inútil y falto de dignidad por ser indio. El narrador recuerda en su "Tercer Diario" que en Moquegua, en el patio de una casa "había un molle que el caballero paralítico decía haber defendido muchos años ya, porque sus descendientes consideraban a ese árbol como indigno" (EZ: 144).

La lucha por la supervivencia humana y cultural, permanente en las obras de Arguedas, encuentra en el *molle* a uno, entre tantos, de sus representantes simbólicos condenados por la otra cultura, amante del humo y del cemento. Incluso el más fiel de sus protectores, un paralítico con quien platica el narrador, confiesa resignado: "cuando yo me muera van a cortar el molle, derribarán esta casa y construirán un edificio de cemento chato, moderno..." (EZ: 144). De antemano, se plantea el futuro agravado y hasta trágico, si la nueva generación de jóvenes no reacciona y valora su mundo.

El *molle*, como los hombres, también sufre en el intrincado lugar en que crece. Su estructura y color se moldean a las exigencias del medio; en ningún momento deja de ser musical y de constituir con sus movimientos, con sus hojas, con sus colores y frutos, la vida.

> Cuanto más ascendía, el camino era más polvoriento y ardoroso; los pisonayes formaban casi bosques; los molles se hacían altos y corpulentos. El molle, que en las montañas tibias es cristalino, de rojas uvas musicales que cantan como sonajas cuando sopla el viento, aquí, en el fondo del valle ardiente, se convertía en un árbol coposo, alto, cubierto de tierra como abrumado por el sueño, sus frutos borrados por el polvo; sumergido como yo bajo el aire denso y calcinado. (LRP: 70)

El *molle*, al igual que los otros árboles, cuenta con sensibilidad y pensamiento, imbuido, además, de una profunda armonía musical con capacidad mensajera.

Pino

En el "Tercer Diario" de *El zorro...*, Arguedas se detiene en la evocación dulce y bella de un pino de ciento veinte metros de altura que conoció en Arequipa. A través de la memoria, el autor hace una singular interpretación andina de las características del pino. Su descripción difiere del tratamiento que da a otros símbolos aparecidos en su narrativa, posiblemente por el estado anímico del narrador.

En su remembranza, Arguedas advierte que las cualidades físicas del pino son excepcionales; por eso dice "le hablé con respeto" (EZ: 145). Su jerarquía, marcada por su gran tamaño, vence al tiempo y lo convierte en "inmortal". Por su sensibilidad musical, su voz, profunda, su conocimiento del cosmos adquirido por la altura y la profundidad de sus raíces, "sabe de cuándo hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad" (EZ: 145).

El narrador establece un entrañable diálogo con el pino, dotado de un *illa* que le da omnisciencia y capacidad de proteger al hombre.

El pino es un "extravagante" en una ciudad grande como Arequipa, se parece al *runa* en un medio ajeno; sin embargo, es comparable con las *wakas* por su extraordinario tamaño, su forma y el lugar que ocupa.

Estos rasgos son los que los antiguos peruanos exigían para convertir a un ser-objeto en *waka*, en divinidad.

El canto y la música de los árboles es común en el mundo representado por Arguedas. Cuando éste se detiene a describir las cualidades de un árbol, no olvida referir la profundidad de su lenguaje. Así, el pino de *El zorro...*, mediante su voz melódica, articula las vicisitudes del hombre y su medio. A través del canto, el árbol comunica su penetrante e inmensa sabiduría. En este sentido, la interacción del pino con el narrador significa la realización plena de la comunicación, logrando establecer un "vínculo con todas las cosas" (EZ: 11). Curiosamente, este vínculo del hombre con el árbol, por medio de la memoria, se da en los momentos de abatimiento del narrador. Por eso éste dice:

> Pero no le pedí que me transmitiera sus fuerzas, el poder que se siente al mirar su tronco desde cerca. No se lo pedí. Porque cuando llegué a él, yo estaba lleno de energía, y ahora estoy abatidísimo; sin poder escribir la parte más intrincada de mi novelita. Quizá por eso lo recuerdo. (EZ: 145)

Sin embargo, en el recuerdo hay un llamado implícito al árbol, a fin de que le pudiera conceder algo de fuerza para salir de ese pozo en que se encuentra.

Todos los caminos cuentan con sombras del bien y del mal, con sombras silenciosas y melódicas proyectadas desde el alma de los árboles, que también crecen en el pecho de los hombres. Desde allí, irradian energía y vida. Por eso cuando el caminante se detiene mirando su propio rastro, busca en el árbol esa sabia que baja en gotas cristalinas desde las rajaduras de las cortezas, que son también las huellas de su viaje en el tiempo. Hombre y árbol se encuentran en la batalla de la vida... Tocarlo significa muchas veces encontrar la luz, sentir los sueños desatándose desde los párpados. Sólo hay que caminar y encontrarlo, sembrarlo, cantar con él. De modo que es preciso recordar que entre los árboles poderosos del mundo andino:

> [...] El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde lejos y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden. (LRP: 29)

Además de los árboles-símbolo arriba mencionados, Arguedas, en *Los ríos profundos*, también se refiere al *pati*, árbol que representa poéticamente la permanencia cultural, ética y estética del mundo andino.

Patibamballay	¡Oh árbol de Pati
patisachachay	de patibamba!
sonk'oruruykik'a	Nadie sabía
k'orimantas kask'a	que tu corazón era de plata.
¡K'ocha mayullay	¡Oh mi remanso,
k'ocha remanso!	mi remanso del río!
chalwachallaykik'a	Nadie sabía
k'orimantas kask'a	que tus peces eran de oro,
patuchallaykiqa	nadie sabía
k'ollk'emantas kask'a	que tus patitos eran de plata. (LRP: 107)

El árbol con corazón de plata, no como valor monetario sino como intensidad de pureza sentimental, sólo equiparable con el oro, es, en este caso, el lugar donde se resguardan los más puros sentimientos humanos. Como el agua o los peces de oro o plata, es un ser viviente que no sólo abriga su corazón sino también el del pueblo.

Ima sapra. Salvajina

El *ima sapra* o *salvajina* es una fibra vegetal, parásita de los árboles, que crece en los barrancos. Abunda en lugares cálidos, crece colgado en "esas rocas negras, húmedas" (LRP: 83). Esta planta del camino, contrariamente a los árboles, cuya verticalidad busca el sol, echa sus ojos a la tierra buscando agua desde lo alto de las ramas e intenta llegar a ella con sus manos de seda. Es descrita en *Los ríos profundos*, pero con mayor detenimiento en *El zorro...*

> "La salvajina" parece inerte, son hojas largas en forma de hilos gruesos; echa sus raíces en la corteza de los árboles que crecen en los precipicios, son de color gris claro; no se sacuden sino con el viento inerte, porque pesan, están cargadas de esencia vegetal densa. La "salvajina" cuelga sobre los abismos donde al canto de los pájaros, especialmente de los loros viajeros repercute; ima sapra es su nombre quechua en Ukuhuay. El ima sapra se destaca por el color y la forma; los árboles se estiran hacia el cielo y el ima sapra hacia la roca y el agua; cuando llega el viento, el ima sapra se balancea pesadamente o se sacude, asustando, y transmite su espanto a los animales. La sombra es dulcísima en esa quebrada candente. (EZ: 27)

El forastero-narrador de los diarios de *El zorro...* "tiene a un ima sapra sacudiéndose bajo su pecho" (LRP: 62), posiblemente, por la evo-

cación constante de los lugares cálidos en que vivió y creció. El movimiento del *ima sapra*, lento y pesado, como el de un ser somnoliento, se asocia con la poca actividad del escritor, tal vez agobiado por la distancia y la añoranza del terruño andino.

La relación del *ima sapra* con la sexualidad es evidente, dado que aparece como seña de lugares o personajes vinculados a la experiencia sexual. En el diario del 17 de mayo de 1968, el narrador de *El zorro...*, se refiere a Ukuhuay, sitio en el que existe la planta y de donde es originaria la chichera Fidela, su iniciadora sexual. El *ima sapra* también se asocia con la vida y con la muerte, configurando una situación de ansia, deseo y maldición, sentimientos constantes en las obras de Arguedas.

Por otro lado, esta fibra vegetal es utilizada por los indígenas pobres, como los cuzcos, para construir personajes humildes y ancianos que representan a los *apus* o a *ukukus* (duendes) en las fiestas pueblerinas:

> [...] es un demonio, en su fuerza te agarran todos los espíritus que miran de lo alto de los precipicios, de las cuevas, de los socavones, de la salvajina que cuelga en los árboles, meciéndose con el viento. ¡No has de entrar; no has de entrar! Yo, pues, soy como su hijo. (LRP: 164)

El *ima sapra, sacha millwa*, salvajina, barba de árbol o *sacha sacha* (nombres con que se refieren a la misma planta), simboliza, además la memoria, el tiempo pasado y el envejecimiento de las cosas. Su color gris y su textura suave representan la invitación al descanso, la búsqueda del encuentro con uno mismo, el acercamiento al otro mediante la memoria. Asimismo a la cercanía, al compartimiento del lugar con la pareja, que conllevan al sueño y al acto sexual.

Esta planta de pelos suaves que se sacude con el viento, es un ser misterioso. Asusta a hombres y animales. La salvajina es tomada con respeto por ser considerada barba de los *apus* o pelo de las montañas poderosas; es un complejo símbolo positivo y negativo.

El *ima sapra* puede además representar la nube que oscurece la luz del razonamiento y obstaculiza el encuentro y la visibilidad de una alternativa salvadora. Por esta razón en el "¿Último Diario?", la prostituta Orfa, al no poder ver al Tutaykire trenzando su red de oro y desengañada por todo, se suicida lanzándose de la cumbre *El Dorado* al mar.

UCHUY HATUN PAWAQKUNA. GRANDES Y PEQUEÑOS VOLADORES

Killinchu. Cernícalo

Dentro del proceso narrativo arguediano el *killinchu* (cernícalo), el gavilán (*huaman*) y el cóndor, cumplen funciones simbólicas semejantes, en ocasiones simbióticas y en otras contrapuestas.

El *Killinchu* o Cernícalo es un símbolo dual, positivo y negativo. Puede ser o no la representación del *Apu*. En algunos momentos simboliza al Dios montaña y en otros no, actuando de forma independiente.

En *Los ríos profundos*, "el cernícalo es el símbolo del *k'arwarasu*" (LRP: 90), la montaña sagrada. Lleva en su cuerpo el poder del *Apu* traducido en fuerza y sabiduría. Por su danza con el viento, el campesino puede conocer el buen o mal tiempo de la siembra y la cosecha, como también leer las condiciones sociales en las que se encuentra el *runa*. Por su vuelo que, en muchos casos, constituye la "voz" del *Apu*, el *killinchu* representa el poder mágico de los cerros elevados y oscuros, cuyas bocas son las cuevas, lugar donde habita y sale como si a través de él hablara el *Apu*, girando, ondeando y emprendiendo velocidad, cual rayo que corta el espacio en un vuelo de luz; vuelo dancístico, cuyo escenario abarca lo que sus ojos poderosos alcanzan a divisar. Como representación del *Apu*, el *killinchu* es, además de comunicador, un "pequeño" guerrero que vigila y defiende la cosecha y los animales.

> Los indios dicen que en los días de Cuaresma sale como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores, que les rompe el lomo, los hace gemir y los humilla. Vuela, brillando, relampagueando sobre los sembrados por las estancias del ganado, y luego se hunde en la nieve (LRP: 90)

Socialmente el *killinchu* representa a los indios, cuyo protector es el *Apu*. Los *runas-killinchus* suelen estar en aparente calma, esperando el momento preciso para romper sus ataduras. La agilidad y cautela del cernícalo es la misma del *runa* que no teme a la muerte. Los poderosos hacendados (cóndores) ejercen normas que someten a los de abajo, generadores reales de la riqueza. Así se entiende que el hacendado ocupe el lugar más alto de la sociedad al igual que el cóndor, "Dios de las alturas", mientras que el *runa* el lugar bajo, el de los cernícalos. Su única alternativa para vencer al adversario es la unión.

El *killinchu*, habitante de las alturas y de los abismos, se descuelga desde las cimas más altas y, en representación del *Apu*, lucha contra los cóndores que roban el ganado de los pobres. En el aspecto social, ade-

más, representa la unidad de los indios y la posibilidad de triunfo de éstos frente al mal que los somete y los elimina. Los *killinchus* atacan generalmente en grupo, no en forma aislada, lo que figurativamente representa el proceder de los indios en el trabajo o en la búsqueda de solución histórica a sus problemas.

La energía de su vuelo, su danza en el aire, el movimiento de sus ojos y su canto profundo, reconocido por el hombre andino, propicia que se le recuerde como a la misma fuerza del *Apu*. Por eso la presencia del rapaz en la mente del niño Ernesto de *Los ríos profundos*, garantiza, de algún modo, el triunfo de éste cuando enfrenta al "zancudo de alambre": "¡Apu K'arwarasu, a ti voy a dedicarte mi pelea! Mándame tu killinchu para que me vigile, para que me chille desde lo alto" (LRP: 89).

Numerosas canciones quechuas hacen alusión al *killinchu*-indio expresando el papel importantísimo que desempeña en la vida andina. Una de éstas es la que se refiere a la relación que establece el hombre con la naturaleza, a través del *killinchu*, representante del *Apu*:

Killinchallay Huamanchallay	Cernícalo halcón
alaykipi apakuway	llévame en tus alas
alaykipi apawaspa	llevándome en tus alas
caminuman churaykuway	ponme al camino
ñam pataman churaykuway	ponme al borde del camino
Chaymantaqa ripusaqsi	Desde ahí podré irme
Chaymantaqa pasasaqsi	Desde ahí podré retirarme
wayralla hina muyuristin	girando como el viento
mayulla hina qaparistin	gritando como el río.[20]

El espíritu del *killinchu*, como el del *Apu*, vive en la memoria y el pensamiento de quienes migran a otros espacios. En este sentido, el niño-narrador personaje de "Orovilca", cuento desarrollado en la ciudad costeña de Ica, plantea a Salcedo convertirse en cernícalo de fuego "como los que salen de la cumbre del 'Salk'antay' " (OR: 188), para poder liberar a la bella Hortensia Mazoni.

En *Diamantes y pedernales*, el *killinchu* es el acompañante del arpista *opa* Mariano. Este cernícalo, llamado "Inteligente Jovín", simboliza el espíritu del *Apu* que acompaña al forastero, a tal punto que el mismo corazón del arpista se confunde con el palpitar del animal. Representa igualmente, por la característica de sus proezas, la grandeza del arpista que según sus oyentes es un *illa* (iluminado).

[20] Huayno, canción popular de la zona de Ayacucho y Apurímac.

El *killinchu* también simboliza la fuerza del mal en tanto que, al actuar por propia cuenta, saca su naturaleza carnívora para alimentarse de sus víctimas, hecho que se plantea en el plano social de modos diferentes, sobre todo cuando el hombre se convierte en su propio victimario. Un fragmento de *Yawar Fiesta* y otro de *Todas las sangres* dicen:

> —¡Mi ojo premero sacará! ¡Como killinchu (cernícalo) ladrón, mi ojo premero comerá! ¡Común yaku jajayllas! (YF: 16).

> ¡No deben aprender la ambición que los convierta en cernícalos, furiosos por sacarse los ojos, unos a otros! (TS: 117).

El *killinchu* es pues, un símbolo mágico, mítico de doble sentido: positivo y negativo, dependiendo de las circunstancias.

Kuntur. Cóndor

El cóndor, *kuntur*, poderoso "rey de los cielos", es un símbolo positivo y negativo. Representa, por su vuelo inmenso y su grandeza física, la materialización de la libertad.

Cuando el cóndor actúa por cuenta propia, muchas veces representa a la muerte, signo negativo, en tanto que ataca a los animales pequeños de los comuneros, pero cuando obra como enviado del *Apu*, su signo es positivo, su pesado vuelo dancístico revela el lenguaje del *Auki*, del *Wamani*. Por esta razón, en "La agonía de *Rasu Ñiti*", el danzante puede entender que el cóndor es el espíritu de *Auki* que lo manda llamar.

El mandato del *Wamani* es incuestionable e impostergable, por eso el *dansak'* se alista para su danza renovadora (muerte-vida): "—Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani" (RÑ: 220).

La vigilancia y protección que el *Apu* brinda a los hombres se manifiesta en el vuelo constante del cóndor.

> Un cóndor, un cóndor enorme descendió hasta rozar casi los arbustos con sus alas. Su cuello blanco, su collera nívea, iluminó todo el cielo.
> Los tres regidores lanzaron un alarido:
> —¡Auki dios, auki dios!
> —¡Wamani dios, Wamani dios! (TS: 381).

El cóndor, al enfrentarse a las otras aves de altura, puede vencer al elevarse a los cielos, cerca del sol, dejando a sus oponentes sin aire, haciendo que retornen al pueblo, vencidos y humillados.

> Los pocos gavilanes rodearon al cóndor y empezaron a acosarlo. Se lanzaban sobre el gigante y lo picoteaban. Él dio unas vueltas a poca altura, tranquilo, "sin rabia", arrastrando su gran sombra sobre la tierra, y fue elevándose después. Movió la cabeza para mirar a todas partes. Los gavilanes se quedaron en la gran altura, no pudieron alcanzarlo y volvieron al pueblo, filudos pero empequeñecidos. (TS: 383)

En *El sexto*, Gabriel, personaje protagonista de la novela, reconstruye en su memoria la fiesta de los cóndores. Cuando éstos son atrapados para el *turupukllay*, corrida de toros, no pierden su carácter de *Auki*. Son dioses que, en la brillantez de sus alas, el poder de su pico, la fortaleza de su cuerpo, llevan el espíritu del *Wamani*. Sin embargo, el paseo de éstos, por las calles del pueblo, atrapados y avergonzados, supone la debilidad del ave frente a la unidad india:

> Yo contemplaba padeciendo la marcha de esos cóndores a los que hacían caminar a saltos, mientras que los señores del pueblo aplaudían desde las aceras y balcones. Cada cóndor llevaba al cuello cintas de colores. Caminaban con la cabeza echada a un lado; la mancha blanca, inmensa, del lomo y las alas se extendía bajo la luz. Abrazaban casi todo lo ancho de la calle, con las alas iban a saltos, yo tenía la impresión de que sus patas les dolían, porque apenas tocaban las piedras del suelo, las levantaban sufriendo. (ES: 58)

La burla y el festejo por la presencia del cóndor son una recordación: los cóndores debían reverenciar a la montaña, pero también a la iglesia que igualmente representa a un Dios. En el festejo a los cóndores se revientan dinamitazos, como para que oigan todos los elementos del cosmos y participen del triunfo del hombre sobre la majestuosa ave de las alturas. Pero no todo es alegría, pues surge la tristeza cuando se presencia el "encarcelamiento" de los cóndores en costales. La luz de la enrojecida montaña, el poder de los truenos, participan del acontecimiento matizado con los poderosos cantos de las mujeres que interpretan un *harawi*, "el más triste":

> Yana k'enti, yana k'enti saykusk'a,
> may llak'tamantam hamuchkanki tutayaspa.
>
> Picaflor, picaflor negro, cansado
> desde qué pueblo llegas convertido en sombra. (ES: 59)

El brillo de las alas del cóndor y la grandeza de su estructura física son comparados con los de un picaflor de cuerpo pequeño, fino y del-

gado, que suele elevarse hasta el sol para afilar su pico. Esta comparación poética guarda en sí el afecto y respeto que el hombre andino siente por el cóndor, pero curiosamente comparándolo con el *k'enti,* pequeño, tierno y que en ocasiones puede vencer, en la lucha, al mismo cóndor.

Anka. Gavilán

El gavilán, *anka,* comparte con el *killinchu* su denominación: *huaman* o *waman.* Al igual que el *killinchu* y el cóndor, guarda el espíritu del *Apu,* lee las condiciones contextuales de la sociedad. Así, en *Todas las sangres,* cuando se realiza un tratado de paz entre los Hermanos Aragón de Peralta, el gavilán sobrevuela el poblado, recibiendo, al igual que los hombres, todo el calor del *tayta Inti,* del padre sol.

El gavilán, como enviado del *Apu,* "habla" con sus alas. En él viajan el cuerpo y el espíritu del *Apu* a los cabildos, allí interroga y exige fortaleza y decisión a los hombres. "Siempre ha de volar un gavilán cuando hay cabildo", pensó la señora, contemplando el vuelo lento de una ave negra que parecía vigilar los tristes árboles de la plaza. "Dicen los indios que es el espíritu y el cuerpo del Apukintu..." (TS: 154). El gavilán tiene la facultad de descubrir con su vuelo las relaciones de poder entre los hombres, de tal manera que, el hecho de atrapar a un polluelo y llevárselo, puede indicar el peligro de las relaciones existentes entre el dominante y el dominado. El polluelo representa la propiedad o la riqueza de la hacienda en disputa entre indio y *misti* (de algún modo este carácter es compartido con el cóndor).

> [...] bajó el gavilán como una flecha sobre los pequeños árboles de la plaza. Su cuerpo y su alas negras rasgaron al aire. Se llevó en el pico un polluelo de torcaza. Desapareció tras la iglesia contra el fondo rojo de flores de Apukintu. (TS: 156)

Los ojos brillosos del gavilán "que todo lo miran" llegan a descifrar el alma del hombre, conocer las distancias y ver el futuro, traspasar los muros, ver al sol.

Un *harawi* interpretado por las mujeres de Lahuaymarca en *Todas las sangres* dice así:

Ama k'onk' ankichu	No has de olvidar, hijo mío
amapuni k'onk'akichu:	jamás has de olvidarte:
yawarpak'mi ripukunki	vas en busca de la sangre,
yawarpak'mi kutimunki	has de volver para la sangre,

allpachask'a	fortalecido; como el gavilán
anka hina mancay k'anak"	que todo lo mira
mana pipa aypanan rapra.	y cuyo vuelo nadie alcanza. (TS: 67)

El gavilán, como signo negativo, representa al buscador de carroña, al que se encuentra en "la mala vida", al vividor que se aprovecha de los "muertos", toda una ofensa bajo la concepción quechua.

> [Cuando los gavilanes] volaban a ras del pueblo, observando sin temor alguno. Esta familiaridad de los gavilanes tenía algo de humillante para el pueblo; lo rebajaba; le infundía el aire, la tristeza miserable de las tierras baldías donde las aves buscan gusanos o elementos extraños entre los basurales y las casas quemadas. (TS: 69)

Así, el gavilán indica el grado de pobreza y la marginación del pueblo que hacen que parezca estar muerto en vida, una carroña en "pudrición".

En la batalla de los cielos, los gavilanes, al igual que los cóndores, son siempre vencidos por los *killinchus*:

> el cóndor es inerme ante el cernícalo, no puede defenderse, vuela agitando las alas, y el cernícalo se prende de él, cuando logra alcanzarlo. A veces los gavilanes se quejan y chillan, cruzan las quebradas perseguidos por grupos de pequeños cernícalos. Esta ave ataca al cóndor y al gavilán en son de burla; les clava las garras y se remonta; se precipita otra vez y hiere el cuerpo de su víctima. (LRP: 35)

En un *wayno* guerrero, incluido en *Los ríos...*, interpretado en el mes de mayo por comuneros de los pueblos de las quebradas y de la estepa, se desafía al *killinchu* y al gavilán:

Killinchu yau,	Oye cernícalo,
Wamancha yau,	oye, gavilán,
urpiykitam k'echosk'ay	voy a quitarte a tu paloma,
yanaykitam k'echosk'ayki	tu amada voy a quitarte.
K'echosk'aykim,	He de arrebatártela,
K'echosk'aykim	me la he de llevar, me la he de
apasank'mi apasak'mi	llevar
¡killincha!	¡oh cernícalo!
¡wamancha!	¡oh gavilán! (LRP: 35)

Este *wayno* advierte una disputa amorosa, pero metafóricamente refiere al hombre que afecta los intereses comunales, por lo que el desafío vale como una advertencia.

Tuya. Calandria

Tuya, nombre quechua onomatopéyico con que se designa a la calandria, es un ave musical en cuya voz armónica se basan los músicos para componer. "Es un pájaro solitario" que abunda específicamente en climas templados. En un ensayo dedicado a los *wayak'*, Arguedas se refiere así a las *tuyas*: "es el símbolo amante de canciones. Los *waynos* más dulces, los cantos de amor más apasionados y los más tristes, al parecer fueron hechos para la tuya: Hermosa tuya / tuya amarilla / purienlla palchachay e.f. Ojos de estrella / alas de nube / la que canta / dentro de mi corazón."[21] Este pájaro, de la misma especie que el jilguero, cuenta con un plumaje amarillo de alas jaspeadas con color negro y está dotado de un pico poderoso con que abre el vientre del maíz para comer.

La *tuya* tiene la facultad de dar serenidad a los hombres y a la naturaleza, de recordar con su brillo amarillo la luz de la vida, de purificar y dulcificar el alma. Aparece en distintos momentos de la narrativa arguediana. En *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres*, su función simbólica es aprovechada para contextualizar las diferentes escenas narrativas y dotarlas de una particular armonía musical y presagiar acontecimientos. En *Los ríos profundos*, Arguedas, describe en filigrana las particularidades de diversas aves:

> Las tuyas prefieren los árboles altos, los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos; el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras; el saúco, el eucalipto, el lambras; no va a los sauces. Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana; prefieren que se les oiga a cierta distancia. El gorrión es el único que está en todos los pueblos y en todas partes. El viuda pisk'o salta sobre las grandes matas de espino, abre las alas negras, las sacude, y luego grita. Los loros grandes son viajeros. Los loros pequeños prefieren los cactos, los árboles de espino. Cuando empieza a oscurecer se reparten todas esas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda quien las ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria. (LRP: 31)

La calandria, ese animal "de pico fuerte" y que gusta de vivir en la cima de los árboles de color oscuro —principalmente, en el lúcumo, un árbol "recto y coronado de ramas que forman un círculo"—, vuela de una rama a otra siempre tratando de encontrar el lugar más alto (no

[21] José María Arguedas, "Los Wayak'", en *Señores e indios...*, p. 127.

gusta de las regiones frías). Tiene "diferentes tonadas" con las que "transmite los secretos de los valles".

La *tuya* es fuente de la que beben los artistas su sabia musical y armónica como ocurre con las *pak'chas*:

> Los músicos peruanos, desde la antigüedad han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres... (LRP: 164)

En una escena de *Todas las sangres*, don Bruno castiga a Carhuamayo por atreverse a pedir autorización para vender algunos animales a los comuneros de Paraybamba. Allí, cuando la ira de Bruno castigaba más que el azote, "Carhuamayo, con la cara en que la sangre goteaba, permaneció muy erguido, sus ojos pendientes de la frondosa copa del pisonay. Al último azote, una calandria se posó en la más alta rama; voló como llameando su pecho amarillo. Cantó dulcemente bajo los cielos" (TS: 43). Ese canto de la calandria consuela y fortalece a Carhuamayo, mientras que a don Bruno le "refrescó algo la ira que iba caldeando cada vez más..." (TS: 43).

Ese vuelo cubrió el patio, "todos los cielos" con su cantar, donde lloraba, al igual que los comuneros, "las más pequeñas flores y el torrente del río", y dotó de luz, de vida, de energía, a la multitud. Nada, ni el agua cristalina de los manantiales ni el lucero que "alcanzaba con su luz el corazón de la gente", consuela el dolor y armoniza a quien perdió la cordura, por eso, "La calandria vuela y canta no en el pisonay sino en el pecho ensangrentado del Carhuamayo, acariciándolo: en la frente insondable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos de los colonos que miran a don Nemesio con serenidad firme y triste" (TS: 44).

El efecto "calmante" de la *tuya* llega, sin distinción, a todos cuantos conocen de su presencia y poderes mágicos. No importa si es comunero o hacendado. La ruptura ideológica o cultural con el mundo andino conlleva a la falta de reconocimiento de los mensajes que envía la calandria. En ese sentido se puede entender la petición amable de don Bruno a su cuñada Matilde, para que ella, con su voz dulce como la de la calandria, purifique, salve de la ambición y calme a Fermín, quien perdió la capacidad de oír a esas aves en la "corrompida" capital.

El canto de la calandria "limpia el pecho de toda angustia o la ahonda mortalmente, cuando se pone a cantar para el mundo desde la más alta rama de los lúcumos y de los pisonayes" (TS: 184). Además de su poder purificador se le asocia con el dolor y la muerte. El color amarillo o *quellu* del pecho del ave, simboliza la muerte, pero también la riqueza, la buena suerte, la abundancia, la dulzura de la miel y la maduración de los productos. De ahí su signo positivo y negativo.

La *tuya*, así como calma el enojo de las gentes, también armoniza la naturaleza, difuminando su canto en todo el cosmos:

> Bajo las nubes rosadas del cielo, los pocos árboles que podían verse desde el patio interior, y las calandrias amarillas que cantaban en las ramas, se dibujaban serenamente; algunas plumas de las aves se levantaban en el aire tibio del valle. (LRP: 97)

El canto de los pájaros se diferencia por el lugar de donde vienen. Así el canto "invisible" de la paloma, que "le oprimía el corazón" a Singu en "Hijo solo", parece venir de la noche, a diferencia del de la *tuya* que viene del día "como el rayo de un espejo" (HS: 199-200).

Arguedas en su poema "A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)" pide a "Túpac Amaru, hijo del Dios serpiente" que le infunda su aliento ante el dolor que consume al mundo quechua en manos de los "demonios amos". Este dolor lo padecen, al igual que los hombres, la calandria, el viento, la estepa... todo el cosmos reunido, "viviendo todavía", sobreponiéndose al dolor y a la muerte. Como los comuneros frente a la imposición de los *mistis*, la *tuya* ocupa un lugar marginal, invalorado y, a veces, nada significativo como la vida de los *runas*.

Pichinkuru o *pichitanka*. Gorrión

Gorrión, es el nombre del ave conocida en quechua como *Pichiwsa, Pichiku, Pichiw*, cariñosamente se le llama *Pichinkuru* o *pichitanka*.

¿Qué misterios guarda el gorrión en su canto?, ¿cómo es que ese animalito conoce la próxima muerte de la gente? Los poderes del gorrión (ave que gusta de todos los lugares y árboles) están estrechamente relacionados con el agua y el árbol, porque el primero es la sangre de *Apu* y el segundo por ser su hogar. Ambos tienen la cualidad comunicativa de enlazar los tres niveles espaciales del mundo indio (arriba, aquí, abajo): son elementos puente. El gorrión al habitar en el árbol capta y entiende su vitalidad, y por beber el agua se nutre de su luz, musical,

transparente y purificadora. Así logra desarrollar capacidades comunicativas extraordinarias que le permiten, incluso, conocer el futuro, consolar con su canto el dolor de la muerte e iluminar los corazones dotando de energía a los vivos.

El ave se anticipa a la muerte con su canto. Así lo encontramos en "El horno viejo":

> Un gorrión cantó con gran aliento desde un bajo sauce del cementerio.
> —Ese gorrioncito sabe. Ha hecho mover la torre con su canto.
> —Ha malogrado mi... Cuando ese animal canta de noche, puede suceder que un chico de tu edad... ocho o diez años... se muera. Eso sabrás seguro. (EH: 230)

La muerte y la oscuridad son manifestadas mediante el canto "falso" del gorrión. El mensaje no es necesariamente interpretado por personajes privilegiados, sino también por aquellos que no han perdido el contacto con el mundo quechua y reconocen las facultades mágicas del ave:

> —Yo he conocido a la muerte. Es de otra forma, pues. El gorrión, dicen, nace del agua, de los manantiales; por eso cuando canta en falso así, en la noche, su voz tiene fuerza. (EH: 230)

Si su voz impostada se relaciona con la oscuridad y la comunicación de la muerte, su voz clara y límpida se vincula con el consuelo, la purificación y la alegría:

> Cuando el criado se dirigía a la puerta del dormitorio, se escuchó con gran claridad el canto de un gorrión. Por las roturas del cielo raso, se filtró el canto a la penumbra. Volvió a cantar el pájaro, con gran alegría; su voz hizo revivir las alas amarillas del papagayo, y llevó al dormitorio del anciano el hálito feliz del campo, la imagen de las pequeñas casas del pueblo y de los bosques ralos donde las flores de k'antu ardían a esa hora. (TS: 18)

La despedida musical del pajarito hace que don Andrés, padre de don Bruno y don Fermín, en *Todas las sangres*, reconozca en su canto sus últimos momentos. Ese canto mágico y premonitorio puede indicar el camino de las almas en la muerte, sin importar la filiación religiosa, lo que quiere decir que su poder anunciador no tiene fronteras, pero, como se manifestó anteriormente, esto es sólo válido para aquellos que pueden leer el mensaje.

> Anto —dijo el viejo, he hizo detenerse al criado—. Me está despidiendo del mundo ese pajarito. Les dirás a mis hijos que les espero en el purgatorio.

> Que lloren día y noche para lavar sus crímenes; que bajen al río, que se abracen junto a la toma de agua de mi hacienda grande. Y que lloren. Anto, ¿me estás oyendo?
> —Sí papay.
> —Echarás trigo al techo para darle un recuerdo a ese pichitanka... (TS: 18)
> Salió Anto al patio. Respiró fuerte. Sobre la cruz de la casa, otro gorrión cantaba con el piquito hacia lo alto, muy erguido y gallardeando. (TS: 20)

El canto del gorrión, oído y descifrado por los comuneros, acompaña en los primeros momentos de su viaje al alma del muerto, y retorna luego a la vida a comunicar el estado de su camino:

> —Patrones, señores míos: ese canto dice que el alma del gran señor ya está caminando; caminando bien. Un perro lo guía; la comunidad le ha puesto ojos grandes y pies delgaditos. El podrido puente del destino del gran señor no caerá, y después su perrito le llevará por siglos... ¡Eso sí, no sabemos dónde! (TS: 33)

La expresión "no sabemos dónde", de la cita anterior, es posible que esté vinculada a la inseguridad del *runa*, respecto al destino final de don Andrés. Por su carácter de *misti* a éste le correspondería el cielo, el purgatorio o el infierno, de acuerdo con sus actos o pecados cometidos en su vida; por su arrepentimiento final e identificación con el indio, el *k'oropuna*, una inmensa montaña en la que los muertos trabajan cantando himnos. O de lo contrario, vagar como condenado por las faltas a la comunidad o a los miembros de ésta (considerando sus preceptos fundamentales: *ama sua*, no seas ladrón; *ama qella*, no seas ocioso; *ama llulla*, no seas mentiroso).

> —Le ha despedido del mundo este pajarito. El gran señor. Le ha consolado antes del veneno. Ahora viene contento. El gran señor está andando tranquilo. Por todos los siglos del corazón dulce del gorrión le calentaría. No va a tener frío. (TS: 34)

Cuando el canto de gorrión se refiere a la vida, se relaciona con la continuación de ésta y la búsqueda de la armonía, por eso su canto ilumina los corazones y el cosmos.

> —El muerto es muerto, padrecito Anto. Ya verás. El Pichitanka canta para el vivo que oye. Tú oyes más; don Fermín no oye. El gran señor ¿no te azotaba?. (TS: 34)

La imagen del gorrión también aparece en la tradición poética y musical del mundo andino. Así el compositor huantino *Picaflor de los Andes* interpreta, a ritmo de un *wayno* del centro de Perú, un tema referido al gorrión:

Gorrioncito canta pero no llores
el amor es la fuerza más sublime
basta ya gorrioncito que tu trino me conmueve
basta ya zorzalito que tu llanto me entristece

Los maizales verdes son los testigos
del dolor que te pasa en la vida
Yo también gorrioncito sufro y lloro sin consuelo
porque soy igualito solitario y olvidado.

Hasta los puquiales secos suelen brotar
al verte muy triste
no llores más gorrioncito
en el amor hay que ser fuerte.

Loro

> [Los loros] siempre llegan juntos, pero primerito llega un loro, es el vigilante, tal vez sea el jefe, el que ve si cuidan los maizales o los frutos; después de ver, ese loro grita como loco y llama al resto, entonces los loros hacen su agosto comiéndose los maizales o los frutos de las huertas. En mi pueblo saben de los trucos de los loros, por eso cuando ven que llega un loro, los dueños se tiran al suelo cubiertos con mantas y, cuando llegan los otros, se levantan y los cubren con la manta para atraparlos y venderlos en la plaza, es un buen negocio. Después de todo, al loro hay que cobrarle por todo lo que come y daña, principalmente por los maizales.[22]

El testimonio anterior, vinculado directamente con la cosmovisión quechua-andina, se relaciona estrechamente con algunos pasajes de la narrativa arguediana. Por ejemplo, tenemos escenas en *Los ríos profundos*, en las que Ernesto rememora la invasión de loros a los huertos siendo expulsados a balazos por los dueños fusileros. Los loros, ante la muerte, no se extrañan ni se amedrentan, prefieren seguir comiendo, como si con ese gesto despreciaran a la muerte y privilegiaran la alimentación, pues la no alimentación significa igualmente la muerte:

[22] Pedro V, ciudadano de Ocobamba.

> Los loros se prendían de las ramas; gritaban y caminaban a lo largo de cada brazo de árbol; parecían conversar a gritos celebrando su llegada. Se mecían en las copas altas del bosque. Pero no bien empezaban a gozar de sosiego, cuando sus gritos repercutían en las rocas de los precipicios; salían de sus casas los tiradores de fusil; corrían con el arma en las manos hacia el bosque. El grito de los loros grandes sólo lo he oído en las regiones donde el cielo es despejado y profundo. (LRP: 34)

Los loros construyen sus nidos en los precipicios, desde ahí llegan a los huertos. Sus variedades y colores son muchos, hay algunos pequeños que gustan de los cactus y poco de los viajes, mientras que los loros grandes, coloridos, de las aventuras.

> El río, el Pachachaka temido, aparece en un recodo liso, por la base de un precipicio donde no crecen sino enredaderas de flor azul. En ese precipicio suelen descansar los grandes loros viajeros; se prenden de las enredaderas y llaman a gritos desde la altura (LRP: 70).

En la tradición musical y poética andina, los loros representan a los militares por el color de sus uniformes y por la carga destructiva de estos, cuando llegan a comunidades. Un carnaval andino dice:

> De la quebrada de Pumaranra
> han salido los loros inesperadamente
> de las quebradas de Winchuchulla
> han salido los loros de repente
> para devorar los cholos de la pampa de Cayara
> para devorar los choclos de la pampa de Pawapu.[23]

Pero, así como se les asocia con muerte y la destrucción, además son un referente poético para despertar la conciencia del amor y la toma de decisiones para el tipo de relación interpersonal que se desea. Veamos un ejemplo encontrado en *Los ríos profundos*:

[23] Chalena Vásquez y Abilio Vergara, *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*, Lima, CEDAP-Tarea, 1988, pp. 121-122. Los autores comentan: "Loro es un término con el que el pueblo identifica a los policías. Sus desmanes, en muchas canciones son comparados con los zorros. Sin embargo, se menciona en canciones que el zorro sólo llevaba lo que podía, mientras que los 'loros', dice, arrasan con todo. Los zorros representan a los terratenientes y en muchas versiones el pueblo, representado por pericotes o cuyes e inclusive sapos, lograba vencer la supuesta fuerza y astucia de su enemigo", p. 122.

Lorito de quebrada, bullicioso,
lorito, amigo de los solteros.
Sílbale, sílbale fuerte,
despiértala, que ya es muy tarde;
grítale, grítale, que ya es muy tarde. (LRP: 140)

Otro *wayno* recogido en la zona sur-andina, relacionado con el tema anterior dice:

Luruchallay silbaykapullawan	Lorito sílbale
esquinachapi sayaq niñachata	a la niñita parada en la esquina
Manaña, manaña uyarimuptinqa	Cuando ya no te oiga
rinrichallanta chiptiykapullaway	pellízcala en la oreja. (Traducción mía)

Aunque posiblemente los loros hayan perdido su carácter mágico-mítico y su vínculo con el *Apu*, sí conservan cierto carácter metafórico, en estrecha correspondencia con la poesía quechua.

Pariwana y otras aves

La *pariwana* o *pariona,* especie de flamengo andino, "inmenso pato de las lagunas" que vive "en pareja o en tropas", a cuatro y cinco mil metros de altura, aparece en el "Segundo Diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Contiene la música encendida que atraviesa el cosmos andino. Su color rojo representa la sangre y la intensidad de la vida, mientras que el blanco, la paz y la tranquilidad. Así el ave "retrata el mundo". Esta *pariwana* es, en muchos casos, metáfora de la mujer a la que se le rememora como una fuente de luz, música y amor; ha dado su nombre a la provincia de Parinachochas del Departamento de Ayacucho, lugar conocido por la excelencia de sus músicos. Una canción que hace alusión a su lugar de origen dice:

Parinacochas, pichiwcha, waychawcha	Pichiwcha, waychawcha de Parinacochas
Maytam hamurqanki	Cómo pudiste venir
Runapa llaqtanta	a pueblo ajeno
Runapa wasinta	a casa ajena. (Traducción mía)

Los colores rojo y blanco del ave tienen que ver con el lugar que habitan y el alimento que las sustenta, gusanos y animales que viven en los lagos o estanques grandes de agua. "La intensidad de su color rojo es in-

dicador del régimen de lluvias. Es decir, está asociada al agua de modo predictivo."[24]

Esas *pariwanas* que vuelan más alto que las montañas se alzan "en cadena", como atraídas por los cielos y pasan sobre el aire de los valles profundos como una ilusión inalcanzable color de sangre. Se dice que del color de su cuerpo "se copió la bandera peruana" (EZ: 72). Efectivamente, las alas rojas y el pecho blanco de la *pariwana* representan según la tradición oral quechua-andina, la bandera peruana, en la que se condensa la idea de la muerte gloriosa de quienes entregaron sus vidas en defensa de la patria (rojo) y la paz de los vivos (blanco).

Existen otras aves simbólicas en la narrativa arguediana, pero que no fueron desarrolladas con amplitud. Veamos:

La *torcaza* aparece fugazmente en *Todas las sangres*, representando la música y la vida, la armonía del mundo andino. Al igual que las aves mencionadas anteriormente, su canto limpia y purifica el alma del hombre: "Serás feliz. No habrá más causa de odio. Yo seguiré adelante, mientras las torcazas de toda la quebrada cantan para ti" (TS: 24).

Por su parte, el pequeño pájaro, *hukucha pesk'o*, tierno y juguetón, es el visitador continuo de los hombres. Con su vuelo constante y canto variado y juguetón, se encarga de llevar alegría a los comuneros:

> Un hukucha pesk'o, especie de ruiseñor andino, que prefiere cantar bajo la sombra de los aleros de techo, entonó su variadísima melodía, muy cerca. Es pardo, pequeñísimo e inquieto; de ahí su nombre: pájaro-ratón. Su voz, la más viva y dichosa que se oye en los Andes tibios. No llora, no se enternece; juega, como las cascadas blancas de los pequeños ríos, como las flores apenas visibles de los cerros sin árboles, cuando el viento sopla sin violencia (TS: 198).
>
> Sintió que las manos de Vicenta lo calmaban, conducían suavemente el canto del hukucha-pesk'o a sus ojos, el regocijo puro, desconocido, a su conciencia. (TS: 199)

Por su lado, el picaflor al que Arguedas presenta en *El zorro...*, como el ave que sube hasta el sol para afilar su pico y beber con fineza la dulzura de las flores, aparece por primera vez en El Ayla viviendo, curiosamente, en una capilla. Allí acuden los comuneros a transmitirle sus quejas, posiblemente para que sea el mediador entre el padre Sol y los hombres, debido a sus facultades de vuelo veloz, permitido por su diminuto cuerpo, que reúne las dulzuras del mundo.

[24] Palabras del antropólogo peruano, quechua, Godofredo Taipe.

> Había hablado con el picaflor que vivía en una pequeña capilla hecha de piedras montaraces, muy cerca del manantial. El picaflor brillaba en la oscuridad de la capilla. El *auki* mayor le transmitió las quejas y los encargos de los comuneros y salió feliz. Agachándose mucho en la puerta del pequeño templo. (EA: 243)

Otra ave simbólica de importancia en la narrativa arguediana es el *pukupuku*, pájaro nocturno que con su canto emite avisos premonitorios sobre acontecimientos futuros negativos; es un ave de malagüero. También representa la tristeza y la desolación del comunero de "la alta estepa". Su canto triste, relacionado con el frío de las alturas y con la pobreza de los *runas*, que "sólo tienen su sombra", está vinculado con el control del tiempo y las expresiones musicales andinas, principalmente con el *wayno* triste de las alturas o cantos de los emigrados que viven añorando su pueblo. Es un símbolo complejo que representa el bien y el mal, positivo y negativo.

Por su canto y condición de ave nocturna se le asocia con los momentos de recuerdo y pensamiento que se expanden a temas sociales. Arguedas lo describe así:

> El pájaro nocturno, el pukupuku, típico de la alta estepa, empezaba a inquietarse. La mula de Cisneros hizo correr a dos que desocuparon sus nidos. Cuando por la noche salen a cantar estos pukupukos, sus nidos se van como helando, mientras ellos emiten esa voz tristísima con la que el colono esclavo y todo hombre sufriente se compara en centenares de huaynos, porque el pukupuku canta de hora en hora, como un péndulo que midiera y ahondara la desolación, allí en el lugar donde es mayor que en ningún otro sitio del mundo: la estepa y las cumbres de los Andes peruanos, donde llegan, a la luz nocturna, palpitando, la superficie y la hondura de los ríos y de los mares de sangre (yawar mayu, yawar k'ocha) que guardan desde la primera lágrima humana hasta la última, y el llanto de los cóndores que fueron abandonados por sus parejas. (TS: 213)
>
> He hecho correr a un pukupuku —dijo Cisneros, espoleando a su mula—. Va a cantar más temprano todavía. Dicen que es triste su canto. Yo no lo siento. (TS: 213)

Su función de indicador del tiempo, al que nos referimos líneas arriba, permanece en la tradición popular indígena pero con menos fuerza que antes, debido a que el gallo, con su canto mañanero, lo desplazó.

Por otro lado, Arguedas también se ocupa del chaucato, ave "campesina" que simboliza la vida y la alegría del valle costeño: "no va a los áboles de las ciudades; es pardo jaspeado, de pico fino y largo"

(OR: 172). Se opone a la víbora por ser la parte negada del polvo y por concentrar el fuego maligno del sol. Su silbido "más de alarma que de espanto" (OR: 172), denuncia su descubrimiento a fin de que los campesinos se encarguen de degollarla. Su canto cristalino y tranquilizante se vuelve a oír luego de la muerte de la víbora o cuando ésta logra huir.

Chaucato y víbora representan en ese sentido la oposición bien/mal, alegría/tristeza, seguridad/peligro, tranquilidad/desasosiego, frescura/calor, agua/fuego.

Así se entienden las reflexiones de Don Antonio en el cuento del mismo nombre:

> Ese pajarito que canta, volando de árbol en árbol, mostrando su pluma blanca que tiene en el rabo como una banderita de Dios verdadero, ve a la víbora. Es enemigo de la víbora. Así también el alma y la cosa de la mujer; así también el hombre y su pene que dicen son contra. Por eso entre el hombre y la mujer salen varios enredos. Algunas queridas se encaprichan por tener hijo y ese hijo sale de sangre caliente, como la víbora. (DA: 254)

La víbora se asocia con los deseos sexuales incontrolables que hacen del hombre y la mujer cuerpos "no bendecidos [que] se machucan por fuerza del infierno!" (DA: 254), mientras que el chaucato, con la serenidad y la cordura. Su canto "mata todas las víboras que andan por mi cuerpo" (DA: 254).

Finalmente el chaucato es un símbolo mágico y mítico positivo. Se trata, posiblemente, de "algún genio antiguo, iqueño. Es quizá el agua que se esconde en el subsuelo de este valle y hace posible que la tierra produzca tres años, a veces más años, sin ser regada" (OR: 173).

URUMANTA HAMUQKUNA. LOS QUE VIENEN DEL GUSANO

Waylis. San Jorge

Este insecto aparece en diferentes momentos de la narrativa arguediana. Su presencia delata un espacio donde la vida y la muerte son polos encontrados entre el fuego de su vuelo y la "tumba" de sus continuos nacimientos. Aparece básicamente en tres novelas: *Los ríos profundos, Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo.*

Waylis, es el nombre onomatopéyico del San Jorge, insecto con forma de una avispa pero algo más largo, con alas rojas y cuerpo negro o casi negro de tan rojo. El *waylis,* conocido también como *aya wantu,* car-

gador de muertos, atrapa al *apasank'a* o tarántula y lo lleva a su "cueva", un hueco preparado anticipadamente. Allí introduce a su presa y deposita sus huevos en el vientre de ésta, para que sus hijos, al crecer, se puedan alimentar de ella.

Se desconocen los alcances de su memoria de fuego. Su poder de ataque y defensa es sobrenatural, pues lleva en su lanceta un líquido adormecedor con el que paraliza a su presa, "¡Claro, yo conozco a los layk'as! He visto al San Jorge cargar a las tarántulas" (LRP: 129). Curiosamente, por su nombre en español, pareciera que fuera un santo devorador de "herejes", un colonizador con nombre de santo pero con el veneno infernal en el cuerpo. Es un elemento positivo para el mundo blanco y negativo para el indio.

En *El zorro...*, el baile del Maxwell y el color de sus cabellos son asociados con el *waylis*; éstos guardan el fuego interior del insecto que le protege del "veneno" sexual de las "arañas" prostitutas que pretenden, mediante la danza, tragárselo sexualmente como lo hace la flor *ayak'zapatillan* con el *wayronk'o*. Maxwell, por su aspecto de *misti*, extranjero, reúne las características sobrenaturales del *aya wantu*, que puede matar incluso a la muerte: "Es caucho con tembladera, jebe que tiene sangre" dijo en voz alta y sin darse cuenta, Gerania, la mujer del Tinoco, "avispa San Jorge que come araña venenosa; por eso tiene candela" (EZ: 35).

El muertero brujo, *waylis* de fuego, representa el mal y el bien; es la encarnación del diablo blanco, el que inyecta su letal veneno en el cuerpo velludo del *apasank'a*, de la tarántula benigna, pero igualmente temible, que limpia los sembradíos, comiéndose a gusanos e insectos dañinos.

Don Esteban, el serrano embutido de carbón de la mina Cocalón en *El zorro...*, no escapa a ser comparado con la avispa por su mujer, Jesusa, debido a su alejamiento de Dios y a su decisión de vencer a la muerte, arrojando el carbón de sus pulmones sobre periódico en el cual se registran los aconteceres del Perú: "Su pecho comenzó a roncar. 'Su pestaña es igual que las patas del San Jorge Volador, anemal brujo; su pecho de diablo. ¡No se confiesa! ¡No quiere hablar con el hermano!', pensó Jesusa" (EZ: 113).

El *waylis*, que lleva la candela del infierno en su cuerpo, paraliza con sus ojos a la víctima. Así, como un condenado, "lame" la vida de los muertos. Se le puede asociar con la imagen del *nakak'*, personaje mítico degollador aparecido en la época colonial, que mataba a los indios para sacarles la grasa con el objeto de fundir oro y plata, a fin de construir las campanas españolas con mejor sonido.

Cuando en *Los ríos profundos* Ernesto, "el forastero melancólico", decide enfrentar a Rondinel "el zancudo de alambre", asume el papel de

este personaje. El *nakak'* o *waylis* contiene en sí al asesino, al venenoso que posee fuerzas indescriptibles, por esa razón "el zancudo de alambre", de estatura y edad mayor que Ernesto, tiembla y acepta un tratado de paz.

La fuerza del pequeño *waylis* es inexplicable, pues es capaz de cargar a una tarántula o *apasank'a* y pasearla por el aire, anunciando que es él quien gobierna y, como los hacendados, es capaz de disponer de las vidas.

El *waylis* representa la ley implacable del orden oficial que genera inseguridad para los *runas*, pues conocen que la muerte sale de sus ojos de candela, de sus patas y de su lanceta infernal. Esto se vincula con las actitudes del hacendado, del cura extirpador de idolatrías o el soldado. El lado opuesto del *waylis*, la tarántula, representa al trabajador, al *runa*.

El *waylis* es capaz de presagiar los aconteceres futuros, pues con su vuelo puede señalar las estaciones del hombre (paz, violencia, etcétera) y de la naturaleza:

> Nadie contestaba. Un San Jorge voló por encima de las cabezas de los comuneros; su largas patas negras colgaban bajo sus alas rojas. El levísimo de sus alas retumbó en los oídos de los cien indios del patrón. (TS: 265)

El *waylis* es, pues, un símbolo complejo, positivo y negativo. Su presencia con cualquiera de los signos depende de su papel en un contexto determinado. Sin embargo, es necesario aclarar que, en la mayoría de las circunstancias en que aparece, simboliza un valor negativo.

Pillpintu. Mariposa y retama

El *pillpintu* (nombre genérico de las mariposas) y la flor de retama están interrelacionadas. Su convivencia e interdependencia configuran un dueto particular que simboliza la imagen de la vida y la muerte. La mariposa, independientemente de la retama, suele condensar la simbología vida-muerte mediante su vuelo, danza y color (rojo, negro, amarillo y blanco básicamente). Veamos un *harawi* aparecido en *Todas las sangres*:

... el cacharpari-pata,	... el andén de las despedidas.
¿Maymantan hamunki,	¿De dónde vienes,
pin kanki	quién eres,
muru pillpintu?	mariposa manchada?
Ama kiriwaychu	No me hieras,
Ama llakita apamuychu.	No me traigas el dolor.

¡Kutipuy, kutipuy! ¡Vuélvete, vuélvete, por piedad!
¡Ah! ¡Uhu ú ú ú...! ¡Ah! Uhu ú ú ú...! (TS: 268)

La lectura del vuelo y del color anunciadores de la mariposa en el *kacharpari pata,* borde de las despedidas, deja latente el desarrollo de la vida entre el bien y del mal, de la ventura y la desventura.

En un pasaje de *Todas las sangres,* cuando don Andrés se dirige a los indios antes de su muerte, evidencia su papel comunicador: "Toda la gente permaneció callada e inmóvil. Unas mariposas rojinegras volaban del huerto hacia la calle; agitaban sus alas silenciosas en la paz del mundo" (TS: 17). El equilibrio entre la vida y la muerte representado en el color de la mariposa y en su vuelo dancístico "hacia la calle", es momentáneo, pues será la vida la que triunfe. Su vuelo hacia la libertad, hacia el gran huerto del mundo, hacia el gran pecho del viento, lugar en donde el hombre, a quien despiden, tendrá que vencer para continuar con la vida.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* el cementerio, lugar sustituto del *kacharpari* final de la "vida", es el sitio de preferencia de la mariposa amarilla. La flor de retama, igualmente amarilla, es el centro desde el cual empieza su trabajo diario; vuela desde su néctar, desde su sabia de sol y de miel. En el fragmento que a continuación citamos, la cosmovisión andina del personaje y la interpretación de la función simbólica de la mariposa se hacen evidentes:

> El río se cantaba solito, crestalino. En so orilla, retama enclenque, agonía, floreciendo. Sobió de ese flor, mariposa amarillo. Cansado ha llegado, unito, dositos. Entonces, compadre, ha rabiado me pecho, ha palpitado loqueando el sangre corazón... '¿Contra de quién?' ha pregontado me compadre. Contra del barranco silencio, feociento, hey dicho. (EZ: 117)

La mariposa amarilla es la visitadora infalible que llega tarde o temprano, luego de su batalla contra el viento fuerte (muerte) para llorar por el que se va. Esta imagen se vincula de antemano con la del hombre que, pese a los trabajos diarios, al sufrimiento, al hambre y al cansancio, llega a la orilla de la muerte para ver, "por última vez", y despedir al ser querido desde el *kacharpari* del alma.

> ¿Y la mariposa? Mariposa amarillo, siempre, pues, llegaba, cansado, al andén cementerio. Del árbol pobrecito, chico retama, sobía al cementerio, padeciendo. Hemos mirado paisanos, dispués, en foneral entierros, a las mariposas. (EZ: 117)

El andén *pata* es el punto de la separación del difunto y los deudos. La consolación de la mariposa les irradia su color de oro, de esperanza, de renovación y de purificación.

El sacrificio de la mariposa, en su viaje al encuentro con el muerto para la despedida, es insistente en *El zorro...*: "Alzaban bastantes, mancha grande, del retama. Viento fuerte arrastraba su alita en el cañón barranco, río pa'abajo arrastraba, en cañón seco barranco. Lo hacía llegar, en veces, al negro río del carbón; cayendo caían. En polvo, seguro, atoraban" (EZ: 117).

La flor de la retama es la representación de la vida, en tanto que, en su corazón sencillo y en el color amarillo de su flor, se concentra la luz del sol, la pureza del oro y de la miel. Al igual que la mariposa llega, con su olor, al andén *pata*, al *kacharpari* para consolar del dolor de la muerte.

Cuando existe la conjunción mariposa-retama, la mariposa se convierte en la mensajera de la retama:

> Don Cristóbal Ayahuanco, de Yanama, alegraba bastante cuando mariposa llegaba hasta cementerio. 'so lagrima, mensajero del retamita es, seguro', decía. 'Por cristiano forastero, endio solito en Cocalón muerte, mariposa llorando llora, silencio', contestaba fuerte. Entonces: '¡no hay mensajero de nada, compadre!' ha dicho, fuerte me compadre Moncada. 'La muerte en Perú patria es extranjero —comenzó ya predicación—. La vida también es extranjero? y diciendo se ha parado." (EZ: 117)

En *El zorro...*, El loco Moncada, influenciado por la cosmovisión andina, siente que la "mariposa amarillo" vive y aletea en su pecho, por lo que se cree mensajero de la flor de retama que, en este caso, es la justicia y la vida.

> Caballeros, damas, autoridades, terrestres —dijo—; voy a orinar carbón sobre el encerado de este piso. ¡No temáis! El agua-carbón saltará de 'me ojo', de 'me pecho', del 'mensajero mariposa que en el ramaje flores de retama'... (EZ: 121)

El negro Moncada, "mariposa amarillo", aletea con palabras, con gestos, con acciones que desestabilizan la "tranquilidad" de los "señores". Su "vuelo" genera interpretaciones para bien y para mal, no sólo respecto a su personalidad de "loco" sino, también, de sus críticas al sistema, cuyos hilos de inmoralidad cubren a las "flores" del sol. Esteban reconoce en él "al mariposa" anunciadora de la verdad y de la inversión de órdenes:

> ¡Me compadre, caray, me compadrito, lindo! mariposa mensajero. ¡Cierto! Mariposa negro hay. Lindo es mariposa negro, cuando aletea, mejor que tornasol, que amarillito. Así el carbón aletea fuera de me pecho, compadrito, cuando hayga botado, periódicos van volar... (EZ: 130)

La liberación del carbón (mariposa negro) concentrada en el pecho de Esteban supone la reconquista del lugar de origen (reconquista de la identidad), de la vida y la liberación del yugo de la muerte.

La expulsión del "carbón" y la instalación de la libertad-vida repondrá la respiración libre (purificada) de la "mariposa amarillo", que al fin ya no se atorará con la muerte, sino que "va respirar lindo" (EZ: 131). Entonces, sólo entonces "el mariposa amarillo" volverá a sembrar y a tener hijos.

Chilliku. Grillo

Chilliku es el nombre onomatopéyico del grillo, símbolo musical. "¡Son estrellas! ¡Cada uno de estos animalitos tiene una estrella de música en la cabecita!" (TS: 186). Además, simboliza el pensamiento musical y armónico del hombre andino representado en la narrativa arguediana. Un fragmento de *Todas las sangres* dice:

> Los grillos y los sapos hablaban; su voz se levantaba como agua sonora, llegaba a los astros, hacía vibrar la médula de las piedras más puras; cubría de silencio vivo la figura apenas visible de las montañas y los abismos, acrecentaban dulcemente el frío, pero don Bruno no los oía. (TS: 285)

La relación del grillo con la presencia o ausencia de la luz solar se explica con el nexo vida-muerte. Así, la continuidad de la vida simbolizada en el canto del grillo, hace que la noche se convierta en una fuente nutricia de vida y no de muerte, pues guarda en su cabeza musical la luz del sol reunida durante el día. El silencio encarna su muerte: "Así es, gran señor. Por eso canta sólo de noche y sólo de día mueren. El grillo no es mortal mientras canta —le contestó el joven David K'oto" (TS: 286).

En este sentido, el canto del grillo representa asimismo la ligadura entre el día y la noche, entre cielo y tierra, esta última entendida como la *pachamama*, la madre tierra, dadora de vida, mientras que el cielo, relacionado con el *hanan pacha* (lugar de arriba), como lugar del sol y de la luna (la luna representa a la madre, pero igualmente a la muerte

por su falta de luz): "El canto de los grillos trasmitía a fondo esta ligadumbre del cielo y la tierra" (TS: 89).

En un pasaje de *Todas las sangres* los grillos están relacionados con el comunero, trabajador de las tierras que deja su luz (vida) en la labor agrícola y con los toros que aran la tierra. El grillo-hombre-toro es presentado de la siguiente manera:

> Cantaban los grillos en ese sitio: oyó el chico, con toda la claridad, el contraste del ronquido del cerdo y la voz de los grillos. "Uno de esos grillitos está llorando", pensó. "Quizás no ha muerto. Aquí, el Jonás atraviesa grillos con una espina, por pareja, y les amarra un yugo de trigo, para que aren. No habrá muerto, pues, gracias a Dios." (EH: 224)

Sin embargo, el grillo también tiene su signo negativo debido a que, en la tradición oral quechua, también se cree que si aparece en el interior de la casa es un *chiki* (mal agüero y mala suerte) y puede indicar que algún miembro de la familia se irá lejos o que la casa será invadida por extraños. El grillo es además un indicador del régimen de las lluvias. Entonces tiene un simbolismo positivo y negativo, asociado con la vida y a la muerte.

Chiririnka. Moscardón

Chiririnka es el nombre onomatopéyico del premonitor moscardón negro que comunica la presencia de la muerte o la pronta llegada de ésta. Los *runas* matan a las *chiririnkas* a fin de evitar el cumplimiento del mal presagio.

En el cuento "La agonía de Rasu Ñiti", el *dansak'*, conocedor de que la *chiririnka* es la mensajera de la muerte, se adelanta a su llegada, para que en el rito dancístico, el cuerpo del *Wamani*, Dios protector, trasmigre al cuerpo de Atok' sayku, su sucesor. Al ambiente instalado bajo los rayos del sol, se suma la presencia de algunos insectos negros que condicionan y prefiguran la llegada de la muerte:[25] "Tardará aún la chiririnka que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí nos vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando" (RÑ: 211).

En la cosmovisión quechua-andina arguediana, el revolotear de la *chiririnka*, como seña o gestación de la muerte, se explica por el fino "ol-

[25] *Cfr.* Julián Ayuque Cusipoma, "El *Wamani* en La agonía de Rasu Ñiti", en *Recopilación de Textos...*, p. 202.

fato" que el insecto posee y por el poder de sus ojos negros y brillosos, que identifican con facilidad al posible muerto. Ayuque Cusipuma al analizar "La agonía de Rasu Ñiti" encuentra que:

> la visita de la *chirrinka* al enfermo es señal de que va a morir. Cabe preguntarnos: ¿a qué se deberá la presencia de ese moscardón? y tratamos de responder: seguramente, es debido a que la persona gravemente enferma por la falta de higiene en muchos casos, despide fetidez. Por otra parte, ese animalillo busca carne en estado de descomposición para alimentarse.[26]

Un texto anónimo quechua, antiquísimo, recopilado por Arguedas, refiere a la capacidad premonitoria del *chiriringa*:

> Mi corazón presentía
> a cada instante,
> aun en mis sueños, saltándome,
> en el letargo,
> a la mosca azul anunciadora de la muerte,
> dolor inacabable.[27]

En *Diamantes y pedernales*, en las postrimerías del entierro del *Upa* Mariano, la voz de la *chiriringa* se manifiesta en la de las mujeres cantoras que interpretan el *aya taki* (canto de los muertos), en el recinto donde se realiza el velorio. La voz se proyecta, pues "las cantoras iban subiendo de tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo" (DP: 79). A este ambiente de dolor y muerte manifestado en el canto runruneante de las mujeres, parecido al de la *chiriringa*, se suma el comportamiento simbólico de la naturaleza ligado a la muerte: "toda la luz era como aquella temblorosa y amarillenta que baña la tierra al final de los eclipses" (DP: 79).

La *chiriringa* puede oler la muerte y asiste al muerto en su inicio hacia la otra vida. En *Los ríos profundos*, la *chiriringa* conoce de la llegada de la peste del tifus y la propagación de la muerte. Su presencia lo confirma:

> Una chiriringa empezó a zumbar sobre mi cabeza. No me alarmé. Sienten a los cadáveres a grandes distancias y van a rondarles con su tétrica musiquita. Le hablé a la mosca mientras volaba a ras del techo: "Siéntate en mi ca-

[26] *Ibid.*, pp. 202-203.
[27] *Ibid.*, p. 202.

beza —le dije—. Después escupes en la oreja o en la nariz de la muerta" (LRP: 229).

Por otro lado, en la novela antes señalada, las *chiriinkas* también simbolizan a los militares o gendarmes que rondan por el pueblo, porque son ellos quienes llevan en sus armas la llave que puede cerrar la vida. Las *chiriinkas*-militares o policías que llevan en sí la muerte, son para Ernesto de *Los ríos...*, premonitoras de la posible muerte de Doña Felipa:

> Varios moscardones cruzaron el corredor, de un extremo a otro. Mis ojos se prendieron del vuelo lento de esos insectos que absorben en su cuerpo negro, inmune, el fuego [...] Doña Felipa estaría quizá disparando desde la sombra de un arbusto contra la tropa, en ese instante. La matarían al fin, entre tantos, y la enterrarían en algún sitio oculto de la quebrada. (LRP: 156)

En *Todas las sangres*, la presencia adelantada de la *chiriinka* presupone la llegada de la muerte. Don Bruno, quien llevaba en su ojos el *yawar mayu*, cansado de las injusticias de los otros hacendados hacia los *runas*, les hace justicia, por sus propias manos, matando a don Lucas "por orden del cielo" (TS: 154). Antes de la muerte de éste, "Una nube de mosquitos carnívoros zumbaban alrededor de la cabeza de los dos visitantes. Algunos les chupaban la sangre" (TS: 453).

En la misma novela, el viejo sacristán de San Pedro ve en los ojos de la *kurku* Gertrudis un río de sangre, un *yawar mayu* cargado de los sufrimientos de ésta, cuyas "lágrimas (de sangre) ahogarán quizá ahora, quizá después de un siglo, a los ladrones de La Esmeralda, que han hecho matar al gran platero Bellido" (TS: 424). La canción que interpreta hace alusión al *chiriinka*:

Chiriinkas iglesia punkupi	La mosca que anuncia la muerte
rapayan;	aletea en la puerta del templo;
llok'llas chayaykakamun,	torrentes de lodo amenazan
allk'os anyarin, llapan,	los perros están aullando
plasaykupi	todos
manañan ñausachun kani,	en la plaza
ayk'emusianin, mamay.	Ya no estoy ciego, vengo huyendo, madre mía.
Kayk'aya yawar wek'eyki	pero, he aquí que tus lágrimas de sangre,
puririsianñan	empiezan a caminar,
tukuy auk'akunata	a nuestros enemigos
mancharichispa,	espantando,
ek'epachispa.	ahogándolos. (TS: 424)

En *El zorro...*, específicamente en el "Segundo Diario" del 13 de febrero de 1969, Arguedas reflexiona sobre su intento de suicidio y las ansias que tiene por eliminarse, debido al cansancio, a su miedo por escribir "sobre lo que se conoce sólo a través del temor y de la alegría adultos" (EZ: 73), y no en el zumbar amenazante de la mosca que se puede oír en las mordeduras del piojo en el cuero cabelludo y en la barriga, en las mordeduras a la raíz y a las ramas tiernas de la suerte "que te dan hombres y ríos, grillos y autoridades hambrientas". Así, su vida se traduce en una lucha constante con la muerte, con la maldición de la *chiririnka,* en un país de sapos y halcones.

El diálogo entre don Ángel y don Diego, en el despacho del primero, tiene como tercer participante a la mosca *onquray onquray* (enfermedad de enfermedades). En este diálogo, don Diego induce, con preguntas un tanto policiacas, a traicionarse y a traicionar a los industriales de la harina de Chimbote.

> El juego de la mosca *onquray onquray* lo identifica como prestidigitador, pero "prestidigitador al revés": un mago "al derecho" emplea un discurso de persuasión para desorientar la atención del público en algo que no sea el truco que está realizando. La prestidigitación del zorro con la mosca muerta-viva, en cambio, desvía la atención de don Ángel hacia la mosca, y lo hace olvidar que se está traicionando.[28]

Una suerte de traición-muerte, de autoeliminación.

En otro escenario de la misma novela, la mosca *chiririnka* aparece rondando las basuras en "pudrición". El cuerpo y el escupitajo negro de don Esteban, son poco valorados en ese ambiente de muerte, pues entre los muertos-vivos hay otros cuerpos mejores que el de ese hombre.

La vida de aquellos que como Esteban trabajaron en la mina de carbón, estaba destinada a la muerte, pues todos "morían flaquitos. Moscas comían su negro carbón que de su nariz salía. Otros con su carboncito sobían un poquito la cuesta. Contentos tuavía siguían la cuesta" (EZ: 126).

La *chiririnka* en este caso ayuda al "muerto" a morirse. Es la consoladora final, la que reúne el dolor en su propia contextura.

Muchas canciones populares rescatan la simbología del *chiririnka.* Veamos:

Muyu muyulla chiririnkacha	Chiririnka que da vueltas y vueltas
mayta rispañam kutimuchkanki	de qué lugar estás retornando

[28] Martín Lienhard, *Cultura popular...*, p. 117.

Piniki wañusqan hawan	¿A la muerte de quién
yana pachantin purinki	camina con tu ropa negra?
Piniki illasqan hawan	¿A la muerte de quién
llaki uyantin kallanki (bis)	caminas con el rostro entristecido?
[...]	
Muyu muyulla chiririnkacha	Chiririnka que da vueltas y vueltas
mam llakikiqa taninmanraqchu	tu tristeza no puede calmar
kay tutayaypi kaptinchikraqa	mientras estemos en esta oscuridad
paqarin mincha mincha paqarin	Mañana o pasado, pasado o mañana
musuq intilla lluksimuntinña	Cuando salga el nuevo sol
musuq kausaypi rikusisunchik	en la nueva vida viviremos
kusi takita takirisunchik	Cantaremos la canción de la alegría.

La composición, de Walter Bustamante,* alude a esa muerte permanente, en la que la injusticia constante en el mundo andino, afecta a la "masa", a la gran comunidad, a tal punto que la *chiririnka* es confundida con los mismos hombres que cargan el luto de la muerte.

WAYTAKUNA. FLORES

Ayrampu

La flor, *wayta*, en sus variedades más representativas, es otro símbolo en el proceso creativo arguediano en que convergen la vida y la muerte (lo positivo y lo negativo) como unidad cíclica inseparable.

La presencia de la montaña es importante en la significación de la flor, que crece en su piel y se alimenta de su agua-sangre. Así, por ejemplo, el *ayrampu*, blanco como la nieve del padre Arayá en el cuento "La huerta", representa la purificación del hombre. Esta purificación genera tranquilidad y reconciliación total (hombre-naturaleza). Su signo positivo puede invertirse en tanto que representa la frialdad de la muerte y la cancelación de la fraternidad.

> Santiago quedó tranquilo hablándole a la nieve: "Tú no más eres como yo quiero que todo sea en el alma mía, así como estás, padre Arayá, en este rato. Del color del ayrampu purito. ¡Ahora sí me regreso!" (LH: 239)

* Dúo Hnos. Pañahua, *Días de amor*, casete, Perú, s.f.

El color blanco de la flor es un indicador utilizado para simbolizar la pureza de la mujer. En *Todas las sangres*, los comuneros le obsequian a Matilde, esposa de Fermín Aragón, una flor blanca para compararla con su persona, blanca y pura, por su carácter "transparente" que en ese momento inspira confianza a los *runas*: "Eres flor achank'aray. No conoces, señora. Crece junto a la nieve, pues, en lo alto. El ojo del hombre no le mancha ni ojo de pajarito siquiera, pero con el viento tiembla, sufre" (TS: 172).

Este mismo papel desempeñan algunas hierbas aromáticas como la remilla, el *chikchimpa*, el *k'opayso*, que tranquilizan y purifican el alma. Irradian energía vital, haciendo que el hombre reencuentre su vínculo con la naturaleza y con sus semejantes.

> Al borde de un pequeño barranco, justo al río, descubrió un cúmulo de remilla y otras yerbas de olor fuerte, el chikchimpa, el k'opayso... Santiago arrancó las puntas de las ramas; bajó a la orilla del remanso y se frotó la cara con las yerbas ya mezcladas.
> —Ahora agüita— dijo.
> Pero no se lavó, como quiso, al agacharse a la corriente. Bebió del río. Y luego, ya más calmado, tomó el camino del Arayá. (LH: 240)

K'antu o *qantu*. Cantuta

El *k'antu* o *qantu* la única flor bermeja de invierno, llamada también cantuta, concentra fuertemente los signos positivo y negativo representados a través de su color y de su peculiar existencia.[29]

Lo rojo de la flor (que de tan roja tiende a amoratarse) guarda la energía del fuego solar y de la tierra, dándole un signo positivo. Sin embargo, el rojo, pese a representar la sangre, la vida o la familiaridad de los hombres por pertenecer a un pueblo determinado (siendo que la sangre comunitaria y familiar los une), supone al mismo tiempo la muerte, la imposibilidad de alternativa, la violencia que indica el rompimiento del curso normal de vida: "Es la única flor de invierno; abre sus campanillas que tienen no sólo el color sino el brillo de la sangre, precisamente cuando la superficie de la tierra parece muerta" (TS: 20).

El *k'antu* en momentos festivos, como la culminación de la faena de limpieza de los acueductos en El ayla, simboliza la presencia del *Apu*.

[29] Sergio Quijada Jara escribe un interesante trabajo sobre la flor de la cantuta que, por decreto del gobierno peruano, fue reconocida como la flor representativa de Perú. Véase *Cantuta flor del Perú*, Lima, Ediciones Capulí, 1986.

Pese a estar prendida a una cruz, no deja de contener la energía del padre Arayá. En este sentido se puede hablar del sincretismo simbólico en los rituales quechua-andinos que dan cuenta de la convivencia de cosmovisiones diferentes. Por eso, los *runas* "con el sombrero en una mano y una cruz pequeña cubierta de flores rojas de k'antu en la otra, entonaban un himno muy antiguo" (EA: 242).

El espacio climático favorable para el crecimiento del *k'antu* se ubica en el límite de la región fría. Es allí donde desata sus resplandores y exhala vapor colorado cubriendo el cuerpo del *Apu*. En invierno es, pues, la ropa con que se viste el cerro o el poncho con el que guarda el calor:

> Tras la iglesia, el cerro protector del pueblo aparecía rojo, cubierto a mantos por las flores del k'antu. Era un cerro escarpado, pedregoso, propicio para los arbustos, casi sin pasto. El k'antu crecía ardorosamente hasta cerca de la cima, entre las piedras, marcando el límite de la región fría donde la tierra sólo produce paja o espinos bajos, cactos protegidos de cabellera. (TS: 11)

En invierno el sol debilita y mata las plantas de altura, es entonces cuando el *k'antu* se expande y domina el ambiente, desde allí "trasmiten todo el calor y el frío de los astros y del cielo a la tierra quemada" (TS: 174). De manera que, jerárquicamente, es la única flor capaz de resistir la inclemencia del tiempo. Esta flor comparte con otras la facultad purificadora que el sol y la montaña le proporcionan.

> En el mundo así quemado, las manchas de flor del k'antu aparecen como en el pozo o lago de sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañados. (TS: 20-21)

Lirio

El lirio, en la narrativa arguediana y particularmente en *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* aparece en lugares insospechados, donde ninguna otra flor pudo antes haber crecido, lo que indica su fortaleza y su permanente renovación ligadas al ciclo de la vida y la muerte. Así se entiende la aseveración de Moncada cuando dice: "Mi compadre tiene lirio en su pulmón, lirio negro será, pero es flor" (EZ: 127). Se acepta el lirio como símbolo de la muerte, pero también como continuación de la vida en tanto que la muerte es transitoria.

—¿No habían de cierto, lirios, compadre?— volvió a preguntar esa noche.
—Nunca. Limoneros, granadillas...tranquelidad pa'l muerto. (EZ: 129)

Su vitalidad, demostrada con su multiplicación y crecimiento, incluso en lugares donde vive la muerte, es signo de fortaleza. Pese a su fragilidad, se empeña en crecer y brillar. Incluso la tierra donde vive suele llevar su nombre: *Liriobamba* (campo de lirios).

En *El zorro...*, el lirio no vive solo, pues tiene un interlocutor, una mariposa que se levanta desde su corazón y habla por él con su vuelo, con su baile intocado, puro, donde el viento suelta sus hondonadas de melodía para hacer que la voz del lirio suene más y lleve así la paz al "muerto".

—¿Liriobamba, dijo usted, compadre, enantes? ¿vómito negro? Mariposa mensajera que se alza como paloma del río; llega cansadita donde el muerto a nadies tiene... Usted compadre no es evangélico, usted quiere enterrar a la muerte ¿no es así? (EZ: 127)

Si el hombre siente el peso de la muerte es porque el lirio está invadiendo su cuerpo. Por eso *El loco Moncada* advierte la agonía de su compadre: "Mi compadre tiene lirio en su pulmón" (EZ: 127). La condena está dictada, la muerte es insalvable.

Hay que caminar firme cuando hay pelea en la carcancha, igual que Don Esteban, caminar, con su lirio negro desangrando en mi pecho, corazón. ¡Váyase usted! ¡Con respeto le digo, comadrita! ¡Con todo respeto! (EZ: 127)

Básicamente, el lirio tiene manifestación recurrente como símbolo de la presencia de la muerte, aunque asimismo se encuentra estrechamente ligado a su signo positivo, asociado con la perduración de la vida: "Lirio de la muerte-vida que nadies apaga" (EZ: 141).

Ayak'zapatillan y *wayronk'o*

La flor *ayak'zapatillan* es el símbolo de la vida y la muerte renovadoras. Existe en tanto su vínculo "sexual" con el *wayronk'o,* abejorro o moscardón, quien se encarga de llevar su polen en sus patas y su vientre para propagarlo. La *ayak'zapatillan* es el dulzor embriagante que nutre de vida al *wayronk'o* pero, así como es el centro de su existencia, es al mismo tiempo el lugar de su "descanso", su cementerio, su tumba, el lugar donde paga con su vida las dulzuras de su *ayak'zatatillancha,* su florecita de muerte.

La *ayak'zapatillan* es la flor de muerto que se lleva a los cementerios como recuerdo y permanencia de la memoria. A veces suele echar raíces sobre o al costado de las tumbas. Desde ahí se levanta con muchos brazos y con muchas bocas; la boca es la flor sexual del ascenso a la vida y el descenso a la muerte. Esa boca amarilla deja para el *wayronk'o* su sangre dulce que le alimenta y le mata, pareciera que éste es el único preparado y elegido para ese encuentro, el único que cuenta con una lanceta fina capaz de extraer desde el alma de la flor, toda su miel.

Además representa el respeto de los vivos a los muertos; es la humildad con que el hombre y la naturaleza acogen la memoria del fallecido:

> Un ramo de ayak'-zapatilla podía hacerse. Corté todas las flores; arranqué después la planta, sacudí la tierra que vino con las raíces y las eché a la corriente de agua. Luego salí al patio.
> El panteón quedaba muy lejos del pueblo. Hubiera deseado colgar ese ramo en la puerta, porque nadie podía identificar, entre los cúmulos de tierra de las tumbas de la gente común, cuál era la de doña Marcelina. (LRP: 243)

Arguedas describe esta planta como parte de espacios andinos abiertos, principalmente los ubica en lugares como los andenes preparados para efectos de sembradíos o donde la humedad se guarda entre las grietas de las rocas y montañas escarpadas. Ahí la *ayak'zapatillan* se levanta "mirando al sol", como si quisiera tomar toda la energía solar y convertirla en miel.

En la zona sur-andina se puede ver la *ayak'zapatillan* (zapatilla de cadáver), una planta de encendidas flores amarillas, abiertas como trozos de relámpago, "pegada a las paredes húmedas", a las rocas, saliendo desde las grietas tercas de las montañas o en el borde de los ríos.

Los *wayronk'os,* atraídos por el color y el sabor de su flor, la sobrevuelan ruidosos y negros, como si llevaran en su cuerpo el luto de su propia muerte. Se acercan, extraen el sumo de la flor y vuelan con las patas y el vientre manchados de "polen cementerial" amarillo, luego retornan y se quedan chupando su esencia, hasta hundirse embriagados en su corola y quedarse ahí, muertos, como otras semillas o como lunares oscuros, trágicos, donde el calor deshace en polvo toda su existencia. La *ayak'zapatillan* le da en su dulzor el veneno de la muerte y se torna en vientre "cementerial" del siempre fiel *wayronk'o.*

En *Los ríos profundos* aparecen diferentes escenas que, de algún modo, representan un paralelo entre la relación de la *ayak'zapatillan* con el *wayronk'o* y la de Marcelina, la *opa,* con los adolescentes internos del colegio religioso.

En dicha novela, los *wayronk'os*-estudiantes son dulcificados y atrapados por el sexo, la flor *ayak'zapatillan-opa* Marcelina, los hunde en su corola manchándolos con su "polen" amarillo que los vitaliza, los absorbe y les mata el espíritu "ensuciándoles". Para salir de la "muerte" sexual, "repugnante" y dulce, recurren al rezo y a la autoflagelación, sólo así podrían liberarse de ese "polen", olvidar la muerte de la inocencia, limpiar las manchas del alma y, acaso revivir para iniciar una vida más consecuente con las normas "santas" de la Iglesia.

En *El sexto*, las escenas de degradación y comercio sexual del personaje homosexual Clavel, en una prisión donde la muerte vive en los cuerpos de los muchos residentes (a excepción de algunos), hace que Gabriel, personaje central de la novela, recuerde pasajes de un himno con que despidieron a un desconocido que llegó a su pueblo y murió en la noche:

Yau yana pinsamiento wayta	Oye negra flor de pensamiento
ayak' zapatillan wayta,	flor "zapatilla de muerto",
clavelinas,	clavelinas,
yank'añan chaki makinpi	nútilmente en sus pies y manos
chiriyachkanchik.	os estáis helando. (EP: 163)

En la cita, el vínculo del *ayak'zapatillan* con la muerte se hace evidente. Si leemos el primer verso como "Oye flor de negro pensamiento" (traducción diferente a la de Arguedas pero también válida de acuerdo con en el texto), podemos deducir que la *ayak'zapatillan* cuenta con una conciencia interior amorosamente maliciosa; como si la flor supiera que guarda en su cuerpo la boca de la muerte y el dulce veneno con que orienta al *wayronk'o* al interior de su cuerpo.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas desarrolla, con más detenimiento, la significación de la *ayak'zapatillan*, su polen amarillo y el *wayronk'o*. En esa novela el escritor establece un paralelismo simbólico de su lucha entre la vida y la muerte como hombre y como narrador, con la flor y el abejorro.

En los Diarios del 15 y del 16 de mayo de 1968, el narrador-*wayrongo*, decaído por efectos del "veneno" no anunciado, recuerda que "el sol del alto pueblecito de San Miguel de Obrajillo ha cobrado de nuevo un cierto color amarillo, semejante al de esa flor en forma de zapatito de pechos" (EZ: 17-18) y vincula su estado anímico y físico con el del abejorro que, pese a su brillante y acerado cuerpo, no resiste la tentación de asistir al encuentro con la muerte; porque "cada quien toma veneno a sabiendas, de vez en cuando; y yo siento los efectos en estos instantes"

(EZ: 17-18). Claro, el polvo amarillo de la *ayak'zapatillan*, semejante al color de las puestas de sol o al del cadáver (en quechua el prefijo *aya* significa muerto y *qellu*, amarillo), se ha sentado en su nuca, expandiéndose por los huesos, la mirada y el pensamiento, y no le permite continuar con su ejercicio de escritor.

Detengámonos un momento en la interpretación del color amarillo en la cosmovisión andina presentada en las narraciones arguedianas.

El amarillo *(qellu)* de la flor y del polen, como de la puesta del sol en los eclipses, es asociado por la cultura andina con la llegada de la muerte o con el mal presagio. Las flores amarillas, como la retama y la *ayak'zapatillan* "representan al cadáver"; sin embargo, también representan a la vida, el poder del oro y la dulzura de la miel; la buena suerte, la coronación de los frutos al madurarse. Así, en *Diamantes y pedernales,* en el entierro del arpista Mariano, "Toda la luz era como aquella temblorosa y amarillenta que baña la tierra al final de los eclipses. El hombre de altura camina lleno de presentimiento bajo esa luz" (DP: 79). La oscuridad es la muerte de la luz, del alma, del hombre y de la música. En "La muerte de los Arango", en "el crepúsculo, las nubes se incendiaban y lanzaban al campo su luz amarilla" (LM: 196), haciendo que no sólo los hombres que acompañan el féretro sientan el dolor de la muerte, sino también la naturaleza. Por otro lado, en *Todas las sangres,* Arguedas rescata el sentido de la vida, de la unidad de la luz *qellu* del comunero. Don Adrián, al leer el mensaje del Pukasira, manifiesta: "El amarillo es luz nuestra, de los comuneros, el rojo es sangre de todos los que viven". De este modo se pueden constatar los sentidos significativos del color amarillo en la cosmovisión andina y, de paso, algo de la significación del color rojo.

El color negro del *wayronk'o* está vinculado a la idea de la oscuridad y la muerte (falta de luz), pero también representa el poder y la fuerza. Es el caso del color de la *vara* de la autoridad comunal, aparecido en diferentes momentos de la narrativa arguediana ambientada en la sierra.

En la tradición popular quechua, el color negro de los animales, como el gato, o el perro, los hace favoritos de los comuneros, pues los protege contra las maldiciones, brujerías, robos, etcétera, además de que sirven para diagnósticos y curaciones diversas. Por otro lado, el hecho de que un niño o niña vea a un hombre de piel oscura supone el encuentro con la suerte, en tanto que existe la posibilidad de que al tocarlo se puedan inmunizar del mal del susto.[30]

En los Diarios incluidos en *El zorro...*, el encuentro de la *ayak'zapatillan* y el abejorro, la flor hembra y el abejorro macho, unidos por el pol-

[30] Véase Oswaldo Torres Rodríguez, "Simbolismo de los colores en el mundo andi-

vo amarillo-semen, connotan una relación sexual que representa, a la vez, morir y vivir.

Por su lado, el *wayronk'o* es el propagador del polen que posibilita la existencia de la flor y la de él mismo, en tanto que garantiza la permanencia y la continuidad de esa relación; el hundirse en su corola, "ebrio de dulzor", provoca su propia muerte como también la de la flor; esa muerte sólo es pasajera porque volverán tiempos en que, otra vez, ambos, tendrán que unirse.

El polen de la *ayak'zapatillan*, alimento del abejorro, es la luz *illa* que, traducida en miel, es el producto de la relación de ambos, el "semen" generador de vida; por otro lado, "la miel" produce la muerte en tanto que siendo "polen cementerial", amarillo, es el veneno dulce que embriaga y mata al abejorro. Éste al sorber su esencia, con placentero afán, le arranca la vida a la *ayak'zapatillan*.

La *ayak'zapatillan*, flor-boca-sexo, centro del origen y la muerte, representa la vida con su color de sol, creciendo incluso en lugares difíciles; su polen alumbra y alimenta al abejorro, pero además es su veneno feliz. Este "polen cementerial" está vinculado al veneno que afecta al narrador de *El zorro...*, imposibilitándole continuar momentáneamente con su proyecto novelesco. La presencia latente de la muerte vinculada al erotismo dificulta la escritura de los Diarios pero a la vez lo provoca.

Al respecto, Lienhard considera que:

> Los *Diarios* funcionan como "impulso" que permite dar el salto a la narración, a la vida, salvo el *¿Último Diario?* La "escena" del *wayronk'o* figura el paralelismo que existe entre la oposición vida/muerte en el erotismo y la posibilidad/imposibilidad de la escritura en la producción literaria; por consiguiente, establece una relación de equivalencia entre lo erótico y lo literario. Partiendo de un simbolismo de origen andino y quechua, el narrador lo adapta aquí a su problemática de escritor, dando así a ésta una dimensión que trasciende lo personal.[31]

Por lo tanto, el conjunto *ayak'zapatillan*, abejorro y polen, representa una unidad cíclica de la vida y la muerte, de origen y "conclusión", de ascenso y descenso, sexualidad y erotismo, cambio y continuidad del hombre y la naturaleza, vinculados estrechamente a la cosmovisión tradicional del mundo andino.

---

no", en *La Gaceta Folklore*, Comité Permanente de Conceptualización del Folklore, Boletín informativo núm. 5, año IV, Huancayo, sept. 96-mar. 1997, pp. 4-5.

[31] Martín Lienhard, *Cultura popular...*, pp. 43-45.

La unidad cíclica de la vida y la muerte transitorias, en el plano social, se entiende cuando Rendón Willka en *Todas las sangres*, al enfrentarse verbalmente con el capitán que posteriormente lo manda matar, le dice: "Somos hombres que hemos de vivir eternamente" (TS: 473). En este sentido se puede entender también la muerte del mismo Arguedas quien continúa hablándonos desde su obra.

RAPI. HOJA

Coca

Tomar una hoja, *rapi*, de coca entre las manos es como tocar el producto más dulce del universo. Llevarlo a la boca lentamente, humedecerlo con saliva y, con leves mordidas a la piel de la hoja, extraer el zumo, la sangre vegetal, para sentirlo pasar por la garganta, supone el reencuentro con la energía de la tierra, con la voz y sangre del *Apu*, con el brillo del sol. Es entonces cuando se concreta la reunión del hombre con el mundo. A este proceso se le nombra *chakchar*: extraer el zumo de la hoja, festejar en la boca su dulzor con trocitos de *toqra* elaborado con ceniza.

El uso de la hoja de *coca* es múltiple. El hombre quechua-andino la utiliza en sus actividades fundamentales: trabajo, festividades colectivas, prevención y cura de enfermedades, además de ritos diversos.

Desde antes de la llegada de los españoles a tierras peruanas, la *coca* era ya parte importante de la vida del mundo andino. Con la fuerza y la decisión colectivas, sumadas a las canciones, las danzas, la *coca*, la *chicha*... se pudieron construir fortalezas en la cresta de los cerros, amansar los ríos, calentar el frío y hacer que el trabajo constituya una actividad fortificante y festiva. Por eso no es extraño que Arguedas rescate el valor de la *coca* para el mundo andino. En *Yawar Fiesta*, los comuneros antes de emprender la *minka*, trabajo comunal, y realizar, a una sola fuerza, la carretera de trescientos kilómetros de Puquio a Nazca en veintiocho días, los diez mil comuneros de diferentes pueblos se preparan *chakchando coca*, bebiendo cañazo y haciendo que la música levante la alegría, para trabajar "desde el amanecer hasta bien entrada la noche". Así se demuestra que la fuerza colectiva es capaz de lograr las hazañas más grandes, incluso sin el apoyo del "gobiernos". Por eso, al finalizar la obra "en la cumbre a esa hora los *varayok's chakcharon* su coca; bautizando la tierra, cada uno con su fiambre de cañazo, se convidaron por última vez en esa faena" (YF: 65).

En *Todas las sangres,* antes de realizar el cabildo, repensar la condición de sus habitantes y su relación futura con el señor de la hacienda, Carhuamayo pide a don Adrián le pregunte al padre Pukasira sobre el futuro de los pueblos y de sus gentes:

> Don Adrián desmontó. Se quitó el poncho; lo extendió en el suelo; de rodillas, abrió su bolsa de coca y lanzó unas hojas sobre el poncho. Una hoja de coca se mantuvo en el filo entre la pelusa del tejido nuevo; luego el viento la elevó muy alto y la arrastró sobre el aire del valle profundo en dirección del gran nevado. (TS: 39)

El *Apu* habla a través de la *coca* extendida en la "mesa" de poncho: el *Wamani* con su mano de viento ordena las posiciones de las hojas y así dicta. Por su forma y su disposición extendidas sobre el poncho, el *runa* traduce las palabras del *Apu* y las constata con los elementos naturales del contexto. Su lectura requiere de la sensibilidad del lector y de su capacidad de acercamiento al lenguaje del Dios montaña.

El sentido del lenguaje de la coca es ampliamente eficaz para establecer niveles de significación que posibiliten lecturas del comportamiento actual y futuro (pero también del pasado) de los elementos del universo. Así, por el comportamiento del viento en el entremezclado de las hojas, su movimiento o su estabilidad, se pueden diferenciar e interpretar los lenguajes de la naturaleza que a veces se desligan de los quereres del *Apu* por la injerencia del otro Dios.

El lector de la *coca* puede distinguir el mensaje del *Apu* de otros ajenos, por lo que don Adrián, luego de descifrar en mensaje que contiene la *coca,* lee la expresión de la naturaleza y comprende el mensaje o mensajes del Dios montaña, diferenciándolos de los emitidos por otros elementos naturales como el calor del valle de don Bruno que emana un color rosado sobre el cielo de la montaña.

> El rosado no es tuyo, Padre nuestro –dijo don Adrián, contemplando la montaña–. Es el calor del valle, viene del jugo caliente de los huertos de don Bruno. ¡Estás feliz! Me has pedido un kintu (hoja cabal de coca). ¿Cuál es tu voluntad? (TS: 39)

El diálogo de don Adrián y el padre Pukasira es posible gracias a la privilegiada facultad de la *coca* de develar los deseos premonitorios del padre protector; sin embargo, como veremos más adelante, este diálogo es suspendido por la irrupción de una fuerza ajena que, en ese momento, se presenta como hegemónica.

Cuando Adrián Carhuamayo reconoce los vientos y los distintos colores del cielo, puede discernir sus significaciones y explicar la participación de fuerzas contrapuestas en la configuración del contexto comunicativo. Así, el color rosado del cielo se opone al amarillo, por estar asociado a un Dios y una cultura diferentes.

> El amarillo es luz nuestra, de los comuneros, el rojo es sangre de todos los que viven. Padre nuestro, no me dices nada. El viento no es tuyo, a esta hora. Es del sol que nace. No puedo saber tu voluntad. Eso quiere decir que el Dios de la iglesia está disponiendo. Él está lejos; no sabemos dónde. Nos hablará por la boca de don Bruno o de don Nemesio. Pero no hay mal presagio. ¡No abandones a tus hijos! (TS: 39)

El diálogo entre el *runa* y el *Wamani* al que nos referimos líneas arriba, interrumpido por la injerencia de otro Dios, prosigue en otro momento. El *Apu* baja en forma de cóndor a dar su mensaje a los representantes de los pueblos reunidos en cabildo.

> Padres, hermanos míos —dijo—. No conocemos la voluntad del patrón; no conocemos la voluntad de nuestro Padre Pukasira. No me ha oído. El viento del sol ha deshecho la "mesa". Mañana, después de oír la voz del patrón, tendremos cabildo. Nuestro Padre Pukasira ha de bajar a la casa hacienda. Lo veremos. (TS: 39)

En este caso, el cóndor hablará y dará a conocer, mediante sus alas y su danza en el cielo, el mensaje del *Apu*. En otras ocasiones, el *Apu* se manifestará mediante el *killinchu* o la *pak'cha* (en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres,* respectivamente).

En el proceso de transculturación, como consecuencia de la migración de serranos a la costa planteada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, los personajes serranos llevan consigo la *coca*, para revitalizarse con la fuerza de la tierra y del *Apu*, y leer sus múltiples mensajes, pese a la distancia en que se encuentran. Así, el *runa* puede vencer, como en su tierra, las dificultades más exigentes del presente y el futuro, y supervivir social y culturalmente en un medio hostil que lo margina.

> Masticaba coca a boca llena; miraba de reojo el derrumbarse de ese metal desconocido, a cada tabla que alzaba; el brillo era amagado por la sangre y el movimiento, y todo era tragado por la boca de un inmenso tubo girador que colgaba de un huinche y aspiraba. (EZ: 69)

Dentro de la tradición popular quechua-andina existen numerosas canciones que hacen referencia a la sabiduría que guarda la *coca* y a su papel mediador en el mundo referido. El hombre andino, principalmente el *runa*, viaja material o imaginariamente con la *coca*, la migración no significa su abandono. La *coca* es el medio que le posibilita conocer y reconocer su existencia pasada, presente e incluso futura. Aquellos que no migran incluso mantienen contacto con los que salen de sus tierras mediante la lectura de ésta, la cual, por contener el conocimiento de los destinos, tiene el carácter de sagrada. Un *wayno* quechua antiguo resume lo antes dicho:

Coca kintucha	Coca cabal
hoja redonda	hoja redonda
qamsi yachanki ñuqapa	tú sabes de mi
vidayta	vida
runapa wasimpi	que lloro en casa
waqallasqayta	ajena

Con la hoja de la *coca* el hombre se nutre de poder y no pierde su lazo con su tierra y su Dios montaña. La hoja contiene la vitalidad, la luz, el *illa* que impulsa al hombre al trabajo y a la lucha por la permanencia y continuidad de su cultura.

UYWA. ANIMAL DOMÉSTICO

Allqu. Perro

El *allqu*, perro, animal que se expresa con el cuerpo, la cola y los ladridos, es un símbolo importante en la narrativa arguediana. Desde el nacimiento del día y la muerte del mismo, el perro es el fiel compañero del *runa*; es, además de acompañante, un miembro de la familia que cumple con una función laboral al encargarse del cuidado y la reunión del ganado entre los cerros o la pampa. Su relación con el hombre trasciende toda frontera, pues además de integrarse a la familia en la vida, también se encarga de acompañar y guiar al alma del perecido en los laberínticos caminos de la muerte. Su legaña le permite al perro ver el presente y el futuro, traspasar con sus ojos los muros, reconocer a los condenados y los peligros, para salvar a su amo.

La *llama* (camélido) asimismo puede cumplir el papel del perro en el camino hacia la muerte. La *llama* sagrada acompaña al muerto y lo dulcifica con su presencia y calor:

> De las manos enlazadas prendía una figurita de llama, hecha de trozos de madera y forrada con un tejido de alpaca. La llama lo acompañaría en silente viaje, hasta llegar a la gran torre que según los indios de Alk'amare construyeron los muertos, sin concluirla jamás, sobre la lejana cima del K'oropuna. (DP: 80)

La función del perro como acompañante por el camino de la muerte es abordada por Arguedas en *Diamantes y pedernales* cuando don Aparicio, asesino del arpista *Upa* Mariano, encarga a su propia alma para que, como perro blanco redimido (sin mancha, puro), pueda acompañarlo en su caminar: "Cerrando los ojos, Don Aparicio le habló al cadáver: 'Mi alma también, padrecito Mariano, como perro blanco te va a acompañar, por todos los silencios que tienes que andar'" (DP: 81).

Los perros, como los hombres, sienten regocijo en su medio, mientras que cuando se encuentran distantes, lejos del terruño, la tristeza les envuelve y les consume. Arguedas también traduce la relación simbólica hombre/perro desde el plano de las relaciones sociales bipolares: explotado/explotador, el de arriba y el de abajo, el "extranguero" y el *runa*:

> En las esquinas de la plaza los chaschas ladraban, dos, tres horas, por puro gusto; estiraban sus hociquitos hacia el cielo negro y gritaban enloquecidos, a veces peleaban por tropas y se mordían. Kaisercha nomás, el perro del patrón, era serio—, su cabeza grande, sus ojos chiquitos, su boca de labios caídos, su tamaño —era casi como un becerro— ponían recelosos a los comuneros. ¿Por qué no ladraba Kaisercha? Andaba con la cabeza casi gacha, con su rabo caído, sin mirar a nadie, bien serio; a los otros perritos del pueblo no les hacía caso y de vez en vez nomás enamoraba. Los chaschas eran muy distintos; callejeaban todo el día, con las orejitas paradas, el rabo alto y enroscado, andaban alegres y jactanciosos en todo el pueblo. (LE: 125-126)

Los hombres se parecen a los perros cuando se enojan. "¡Como perro soy cuando enrabio!"(LE: 131). Son incontenibles en la pelea. Pero son tímidos cuando el patrón los somete. Un pasaje de "Los escoleros" da cuenta de que Crisucha "saludaba humilde al patrón, encorvándose, pegándose a la pared como un chascha frente al Kaisercha" (LE: 141). Por otro lado, al participar el perro en las actividades laborales, se integra a la vida familiar como si fuera otro hombre más, pues en muchos casos es el encargado del cuidado de la casa y de los animales, apoyando así la economía familiar y comunitaria. El perro, inmerso en la sociedad, participa de los sentimientos que mueven el entorno. Así lo tenemos en el cuento "Hijo solo":

> Se calentó en la arena el perro; puso su cabeza sobre el cuerpo del Singuncha; moviendo sus "anteojos", lo miraba. Entonces lloró Singu.
> —¡Papacito! ¡Flor! ¡Amarillo! ¡jilguero! (HS: 207)

Los aconteceres que involucran al perro con el hombre van, así, desde su aullido premonitorio al conocer la vida y la muerte de su dueño y de otros, hasta otros sucesos cotidianos de "poca importancia" como el juego y sus ladridos en las casas, calles, esquinas y callejones del pueblo. Se le puede ver participando en disputas en las que el encuentro con la muerte violenta se concretiza. Un pasaje de *Todas las sangres* dice:

> ¿Cómo cada familia, tan miserable, podía criar hasta más de dos perros en cada choza? Quizá doscientos perros se lanzaron sobre los guardias de asalto y la caballería. Enviaron poca tropa para defender a las mulas que luego dijeron que pertenecían a la remonta del ejército. Dispararon sobre los perros y sobre las cabezas, especialmente de las mujeres que competían con los perros en "inconsciente temeridad", como informó el oficial. (TS: 360)

En este caso, el perro representa para la comunidad uno de los defensores de su mundo que, al igual que los hombres, no teme a la muerte. Una canción quechua aparecida en *Todas las sangres* describe con fineza el papel del perro que, como defensor, tiene que vencer incluso a enemigos indefinidos como la negra nube, el mal agüero, la muerte de los cielos o la oscuridad del corazón, que es igual a decir falto de razón y de mala intención:

Auk'a yana sonk'o	Enemigo, negro corazón;
Hamuchkay;	ven, viniendo;
yana puyu, yana yawar	negra nube, negra sangre
hamuchkay.	Viniendo, ven.
Lla'tay allk'o	El perro de mi pueblo
mikusunki;	te devorará;
llak'tay all'ko	el perro de mi pueblo
llak'wasunki	lamerá tu sangre
¡Ah à à à à!	¡Ah á á á á! (TS: 375)

Otro fragmento de esta misma novela, en la que los perros participan en una encarnizada batalla al lado y en defensa del pueblo-amo, dice:

> Las herían en los dedos con la punta del sable, las arrastraban como a muñecos. Los perros reconocían a sus dueños y asaltaban en tropa a los caba-

llos. Los cuerpos de las mujeres eran zarandeados en el aire y por los suelos. Caían únicamente ahogados por los gases o con las manos destrozadas por el filo de los sables, mientras sus perros se revolcaban heridos de muerte seguían atacando si el balazo no había sido mortal. (TS: 361)

La compañía del perro en el camino de la muerte es otra de las funciones esenciales para la continuidad de la unidad perro-hombre. La purificación del hombre en el camino se logra con la compañía del perro quien lame la mancha de los males y enciende una luz de seguridad en su camino. El perro le defenderá en caso de que en su ruta de muerte se interponga la fuerza del mal. Un ejemplo se encuentra en *Todas las sangres*, al morir el padre de los Aragón de Peralta,

Allk'ochallayki	Tu perrito,
riti ritinta	sobre las nieves,
rumi ruminta	entre las piedras
ismu chakaykita	por el podrido puente de tu destino
allinta purink'a	te guiará bien
¡ay, way, taytallay!	¡ay huay, padrecito mío!
manas k'ak'a	No los barrancos,
manas mayu	no el río,
manas riti lasta	no la tormenta
chinkachisunkichu	han de perderte.
Allk'ochallayki	Tu perrito,
yawar sonqoywan	con la sangre de mi corazón,
nina ñawinwan	con el fuego de sus ojos,
ñanta k'awaykullanqa	ha de ver el camino.
Pusasunkim	Te guiará
¡ay way, llakiy machu	¡ay, huay, triste anciano,
kay llak'ta llaki taytan!	el triste viejo de este pueblo! (TS: 29)

El alma del muerto va acompañada por el perro en el camino de la muerte. De esto da cuenta el gorrión con canto "tiernísimo y potente" (TS: 33) que los *runas* traducen inequívocamente: "el alma del gran señor ya está caminando; caminando bien. Un perro lo guía; la comunidad le ha puesto ojos grandes y pies delgaditos. El podrido puente del destino del gran señor no caerá, y después su perrito le llevará por siglos" (TS: 33).

En *El zorro...* el migrante andino conserva la tradición de compartir su casa con los perros. Su ladrido colectivo llena los espacios del barrio, como lo hacía en los pueblos de altura:

> Los perros de la barriada san Pedro ladraban, altísimos. Cuatro, cinco por cada familia; cuanto más pobres más perros. Ladraban por tropas, peor que en los pueblos medio vacíos de la sierra y de las punas. (EZ: 68)

La pobreza del hombre le acerca a la condición de perro, la identificación llega al plano del hambre ante el desamparo. Sin embargo, el ladrido del animal es el signo de una posibilidad de supervivencia. En la costa de Chimbote, esta relación se hace muy evidente, allí el hombre sobrevive al igual que los perros:

> Cuando en la hoja del periódico fueron lagiados muchos escupitajos, los ijares de don Esteban se habían hundido como los de los perros próximos a morir de hambre, pero se soplaban bruscamente, se hinchaban y volvían a pegarse hasta más dentro de las costillas y huesos de la cadera. (EZ: 111)

Hombre y perro se pueden entender también en el juego, cuando comparten la sonrisa: el perro sueña y ríe. Será por eso que el narrador en el "Primer Diario" resuelve ir a San Miguel de Obrajillo a:

> vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros hasta revolcarme en la tierra con alguno de esos perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo. Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno. (EZ: 18)

En el diálogo del hombre con el perro existe un lenguaje compartido, con ese recurso se puede instruir al animal para que cumpla funciones específicas, especializadas, de tal manera que su trabajo se limitará a los objetivos marcados por el dueño.

> Los perros "de afuera", de Balazar habían sido también "sabiosamente estruidos" y calculadamente alimentados. No ladraban en desconcierto, sólo por hambre o por contagio ni en ese tono muy triste o muy "rabiosiento" que lanzan por "invidias o sinsabores" que entre ellos y por "culpa del humano" tienen los perros [...] Rondaban con la "entelegencia, calculación o resestencia" que "único" el perro como "ninguno nadies" tiene, cuando le enseñan "comedidamente". (EZ: 175)

Entre el hombre y el perro existe una unidad hecha a base de aproximaciones que llegan a una indescifrable complicidad.

WAQAYCHAS. INSTRUMENTOS MUSICALES

El mundo quechua-andino concebido en el ondulante discurrir de la melodía cósmica, "materia de que está hecho el hombre", encuentra, en los *waqaychas*, instrumentos musicales, otros de sus representantes simbólicos. Entre estos se tiene el arpa, la campana, el *pinkuyllu*, el *wak'awak'ra* y el *pututu*, desarrollados con profundidad por Arguedas en algunas de sus obras. Existen otros de gran valor como la *tinya* (instrumento eminentemente andino), el violín, la guitarra, el rondín, con poca incidencia en su narrativa.

Arpa

El arpa es un *waqaycha* que aparece fundamentalmente en *Diamantes y pedernales* y en *Los ríos profundos*. En la colonia, al *runa* se le permitió utilizarlo al igual que el violín y la guitarra. Considerado instrumento celestial, el arpa fue usada como medio de conquista cultural y espiritual. Su asociación con el mundo celeste, angelical, sigue vigente en el pensamiento indígena representado por Arguedas. En este sentido, al arpista *Upa* Mariano, en *Diamantes...*, se le identifica con san Gabriel tocando su arpa. Siendo el *Upa* un "inocente", sin pecados, es capaz de arrancar de éste sonidos mágicos que limpian el alma: "¡Quizá San Gabriel, quizás cual ángel toca! ¡El "Upa" no será! ¡El Mariano es inocente! —comentaban los indios, en quechua" (DP: 39).

En manos del indio, su uso no se limitó a temas religiosos sino también a los relacionados con la cultura musical quechua. El arpa se indigenizó, tomó un carácter distinto al original. El temple de sus cuerdas y, consecuentemente, su sonido, adquirieron un sabor estrechamente relacionado con las melodía de diversos géneros musicales indios. Por esta razón el personaje-narrador Ernesto de *Los ríos...* puede reconocer el ritmo musical característico de los diferentes pueblos: "el arpista comenzó a tocar un huayno. No era de ritmo abanquino puro. Yo lo reconocí. Era de Ayacucho o de Huancavelica. Pero algo del estilo del Apurimac había en la cadencia del huayno" (LRP: 187).

En las novelas arriba señaladas, el arpa aparece como parte importante de la cultura musical quechua-andina. Como otros instrumentos encadena los elementos del cosmos y los hace cómplices del sentimiento del artista. Reúne la sustancia, la fuerza mágica del universo. Lo que, en manos del papacha Oblitas, traduce y marca el ritmo del *dansak'* en la chichería de *Los ríos...*, y se convierte en la "garganta" desde donde se expresa la naturaleza.

Campana

La campana como símbolo mágico-religioso es un ente vivo capaz de hablar en oro, desde la profundidad del sentimiento colectivo. Hablar en oro es reinsertarse a la esencia de la riqueza mineral del mundo quechua. La tradición popular cuenta que muchas de las campanas grandes hechas en Perú contienen el oro inca, de ahí su apropiación e indigenización.

La primera ocasión en que aparece la campana en la narrativa arguediana es justamente en su primer trabajo, "Agua". En este cuento, mediante el sonido de la campana del pueblo se comunica el reparto del agua: "Vicenticha, hijo del sacristán, corrió a la torre, para tocar la campana grande. Comuneros y mujeres se pararon en todos los corredores" (AG: 106).

La voz musical de la campana registra y señala el ritmo de vida de los pueblos.

> La campana del pueblo sonó fuerte. Ahora la plaza parecía de fiesta. Bulla en todas partes, sol blanco, cielo limpio, campana; sólo el ánimo no era para alegría, los comuneros miraban la tropa de los *mistis*, recelando. (AG: 106)

Indudablemente, la campana como contenedor y latido que señala el ritmo de la vida entra en la disputa de los sectores sociales en conflicto. En *Todas las sangres*, don Andrés, el suicida, habla sobre este asunto argumentando que:

> las campanas no tocan para el cura únicamente. Llaman a los indios para las faenas; nos llaman a nosotros y a los alcaldes varayok' para los cabildos. Cuando este pueblo fue ascendido a capital de distrito ¿Quién hizo bailar a los ciudadanos y a los indios? ¡La torre! No es Dios. Es mía. Mi padre, que fue dueño de los padres y abuelos y nietos de ustedes, hizo fundir las campanas, mandó arrancar estas piedras, con pólvora, en el cerro Apukintu, y las hizo cuadrar con picapedreros, traídos desde el Cuzco. En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros!... (TS: 13)

La campana, por su forma, grosor y tamaño, cumple una función específica. Así, el cura, el sacristán o algún miembro del pueblo envía la noticia de la muerte de un hombre adulto, mediante el cantar pausado y triste de la campana mayor, apoyado, en espacios breves, por lamentos

de una campana pequeña. Un fragmento de *Todas las sangres* dice: "Comenzaron a tocar por la campana mayor. Dieron varios golpes espaciados, y después se oyó el llanto de la campana pequeña. Anunciaban la muerte de un viejo" (TS: 25).

La campana con su sonido musical marca el caminar del común *runa* (hombre del pueblo), por eso en el entierro de don Andrés "las campanas de la capilla empezaron a doblar, a dos voces" (TS: 150).

La vida y la muerte, temáticas constantes en la narrativa arguediana, no se desligan del pensamiento tradicional del mundo andino. Junto con los instrumentos musicales *pututo, wak'awak'ra* y *pinkuyllu*, convoca a la comunidad para eventos que comprometen la participación colectiva. La campana vinculada al mundo religioso interviene, además, en otros acontecimientos, como el enfrentamiento de los *runas* con la policía en la confiscación de la hacienda *La Esmeralda*, en *Todas las sangres*.

Cuando en la campana pequeña tocan "La agonía", su aguda y fina voz se desplaza por el viento impregnándose lentamente en el cosmos. Es capaz de contagiar el dolor de su canto y premonizar acontecimientos trágicos:

> Cuando desembocaban a la plaza, la campana pequeña empezó a tocar "La agonía". Se alternó en seguida en golpes lentos, con la mediana. Estaban medidos los espacios, nadie sabe desde qué tiempos. Y como eran campanas de mineros, tenían una alta ley de oro. Sonaban con pureza; la gran plaza adonde llegaba la imagen de todas las montañas, y que, a esa hora, aprecia aún dominada por el peso del sol, se transfiguró a poco. "La agonía" fue contagiando primero a los árboles sedientos, ralos y pequeños; la luz amarilleó; las grandes aves rapaces empezaron a volar más lento con un brillo que se expandía; llegaron, algo espantadas, dos bandadas de palomas y se posaron en los arbustos. (TS: 381)

El contagio doloroso de "La agonía" de la campana envuelve y ennegrece incluso al inmenso padre Pukasira. Ante la expropiación de *La Esmeralda*, la reacción de los comuneros es inevitable, como también la protesta del platero Bellido, muerto a balazos por los soldados:

> El pukasira ennegrecía. El silencio fue ahondándose en el cuerpo de los peñascos de la montaña; parecía que se agachaban. La multitud se acercaba. Llerena no daba muestras de sentir nada, nada. Pero ordenó, de repente, a gritos. (TS: 381)

El sonido de la campana marca un hito, un tiempo determinado. Así como se anticipa a situaciones relacionadas con la vida o la muerte,

indica, también, el inicio o fin de una gran faena, una fiesta; de igual manera, comunica fechas memorables en la historia de la comunidad:

> —Sí, Demetrio. Sube a la torre y repica la campana. No toques la chica. La grande y la mediana no más. Mi hijo, don Alberto Federico Andrés Aragón de Peralta, ha cumplido hoy un mes. Él y tú me responden por San Pedro ¡Levántame! (TS: 411)

Cada pueblo tiene un ritmo y un estilo particulares en el toque de la campana. Reconoce y difunde el suyo tratando de sobreponerse al otro: "Rendón Willka repicó, al estilo del *ayllu* de Lahuaymarca, las dos campanas: en golpes rapidísimos y fuertes, como para una danza" (TS: 411).

Es en *Los ríos profundos* cuando Arguedas desarrolla con mayor riqueza la simbología de la campana, que en esta ocasión es la "María Angola", construida con el oro del "tiempo de los incas":

> Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallaría en la plaza. Pero surgía lentamente, a intervalos suficientes; y el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía en esa música cuzqueña que abría las puertas de la memoria. (LRP: 16-17)

La voz mítica de la campana es la fuente de la evocaciones de Ernesto. Esa voz cantarina lo lleva a pensar en los seres "mágicos" que viven en su mundo interior como en el cosmos quechua-andino.

> A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están en las altura. Pensé que esas campanas debían ser illas, reflejos de la "María Angola", que convertía a los *amarus* en toros. Desde el centro del mundo, la voz de la campana, hundiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas. (LRP: 17)[32]

El "pensamiento simbólico" de Ernesto, conectado con el mundo andino, explica la naturaleza comunicativa de la campana: las ondas sonoras de ésta chocan y rebotan de las cosas, hasta lograr revestir, entrar

[32] En Ayacucho existe un cerro llamado Picota, dicen los pobladores que en el interior del cerro vive un toro rojo, encadenado durante ya muchos tiempo. Cuando se siente temblar la tierra, piensan que es el toro quien intenta romper la cadena que le ata. El día en que logre su libertad saldrá del vientre de Picota y reventará la tierra. Así, toda el agua que hay en el interior del cerro saldrá en *lloqllas* inmensas y arrastrará a la muerte a todos los malos.

en las esencias del mundo, "mojarlo" con su canto y desaparecer en ondas tenues de viento:

> Comenzó en ese instante, el primer golpe de la "María Angola". Nuestra habitación cubierta de hollín hasta el techo, empezó a vibrar con las ondas lentas del canto, La vibración era triste, la mancha de hollín se mecía como un trapo negro. Nos arrodillamos para rezar. Las ondas finales se percibían todavía en el aire, apagándose, cuando llegó el segundo golpe, aun más triste. (LRP: 19)

La tristeza de la campana mayor de la catedral del Cusco está relacionada con la pobreza y el sufrimiento de una cultura representada por el *pongo*, humillado (cristo crucificado) frente a la alegría del Viejo (el anticristo). A diferencia de lo que teóricamente se le considera "(...en su origen algo así como un 'símbolo de fe' o de alguna manera un mensaje 'cristiano', más bien religioso, teológico, que 'terreno' y 'comprometido' con los dolores y padecimientos de 'los de abajo')."[33]

Ernesto cree que la María Angola siente el dolor del hombre humillado por el poderoso:

> Después cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré, que en todas partes la gente sufría. La "María Angola" lloraba quizás, por ellos, desde el Cuzco. A nadie había visto más humillado que a ese pongo del Viejo. A cada golpe, la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas. (LRP: 20)

La campana musical, así, indigenizada como aparece, además de cumplir con la función de convocar a misas religiosas, participa de los acontecimientos en los que la población quechua-andina y/o mestiza tiende a congregarse.

Pututo. Corneta de caracol

El *pututo* es un inmenso caracol que guarda el tiempo en sus huesos. En su vientre de remolino vive su voz, sonido que despierta con un soplido por un orificio ubicado en la parte más aguda de éste. Los niños suelen escucharlo llevándolo a la oreja. El sonido no duerme, está de pie en el

[33] Tomás Escajadillo, "Tópicos y símbolos religiosos...", en *Revista de crítica literaria...*, p. 66.

fondo del caracol, donde la oscuridad cobija los poderes del cosmos, la fuerza de las alturas (a pesar de no ser propio de la sierra). Este "caracolazo" tiene voz de mando, el grosor de su sonido es igual a la intensidad de su fuerza. Su sonido musical estremece toda la naturaleza, incluido el hombre.

> ...¿Tú sabes lo que esos pututos significan?
> —No. Explícame.
> —Que los indios no toman esta tarea de la mina como trabajo ordinario, sino como una faena comunal. Es decir, que trabajarán en competencia. ¡A ver quién rinde más! Habrán seleccionado k'ollanas mediante alguna prueba de agilidad y fuerza. Los vencedores guiarán la faena; trabajarán a un ritmo endemoniado, a lo más que les dé el aliento... (TS: 108)

El uso del *pututo* requiere del silencio de los otros para poder transmitir la energía del mundo que llega, mediante su sonido, al hombre, exaltándolo e insertándolo en una actividad comunal que se realizará con alegría y fuerza indoblegables. Similar función cumplen el *pinkuyllu* y el *wak'awak'ra:*

> Cantan mientras corren, llevando las gavillas a la era. El k'ollana dialoga con el coro que forman los otros trabajadores. No deben mostrar jamás indicios de fatiga. ¡La veta estará a nuestro alcance quizá en dos semanas! (TS: 109)

Según sea el caso y las necesidades de mensaje musical, el *pututo* se puede ejecutar en forma individual o grupal. En *Todas las sangres,* un grupo de treinta *pututeros* ingresa a la mina y tocan esos unimelódicos *waqaychas* poderosos que "durante siglos abrían todas las ceremonias en la región inca" (TS: 108):

> Los colonos ingresaron a la mina mientras los pututeros tocaban sus grandes caracoles antiguos. Entraron sin miedo, detrás de los lahuaymarca. Desde el fondo de la mina todavía vibraron largo rato los pututos; por la boca del socavón salía el canto unimelódico grande. (TS: 108)

Mediante el *pututo,* la autoridad comunal reúne al pueblo para preparar su defensa. Su capacidad de convocatoria y su mensaje profundo, generan reacciones de fortaleza frente al temor y a la muerte que se aproximan. Es el momento en que la autoridad policial amenaza al pueblo con expropiar *La Esmeralda:*

> Ya en el Kacharpariypata, el alcalde campo sacó de debajo de su poncho un caracol lustroso, inmenso, y tocó en ese pututo la nota solemne con que se anuncia la iniciación de las grandes ceremonias. (TS: 375)

En la lucha por la tierra la voz del *pututo* se une a la de las campanas que igualmente motiva la unidad y la defensa del patrimonio. "Las campanas y el *pututo* llamaban a triunfo, pero los semblantes de las señoras y de los propios indios y señores causaban temor" (TS: 375).

El sonido poderoso del *pututo* contiene una fuerza bélica que se impregna en el aliento de los pobladores para enfrentar al enemigo:

> Los guiaba K'oyowasi. Los treinta pututeros, en fila, hicieron tronar caracoles gigantes. El patio fue colmándose como en una concentración militar, mientras los pututos impregnaban el aire de un aliento como de batalla. (TS: 465)

El *pututo* tiene un poder mágico en su sonido cósmico y una capacidad inmensa de convocar e impulsar a realizar actividades de gran exigencia; incluso despierta en el hombre la fuerza para enfrentar la muerte.

El simbolismo de los *waqaychas* andinos muestra funcionalidades muchas veces compartidas; sin embargo, por la importancia y por la capacidad mágica, el *pututo* es el instrumento simbólico de alta jerarquía seguido por el *wak'awak'ra* y por el *pinkuyllu* respectivamente.

Wak'awak'ra o waqawaqra. Corneta de cacho de toro

El *wak'awak'ra* es una corneta de forma espiral construida con trozos de cuerno de toro. Aparece en su primer trabajo, "Agua". Allí el instrumento, mediante su melodía, realiza el papel comunicador y congregador del mundo indio. Para simbolizar la resistencia cultural quechua, Arguedas también lo presenta como instrumento de defensa:

> Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo la tiré sobre la cabeza del principal. Ahí mismo le chorreó la sangre de la frente, hasta llegar al suelo. ¡Buena mano de mak'tillo! (AG: 110)

El simbolismo del *wak'awak'ra* es desarrollado ampliamente en *Los ríos profundos* y en *Yawar Fiesta*. En esas novelas se puede encontrar este *waqaycha* con toda su grandeza mágica que, al ser soplado, emite sonidos similares a la voz humana o a la del toro.

Sólo la voz del *wak'awak'ra* es más grave y poderosa que la de los *pinkuyllus*. Cuando los *wak'awak'ras* vierten su música épica, los *pinkuyllus* callan. La construcción de este instrumento, basada en pedazos de *waqra*, cuerno de toro, requiere del conocimiento de los efectos sonoros del cuerno, grosor, tamaño y amarre del mismo. Sus ejecutantes necesitan suficiente fuerza física, práctica y entendimiento musical.

> El wak'rapuku es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos. Le ponen boquilla de plata o de bronce. Su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y obscuro que el pinkuyllu, y como él exige una selección entre los hombres que pueden tocarlo. (LRP: 74)

El *pinkuyllu* y el *wak'awak'ra* sirven para fines similares: en actos de renovación de autoridades comunales, en la hierra de ganados, en las corridas donde se enfrentan a toros salvajes "maldiciendo", o en las feroces luchas de los jóvenes durante el carnaval. El *wak'awak'ra* en particular es un instrumento que despierta el apetito de pelear como los toros y demostrar habilidades de lucha. Esta capacidad la comparte con el *pinkuyllu* y el *pututo*, *waqaychas* vinculados directamente con los poderes del *Apu*, quien guarda en ellos el *illa* que despierta en el hombre la fuerza y valentía. En otros casos, el *wak'awak'ra* está relacionado con la nostalgia. Por eso, en *Yawar Fiesta* antes de atrapar al Misitu, "los punarunas salían en tropa hasta el camino; tocaban fuerte los *wak'awak'ras*, las tinyas, las flautas; las mujeres cantaban llorando el ayataki" (YF: 73), como si los comisionados estuvieran yendo a la muerte.

Los *wak'awak'ras* pueden emitir diferentes sonidos de acuerdo con las circunstancias e incluso manifestarse con voz humana, como cuando se convoca a la comunidad por la captura del Misitu en *Yawar Fiesta* y la entrada de éste al coso: "Los *wak'awak'ras* llamaban con voz de gente. Los principales se levantaron para mirar la puerta de entrada al coso; los comuneros también miraban de frente el mismo sitio" (YF: 130).

Wak'awak'ra y *pinkuyllu* son instrumentos condenados por el *misti*, pues su sonido lo aturde, lo desespera y percibe la fuerza de la naturaleza enfrentada a sus sentimientos. Sus sonidos no son del agrado de la Iglesia, razón por la que están prohibidos en el templo y durante sus celebraciones: "Durante las fiestas religiosas no se oye el pinkuyllu ni el wak'rapuku. ¿Prohibirían los misioneros que los indios tocaran en los templos, en los atrios o junto a los tronos de las procesiones, estos instrumentos de voz tan grave y extraña?" (LRP: 74).

Esta prohibición se debe al gusto melódico y a la asociación del sonido con determinadas ideología y cultura.

—¡Música del diablo! —decía el Vicario.
—No deberían permitir —decían algunas señoras—. ¡Es una barbaridad! ¡Pobres indios! Ellos son los paganos. Lo que es yo, no voy. No estoy para salvajismos. (YF: 33)

La preferencia por la melodía del *wak'awak'ra* responde también a los modelos estéticos musicales de las culturas en conflicto:

—Según, señor Subprefecto.¡Cómo pues no va a ser feo para usted! Usted es nacido en pueblo de la costa, así como también el señor Sargento es arequipeño. Para don Demetrio también es pueblo basuriento. Pero yo soy pues de aquí, mi cuerpo ha crecido en este aire; para mí, valgan verdades. Puquio no es feo. Yo he probado a vivir en otros pueblos, pero no se puede. Como usted, triste vivía. (YF: 54)

La música mágica del *pinkuyllu* y del *wak'rapuku* da fuerza a los indios para la construcción de sus caminos y túneles extensos a través de las rocas. Con ella la danza no tiene descanso, les llena el alma, los conduce al trabajo y a la danza. "El *pinkuyllu* y el *wak'awak'ra* marcan el ritmo de la fiesta; los hurga y alimenta. Ningún elemento llega más hondo en el corazón humano"(LRP: 75). A estos instrumentos, se suma con singular dote "mágico" y poder el *pututo* que también cumple las funciones indicadas líneas arriba.

Pinkuyllu

El *pinkuyllu* es un instrumento básicamente épico; tiene la forma de una quena gigante, se emplea en fiestas comunales y en momentos importantes de la vida familiar. Su utilización está relacionada con las actividades desarrolladas en espacios abiertos, donde el *runa* establece comunicación con el *Apu* mediante la música. Como manifesté líneas arriba, el *pinkuyllu* es capaz de despertar ánimos para luchar y demostrar habilidades físicas.

El origen del material con que se fabrica el *pinkuyllu* es selvático, pero llevada al mundo quechua-andino, la caña adquiere características mágicas particulares que la ubican entre los seres privilegiados. Arguedas describe este instrumento en *Los ríos profundos* de la siguiente manera:

No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de mámak', caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava. El hueco de mámak' es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el

> huaranhuay, los indios fabrican pinkuyllus menores de mámak', pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de pinkuyllu, le llaman simplemente mámak' para diferenciarlo de la quena familiar. Mámak quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen, es un nombre mágico. (LRP: 74)

Para su elaboración se procede a vaciar el vientre el *huaranhuay*. "No es posible ver la luz que entra por el hueco del extremo inferior del madero vacío, sólo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blanco resplandor, como el del horizonte en que ha caído el sol" (LRP: 74). Posteriormente, se elaboran los hoyos y la adaptación de su extremo superior para la emisión del aire, mediante el soplido. Su ejecución musical requiere de hombres fuertes, conocedores de la música andina, que tengan brazos grandes y sean capaces de darle vida soplando grandes cantidades de aire. La música del *pinkuyllu* puede acompañarse con tambores. Los sonidos de este instrumento son capaces de despertar las fuerzas incontenibles del *runa*. El *pinkuyllu* puede hacer temblar los árboles y comunicar a los hombres con *apus*. Ésta es la razón por la que el instrumento no se puede tocar en espacios cerrados.

Por orden jerárquico se ubica después del *wak'awak'ra* y el *pututo*. Así como representan la libertad y la fuerza india, también simboliza la impotencia ante la injusticia de su opresor. En este plano se expone un fragmento de *Yawar Fiesta*, cuando un *punaruna*, hombre de la puna, encarcelado como supuesto ladrón, canta entre lágrimas el arrebato de su libertad, evocando a su *pinkuyllu* de los vientos libres, que, de tanto llorar, se encuentra ronco y vencido. Veamos:

Sapay rikukuni	Qué solo me veo,
mana piynillayok'	sin nadie ni nadie
puna wayta hina	como flor de la puna
llaki llantullayok'	no tengo sino mi sombra triste.
Tek'o pinkulluypas	Mi pinkullo, con nervios apretado
chakañas rikukun	ahora está ronco,
nunaypa kirinta	la herida de mi alma
k'apark'ackask'ampi.	de tanto haber llorado. (YF: 21)

En otro pasaje, cuando se advierte el despojo que sufren los comuneros en *Yawar Fiesta*, la música del *pinkuyllu* simboliza la tristeza y la impotencia ante la pérdida de sus animales: "Entonces venía la pena grande. La familia se juntaba en la puerta de la chuklla, para cantarle la despedida a los padrillos que se iban. El más viejo tocaba el pinkullu, sus hijos los wak'awak'ras y una de las mujeres la tinya" (YF: 24-25). En am-

bos casos el *pinkuyllu* no cumple con una función propiamente épica. Expresa el dolor profundo del hombre expandiéndose en todo el espacio y en todas las direcciones.

> El pinkullo silbaba con fuerza en la puna, la cuerda de la tinya roncaba sobre el cuero; y en las hondonadas, en los rocales, sobre las lagunas de la puna, la voz de los comuneros, del pinkullo y de la tinya, lamía el ischu, iba al cielo, regaba su amargo en toda la puna. Los indios de las otras estancias se santiguaban. (YF: 24-25)

HUK ILLAKUNA. OTROS PRIVILEGIADOS

Dansak'. Danzante

Entre 1954 y 1958, Arguedas hace algunos estudios respecto a la danza de tijeras y su protagonista, en los que señala que es una de las formas identitarias del mundo andino, particularmente de la región Chanka. Así es como se le denominaba en la época incaica a la región que comprende los actuales departamentos de Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y la parte norte de Arequipa.[34]

Arguedas presenta el *dansak'* en *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos*, "La agonía de *Rasu-Ñiti*" y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La danza de tijeras es un contrapunto que incluye danza y música, en el que se combinan elementos españoles y rasgos precolombinos.[35]

Pero ¿cuáles son sus raíces? Éstas se remontan a la época colonial. En "El arte popular religioso y cultura mestiza", Arguedas hace una revisión sobre el origen de la danza y manifiesta:

> El danzante de tijeras fue introducido al Perú por los españoles; muy antiguos mates burilados lo describen con una indumentaria hispánica incon-

[34] Véase *Folklore americano*, Lima, año II, núm. 22, 1954. También "El arte popular religioso y cultura mestiza", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*... Los autores que trabajaron el tema de la danza de tijeras, son Arturo Jiménez Borja, Josafat Roel Pineda, Alejandro Vivanco Guerra, Juan de la Cruz Fierro, Lucy Rebasa, Luis Millones y otros.

[35] "Los danzantes son exclusivamente solistas, hombres, y conforman, con un arpista, un violinista y un capataz, una cuadrilla. Solamente en Huancavelica, en las fiestas de Navidad y en la Adoración al Niño Jesús o en la Bajada de los Reyes intervienen las mujeres como 'seguidoras'." Lucy Rebasa, *Los danzaq*, Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1990.

> fundible que se ha conservado. La denominación quechua de este bailarín constituye una muestra típica de las palabras mixtas (raíz quechua y terminación española), que el indio se vio obligado a crear para nombrar los elementos traídos por los españoles e incorporarlos luego al acervo de su propia cultura. La terminación k' forma el participio activo: *danzak'* significa danzarín o danzante.[36]

Cuando la confrontación cultural e ideológica entre españoles y *runas* se tornó descarnada, el mundo quechua se vio obligado a buscar formas alternativas de resistencia. Una de ésas fue el movimiento *taki onqoy* (canto frenético que involucra la danza, fiebre de la danza, enfermedad de la danza, entre otras acepciones), realizado entre 1560 y 1570, el mismo que inició en Huamanga diseminándose por Parinacochas, Lucanas, Castrovirreyna, Soras, etcétera.[37]

Lucy Núñez, en su estudio sobre el *dansak'*, asevera que con la adopción de la danza,[38] como continuación del *taki onqoy* (1565), por el mundo andino, se enmascara el culto a los *wamanis* o *apus*. Para el mundo andino,

> las Huacas prehispánicas se revelaron contra España encarnándose en determinadas personas, las que poseídas por los dioses perdieron el espíritu, cantaron y bailaron, en un éxtasis profundo, proponiendo el regreso al antiguo orden y exigiendo a los hombres y mujeres de los *ayllus* no mezclarse con los españoles. Estas huacas o dioses locales viven en los manantiales, lagos, rocas, cerros y cataratas. Los danzantes de tijeras que bailan luego de un entendimiento secreto con los *wamanis*, bajo las cataratas o algunas cuevas sagradas, transmiten la belleza de la música del agua que cae, la sangre de los cerros, que es vida, esencia y fuerza.[39]

[36] José María Arguedas, "El arte popular religioso y cultura mestiza", en *Formación de una cultura nacional indoamericana...*, p. 151.

[37] Para mayores referencias véase Mercedes López-Baralt, *El retorno del inca: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Editorial Playor, 1987, p. 16. Luis Millones, "Un movimiento nativista del siglo XVI: El taki onqoy", en Juan Ossio [comp.], *Ideología mesiánica...*, pp. 82-88.

[38] La danza recibe diferentes denominaciones en la región chanka *Supay Huasipi Tusok*, "danza de la casa del diablo", y *Tusuy Supay* o *huamanguina*. A los danzantes se les llama, en Ayacucho y en Apurímac, *dansaq* y los de Huancavelica les llaman galas, y en Arequipa, los villanos. Hace unos treinta años el antropólogo J.M. Arguedas generalizó en sus obras el nombre de la danza de las tijeras para toda la región chanka. *Cfr. Los dansaq...*, pp. 56-57.

[39] *Ibid.*

Los extirpadores de idolatrías llamaron el pacto secreto entre los danzantes y *wamanis*, "pacto con el diablo". Según el punto de vista quechua, "diablo" significa Dios o *huaca* quechua y no demonio como lo concibe la tradición cristiana. La esencia del baile de tijeras es quechua, en cambio el origen de la vestimenta e instrumentos, como el arpa, el violín, las tijeras, es español.

La danza es un rito de sublevación que purifica a los *runas*. Los *dansak'* tenían prohibido establecer cualquier contacto con la cultura dominante. Así se buscaba la construcción de un nuevo orden fundado en el pasado incaico.

Actualmente, en las diferentes fiestas importantes vinculadas a la religión quechua y al trabajo, celebradas en el mundo andino, básicamente en la zona chanka, el *dansak'*, que concentra el poder de la tierra o del *Wamani*, media entre el *Apu* y la comunidad.

En la narrativa arguediana, el *dansak'* cumple funciones simbólicas notables. Veamos. En *Yawar Fiesta*, el *dansak'* es un personaje marginal debido a que el peso de la narración se concentra en el enfrentamiento político-cultural entre *mistis* e indios. En este caso, la presencia del *dansak'* simboliza el grado de sometimiento de la cultura quechua, pero también su permanencia:

> Sólo el Tankayllu seguía bailando de esquina en esquina. Un grupo de chaupis lo acompañaba; miedosos, procuraban llevarlo de K'ollana, lejos del camino de Yallpu. Como nunca el Tankayllu bailaba en silencio, casi para nada. Sus tijeras de acero sonaban lejos en el barrio oscuro; el arpa y el violín que tocaban la danza, también lloraban fuerte en silencio. ¿Cuándo el dansak' grande había bailado así en el descampado?
> —Con diablo es compadre, por eso nu asusta— decían, cuando el repique de sus tijeras pasaba por las callecitas y los pampones de los barrios. (YF: 110)

En "La agonía de Rasu-Ñiti" se narra el proceso de renovación, de resurgimiento y de traspaso de los poderes del espíritu del *Wamani* de un *dansak'* a su sucesor, desde el ángulo propiamente quechua. La danza se desarrolla en un proceso evolutivo de concentración y de desgaste de energía total, en el cual la naturaleza y el hombre se encuentran interrelacionados, pues participan de la configuración del ritmo dancístico. El cuento mencionado sólo es comparable con "El sueño del pongo" por contener una visión altamente quechua llevada a la escritura.

La danza de Rasu Ñiti, en cuyo cuerpo vive el espíritu del *Wamani*, es un medio por el que su sucesor Atok' sayku recibe la fuerza renovada del Dios cerro.

—Bueno. ¡Wamani está hablando! —dijo él—. Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho. Agárrame el cuerpo. Voy a ponerme el pantalón. ¿Adónde está el sol? Ya habrá pasado mucho el centro del cielo. (RÑ: 211)

El *dansak'* siente el poder del *Wamani*, por eso considera que no es él quien gobierna su danza, sino el *Apu*.

—¿Oyes, hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani las hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo. (RÑ: 212)

La ambientación de la danza es absolutamente simbólica: se alude a la *chiririnka*, mensajero de la muerte; al *cuy*, que conoce de la futura muerte de su dueño; al cóndor como espíritu del *Apu Wamani* que le está llamando; al maíz, grano que será parte de la alimentación del *dansak'* en el camino de la muerte y al cóndor en oposición al caballo, representante del viejo mundo. El cóndor victimará al caballo en el tono de la danza de *waqtay* (la lucha), simultánea a la agonía del danzante Rasu Ñiti.[40]

Las tijeras del bailarín son dos hojas sueltas de acero. "Las engarza el dansak' por los ojos, en sus dedos que las hace chocar. Cada bailarín puede producir en sus manos con ese instrumento una música leve, como de agua pequeña, hasta fuego; depende del ritmo, de la orquesta y del 'espíritu' que protege al dansak' " (RÑ: 213).

Al final de la danza, cuando el *yawar mayu* se acrecienta, el *dansak'* cae de muerte y el arpista cambia de melodía por el *illapa vivon*, como un ensamble entre la danza que fue y la que viene con "Atok' sayku", el sucesor: "—El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando!— dijo el nuevo dansak' " (RÑ: 219).

Por otro lado, en *Los ríos profundos*, el danzante de tijeras vive en la memoria de Ernesto, asociada al *zumbayllu*, trompo mágico, que con sus movimientos y poderes reconstruye la imagen del *dansak'*.

En la chichería de *Los ríos...* la danza se manifiesta en la figura del soldado, que pudo haber sido *dansak'* en su comunidad. Su baile conserva el carácter subversivo, porque es capaz de unificar y hacer estallar la rabia de los indios y mestizos que se encuentran ahí.

El danzante de tijeras, al igual que el *zumbayllu*, es un *illa*, un ser privilegiado que concentra la fuerza mágica de la naturaleza. Un *dansak'* puede concentrar la energía o las características de ciertos animales como los *tankayllus* o felinos. Ernesto da cuenta de esta singularidad cuando

[40] *Cfr.* Julián Ayuque Cusipuma, "El Wamani en la 'La agonía de Rasu Ñiti'", en *Recopilación de textos...*, pp. 197-208.

dice: "Había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias; manejar sus piernas como si fueran felinos; levantarse en el aire; atravesar a paso menudo, a paso de ciempiés, los corredores de lajas de las aldeas" (LRP: 197).

El *dansak'*, además, posee ciertos rasgos que le inmunizan del dolor y le permiten realizar proezas únicas. Por eso el *dansak'* Tankayllu, a quien Ernesto evoca gratamente, "tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes" (LRP: 73). Ni el dolor ni el temor existen. Estas hazañas, del plano novelesco, ficcional, no son únicas; en la comunidad de Puquio (Ayacucho), pude ver cuando los *dansak'* pasaron la prueba del baile sobre vidrio molido, y no salir heridos en el contundente y bello desenvolver del cuerpo que a ratos giraba sobre el dedo gordo del pie. También danzaron sobre brasas de carbón acompañados por el tintineo de sus tijeras, mientras el arpa o el violín construían un ritmo cada vez más delirante.

En la danza de *Los ríos...* la comunión entre el músico y el bailarín es igual que en "La agonía de Rasu Ñiti". Allí, en la chichería, entre cantos y danzas se impone la cultura popular quechua-andina.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* Arguedas convierte a los zorros antiguos en los nuevos y originales danzantes novelescos, mediante una danza que mezcla la de la yunsa con la de las tijeras. La particular estrategia narrativa arguediana, difiere relativamente de lo planteado en *Yawar Fiesta* y "La agonía de Rasu Ñiti". Desarrolla, llevando a un plano más extremo, el encuentro cultural y dancístico establecido en *Los ríos profundos.* En *El zorro...*, la danza absorbente de don Diego atrapa intencionalmente, "secretamente", a don Ángel, para que se traicione, y se someta al rito dancístico del mundo andino.

El examen de la función simbólica del *dansak'* en el proceso narrativo arguediano nos permite constatar la movilidad cultural del mundo andino, considerando su vigencia en una realidad compleja y dialéctica.

La importancia que Arguedas dio a la danza fue inmensa, a tal punto que, antes de su muerte, pidió que en su sepelio participaran el violinista Máximo Damián, el arpista Luciano Chiara y los danzantes de tijeras, Gerardo y Zacarías Chiara.

Zumbayllu. Trompo

El *zumbayllu,* trompo, tiene un *yllu* con cuatro ojos de candela, cuatro ojos por donde sale un canto, un canto que viene en él desde la tierra y

vuelve a ella; tiene un *yllu* con un pie danzarín de hueso de naranjo, de alma de madera, de fuerza de toro, de manos y boca de viento.

Arguedas, antes de referirse con amplitud a este ser-objeto mágico, empieza por explicar su significación en *Los ríos profundos:*

> 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. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también illa una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan y forman remolinos; son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros.Todos los illas, causan el bien o el mal, pero siempre el grado sumo. Tocar un illa, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz illa tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación yllu. (LRP: 72)

La terminación *yllu,* explicada conforme la imagen del *tankayllu,* "tábano zumbador e inofensivo" que guarda en el tapón de su vientre la miel con que los niños se protegen contra el rencor y la melancolía, está hecha de luz y música. El *tankayllu* es un ser privilegiado: "tiene en su cuerpo algo más que su sola vida" (LRP: 73). Es, posiblemente, un réprobo como el *zumbayllu,* contra quien los misioneros pudieron haber predicado.

Pero *tankayllu* es también el nombre que adoptó un danzante de tijeras famoso de Ayacucho, que "bailó [...] hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos [...] caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese *dansak'* se llamó *tankayllu.* Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos" (LRP: 73).

El baile del *tankayllu,* asociado a la danza del *zumbayllu,* nos remite al movimiento *taki onqoy* o *taki unquy* que planteó una resistencia cultural quechua, negando toda imposición cultural hispana. Su manifestación de resistencia y subversión se daba mediante una danza febril. Por eso no es raro que el niño Ernesto, al ver el *zumbayllu,* recuerde el baile de los danzantes de tijeras profesionales de su pueblo.

La propagación de un tipo de música como la que produce las alas del *tankayllu* o el *pinkuyllu* está relacionada con la terminación *yllu* de la palabra que la nombra. Esa terminación en la palabra *zumbayllu* llama

la atención a Ernesto como a los otros internos que corren a ver el objeto de Antero.

> Yo recordaba al gran Tankayllu, al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la iglesia. Recordaba también al verdadero tankayllu, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo. Pensaba en los blancos pinkuyllus que había oído tocar en los pueblos del sur. Los pinkuyllus traían a la memoria la voz de los wak'rapukus, ¡y de qué modo la voz de los pinkuyllus y wak'rapukus es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes! (LRP: 76)

La danza del *zumbayllu* tiene el poder de vencer el calor aplastante del sol, y el de propagarse. Ese *zumbayllu*, "esfera hecha de un coco de tienda, de esos pequeñísimos cocos grises que vienen enlatados" (LRP: 77) podía danzar, como un hongo, haciendo salir desde sus cuatro ojos una música envolvente.

> Antero encordeló el trompo, lentamente, con una cuerda delgada; le dio muchas vueltas, envolviendo la púa desde su extremo afilado; luego lo arrojó. El trompo se detuvo, un instante, en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. Sobre la tierra suelta, su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos; vibró como un gran insecto cantador, luego se inclinó, volcándose sobre el eje. Una sombra gris aureolaba su cabeza giradora, un círculo negro lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa faja oscura. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían, como en un líquido, en la dura esfera. El polvo más fino se levantaba en círculo envolviendo al pequeño trompo. (LRP: 77)

Los ojos negros del *zumbayllu*, distribuidos en cuatro direcciones, posiblemente aludan, implícitamente, a los cuatro *suyus* en la que estaba dividido el imperio incaico. Los ojos del *zumbayllu* y el sonido de éste en su danzar, se disuelven en música y, dancísticamente, cubren los puntos cardinales dando vida a la memoria donde la naturaleza se moviliza. El trompo, en voz de Lleras, merece el calificativo de brujería. Por su lado, Ernesto sorprendido por el zumbido y la danza del trompo, atrapa el objeto y ofrece comprarlo. Ambas actitudes representan las concepciones en el internado:

> —¡Véndemelo!— le grité a Antero—. ¡Véndemelo! Antes de que nadie pudiera impedírmelo me lancé al suelo y agarré el trompo. La púa era larga, de madera amarilla. Esa púa y los ojos, abiertos con clavo ardiendo, de bordes

> negros que aún olían a carbón, daban al trompo un aspecto irreal. Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio. Contemplé detenidamente el juguete, mientras los otros chicos me rodeaban sorprendidos. (LRP: 78)

Los *zumbayllus* invaden el internado. Se les puede oír como a insectos runruneando en cada danzar. La donación de los trompos por parte de Markask'a a sus compañeros del internado religioso posibilita esta fiesta.

> Rogué a Antero que lanzara su trompo [...] Sus dedos envolvían al trompo como a un gran insecto impaciente. Cuando tiraba de la cuerda, la gris esfera se elevaba hasta la altura de nuestros ojos, y caía lentamente... (LRP: 79).

La fuerza misteriosa del *zumbayllu* es potenciada por Arguedas con la específica descripción de los cabellos y los lunares de su constructor el Antero Markask'a: se parecían a la "vellosidad de ciertas arañas que atraviesan lentamente los caminos después de las lluvias torrenciales. Entre el color de la raíz de sus cabellos y sus lunares había una especie de indefinible pero clara identidad. Y sus ojos parecían de color negro a causa del mismo inexplicable misterio de su sangre" (LRP: 80). Los indios creen que la fuerza de Antero está concentrada en sus lunares por encanto; su madre duda que sea cierto y su padre ríe y, alegre, le regala caballos.

El *zumbayllu* tiene el zumbido musical de los insectos. Sabe bailar armoniosamente como los danzantes de tijeras, comunicándose febrilmente con la naturaleza y, por tanto, con el hombre:

> —¡Ay zumbayllu, zumbayllu! ¡Yo también bailaré contigo!— le dije.
> Y bailé, buscando un paso que se pareciera al de su pata alta. Tuve que recordar e imitar a los danzantes profesionales de mi aldea nativa. (LRP: 97)

Hay *zumbayllus* limeños, de lata, de colores, automáticos, tontos que no contienen lo que el *zumbayllu* de madera abanquino. Pero el *zumbayllu winku* que tiene alma, es el más poderoso que cualquiera. El *zumbayllu winku* es brujo, puede bailar incluso en la punta de una aguja; el zumbido de éste "penetraba en el oído como un llamado que brotara de la propia sangre del oyente" (LRP: 128).

Su condición de privilegiado le permite conocer los acontecimientos futuros como la hoja de coca. Por esta razón ante la lectura de la

música y la danza del *zumbayllu winku*, Ernesto afirma: "¡No habrá escarmiento! ¡No habrá escarmiento! ¡Vivirá doña Felipa!" El futuro de la cabecilla del levantamiento de las chicheras en contra del monopolio de la sal y de los abusos permanentes de los hacendados y señores poderosos de Abancay, es anunciado por el *zumbayllu* mediante la voz de Ernesto, pues "parece que el juguete se me ha metido" (LRP: 128).

A esta lectura se suma la de Antero quien puede ver a través del *zumbayllu* la huida de la mestiza Felipa a la selva, herida:

> —Está volando sobre el río— dijo.— ¡Ya alcanza, alcanza el recodo donde el Pachachaca tuerce a la montaña!
> El zumbido bajó de tono. No agachamos los tres. Empezaron a separarse las manchas del pequeño trompo. Su voz parecía a la de un moscardón lento.
> —Ahora es un viudo. ¡Pero no mueres! ¡yo te paro con las manos! (LRP: 129)

Las cualidades extraordinarias del trompo merecen un cuidado especial contra los atentados de quienes detestan lo *layk'a*, brujo, relacionado con el pensamiento quechua y, por lo tanto, lo considera como réprobo. No se debe olvidar que el espacio en el que aparece el *zumbayllu* es un colegio religioso.

La melodía del *zumbayllu* puede ir "¡derechito al sol! Ahora la cascada, el *winku*. ¡Cascada arriba! [...] —¿oyen? —dijo Antero. —Sube al cielo! ¡Con el sol se va a mezclar...! ¡Canta el pisonay ¡Canta el pisonay! —exclamaba" (LRP: 128-129).

La calidad del *winku* depende de su constructor quien decide además lo que debe contener.

> —Éste es mezcla de ángel con brujos —me dijo—. Layk'a por su fuego y winku por su forma, diablo; pero Salvinia también está en él. Yo he cantado su nombre mientras clavaba la púa y quemaba los ojos del *zumbayllu*. (LRP: 130)

Lo *winku* por deforme, lo *layk'a* y brujo por sus facultades extraordinarias y sus manchas rojizas que le permiten cambiar de voz y de colores, le dan la sensación de estar hecho de agua. Este *zumbayllu layk'a* tiene la capacidad de enviar mensajes a través del viento musical que despide por sus ojos "quemados", sea la distancia que fuere:

> ...Para él no hay distancia. Enantes subió al sol. Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencias de los indios! El sol es un astro candente, ¿no es cierto? ¿Qué flor puede haber? Pero el canto no se quema ni se hiela. ¡Un layk'a winku con púa de naranjo, bien cordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas el camino, y después, cuando

está cantando soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el zumbayllu canta al oído de quien te espera. ¡Haz la prueba ahora, al instante! (LRP: 130-131)

Para el envío de encargos es imprescindible un previo ritual: se requiere que el remitente le hable despacio, mirándole a uno de sus ojos negros, y cuando esté bailando le sople en la dirección preferida, así el mensaje tomará la ruta deseada y llegará a oídos del destinatario, con voz de viento.

Dile a mi padre que estoy resistiendo bien —dije—; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma.
Tiré la cuerda.
—¡Corriente arriba del Pachachaca, corriente arriba!— grité.
El zumbayllu cantó fuerte en el aire. Se paró en una de las gradas de madera que subían al corredor; saltó sobre las fibras de la madera vieja y se detuvo en una vena lúcida del piso.
—¡Sopla! ¡Sopla un poco!— exclamó Antero.
Yo soplé hacia Chalhuanca, en dirección de la cuenca alta del gran río. (LRP: 131)

En la culminación del ritual, el *zumbayllu* parece haberle otorgado a Ernesto la fortaleza para enfrentar al padre director que lo ha azotado y "ha hecho *sanku* el corazón de los colonos de Patibamba". Sin embargo, en otro momento, el trompo *winku* y *layk'a* al ser bendecido en la capilla, es amansado, por lo que según los niños del internado, deja de ser réprobo de la Iglesia y pierde algo de sus cualidades. Por esta razón Ernesto intenta enviar otro mensaje mediante el rondín, sin su lámina de metal, o el agua que suele pasar incluso a la piedra *alaymosca*. Cabe aclarar que la lámina de metal del rondín está relacionada con el mundo occidental, por lo que su utilización se considera inconveniente.

"Si la voz del winku no le ha llegado, aquí va un carnaval", dije, pensando en mi padre, mientras Romero tocaba su rondín. "¡Que quiere vencerme el mundo entero! ¡Que quiere vencerme! ¡No podrá!" (LRP: 153)

Ernesto constata que el *zumbayllu* es el mejor comunicador, por su velocidad, razón por la que encuentra en él a un aliado de la causa social.

En el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de ban-

> da en banda del río. ¡El Pachachaka la ayudará! Tú has dicho que está de su parte. Quizá revuelva la corriente y regrese, cargando las balsas de los chunchos. (LRP: 163)

Ernesto al saber que el trompo no *layk'a* tiene poca capacidad de comunicación entierra el *zumbayllu* para devolverlo al lugar de donde salió en forma de árbol, y así dar paso al círculo vida-muerte, y de este modo garantizar su retorno posterior más afortunado. Por esta razón piensa fabricar otro trompo *winku* para conseguir sus propósitos.

El *zumbayllu* no es un simple juguete zumbador de madera, es un ser-objeto mágico que simboliza, con su danza épica, la continuación y la perseverancia de la cultura quechua-andina.

Vara y *varayok'*

El Inca Garcilaso de la Vega se ocupa, en sus *Comentarios Reales,* de la leyenda de *Manco Cápac* y *Mama Ocllo,* hijos del padre sol y la madre luna. El padre sol manda a los dos hermanos (hombre y mujer) salir del fondo del lago Titicaca y buscar un lugar para fundar un pueblo:

> [...] y les dijo que se fuesen por do quisiesen y [...] hincar en el suelo una varilla de oro de media vara en largo y dos dedos en grueso [...] donde aquella barra se les hundiese con sólo un golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el Sol Nuestro Padre que parasen e hiciesen su asiento y corte... La primera parada que este valle hicieron —dijo el Inca— fue en el cerro llamado Huanacauri, al mediodía de esta ciudad. Allí procuró hincar en tierra la barra de oro, la cual con mucha facilidad se les hundió al primer golpe que dieron con ella, que no la vieron más...[41]

"La barra de oro" es el distintivo de mando que también representa el elemento fálico que se hunde en la tierra (femenino) para generar vida. Posiblemente la varilla áurea referida en la leyenda sea el antecedente de la vara, distintivo sagrado del universo quechua. Arguedas sostiene que ésta fue otorgada a los indios por los españoles, por lo tanto no tiene su antecedente en la época prehispánica.[42] En ese sentido, su hipótesis difiere de los datos que proporciona el Inca Garcilaso de la Vega.

En la narrativa arguediana el *varayok'* (autoridad que posee la vara

[41] Garcilaso, *Los comentarios Reales,* pp. 23-24.

[42] Véase José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana.*

sagrada por designación comunitaria) es el representante de la comunidad y, además, se vincula con el poder del *Apu* y del sol. Puede dirigirse al padre protector *Apu Wamani,* para pedirle protección y apoyo para su pueblo. El mundo quechua que ficcionaliza Arguedas en sus trabajos permite visualizar al *varayok'* como a un personaje que mantiene su autoridad pese al poder del Estado que gobierna paralelamente.

El distintivo, *vara* de chonta negra (cuyo color es sinónimo de poder) que aparece en *Diamantes y pedernales,* es bellamente descrita por Arguedas:

> El viejo alcalde indio empuñaba una vara gruesa de chonta, ajustada con anillos de plata: insignia de autoridad. El extremo alto de la vara, el de mayor diámetro, estaba cubierto con una lámina de plata que tenía en su centro una cruz.
>
> Sobre el madero negro de la vara lucían sus franjas de metal. Cada anillo era un "pallay", una cinta labrada: pájaros, flores, venados y caballos, dibujados a cincel, y en los bordes una línea, a manera de marco. (DP: 54)

El *varayok'* alcalde, sometido igual que su pueblo, en muchos casos realiza actividades que no le competen y que son condenadas por la comunidad. Así lo encontramos en *Diamantes y pedernales,* cuando don Aparicio le ordena que encabece al grupo de mujeres de su hacienda que llevará flores a su pretendida:

> El varayok' tocó la puerta del zaguán y Adelaida salió a abrirla. Se turbó y quedó absorta.
>
> —¡Señoracha Adelaida! ¡mi papá niño, Don Aparicio, manda!
>
> Las jóvenes se quitaron la montera respetuosamente. (DP: 55)

El *varayok',* funcional para los comuneros, participa en todos los momentos, incluidos los relacionados con la muerte. Los hacendados son conscientes de su autoridad y la utilizan, como en el ejemplo anterior, cuando el caso requiere. Así, en *Diamantes y pedernales,* don Aparicio encarga al *varayok'* a fin de que él, en representación del pueblo Alk'amare, coordine el sepelio del arpista *Upa* Mariano, asesinado por él la noche anterior.

La actitud solemne del *varayok'* lo distingue en sus actividades, la *vara* le dota de una luz transparente que le infunde serenidad, poder, autoridad y respeto: es una entidad moral, ética. Esta imagen es manifestada en diferentes momentos de la producción narrativa de Arguedas, en los que aparece el personaje. En *Todas las sangres,* la imagen de Rendón como *varayok'* sobresale por su representación comunal: "...en

su actitud, la vara en la mano, rígido, sereno, Matilde pareció advertir un sutil y clarísimo asomo de majestad. 'Es como una montaña' ¡Le tengo miedo!" (TS: 123).

Arguedas señala que cada comunidad está constituida por más de un *varayok'*, su jerarquía no siempre depende de la edad sino de sus conocimientos, de su capacidad de decisión y sus vínculos con el *Apu*, siempre presente como protector de los pueblos.

> Los tres varayok' encabezaban a la multitud. Estaban vestidos de negro, Una cruz de plata llevaba en el pecho el Alcalde mayor; la cruz pendía de una cadena de plata antigua, renegrida, el cristo del crucifijo tenía un rostro difuso, en que la nariz era maciza. (DP: 78)

La *vara*, símbolo mágico-mítico reúne los poderes del *Apu*, Dios montaña, e irradia ese poder a los *varayok'*. En ella se concentra toda la luz, toda la religiosidad quechua. En su estructura lleva también una cruz de metal, símbolo religioso del mundo occidental que le da poder para pactar con las autoridades eclesiásticas. Se trata pues de un símbolo sincrético, fruto de la convivencia de los mundos enfrentados.

El gobierno del *varayok'* está caracterizado por la búsqueda de la armonía y la justicia. Por eso "en esos pueblos manda los *Varayok's*; allí no hay teniente, no hay juez, el *Varayok'* es suficiente como autoridad. En esos pueblos no hay alborotos. Sólo cuando los *mistis* subían a las punas en busca de carne, y juntaban a las ovejas a golpe de zurriago y bala, para escoger a los mejores padrillo; entonces no más había alboroto" (YF: 18-19).

La decisión de los *varayok'* es siempre bien vista por la comunidad en tanto que, como representantes, oyen, participan en las discusiones y hacen respetar los acuerdos de la comunidad. Por esta razón, en *Yawar Fiesta*, la decisión de construir la carretera Puquio-Nazca para festejar el día patrio es aceptada y realizada en "común", al igual que la posterior construcción de la plaza de toros.

Como intermediarios del *Apu*, los *varayok'* son los encargados de buscar la seguridad de los comuneros cuando hay peligro:

> El varayok' alcalde de K'ayau tenía derecho de encomendarse al taita K'arwarasu, porque es el auki de todos los lucanas, aunque los comuneros de Chipau lo nieguen. El varayok' alcalde de K'ayau sabía que tenía derecho, porque Puquio es el pueblo más grande de los lucanas, es su capital; y los varayok's de Puquio pueden hacer andar y levantar a todos los pueblos que el taira K'arwarasu manda. (YF: 93)

La actitud de los *varayok'* no queda ahí sino que participa además en la captura del Misitu, un Dios salido de las aguas. Su actividad, fortalecida por el poder de los *apus*, manifestada a través de la vara, es una demostración de poder del hombre y de la unidad comunal.

> El varayok' alcalde corrió al k'enwal para asegurar el lazo en un tronco de k'enwa, El Misitu lo miró y quiso correr a ese lado, pero el lazo del Raura templó su cabeza. El blanco de sus ojos estaba rojo ya, como sangre. (YF: 101)

En *Los ríos profundos,* la *vara* aparece transfigurada en los bastones que portan el Viejo y el padre de Ernesto: "El Viejo alcanzó a mi padre un bastón negro; el mango de oro figuraba la cabeza y cuello de un águila. Insistió para que lo recibiera y lo llevara. No me miraron. Mi padre tomó el bastón y se apoyó en él; el Viejo eligió uno más grueso, con puño simple, como una vara de Alcalde" (LRP: 22).

En este caso, el bastón es, además de apoyo, el indicador del poder del *misti.* En el mango está labrada la cabeza de un águila, parece señalar el sometimiento de los indios. Por esto el *waman* ya no revuela los cielos del Sacsayhuaman, fortaleza inca, sino que permanece inmóvil, preso, en las manos de quien la posee.

En *Todas las sangres,* la insistente aparición de los *varayok'* configura aún más su imagen. La ubicación central del alcalde *varayok'* es signo de representación comunal y encarna la altura y el poder del *Apu* protector. Así, a la muerte de don Andrés, "Don Fermín iba a decir algo, pero en ese instante apareció en la puerta el alcalde mayor de los comuneros, con un regidor a cada lado. Avanzó con paso solemne hacia los dos señores. Su *vara* terminaba en cruz y sobre la madera negra relucían los anillos de plata labrada" (TS: 29).

Las reuniones de consulta y toma de acuerdos comunales siempre están marcadas por la presencia de los *varayok'* quienes transmiten las decisiones del *Apu,* mismo que se presenta en el cabildo en forma de cóndor, águila o cernícalo. La forma y el contenido de la *vara* determinan el lugar jerárquico de las autoridades comunales:

> Don Adrián hizo que se sentaran sobre las piedras que orillaban el campo comunal. Luego, su mujer le puso el collar de plata con la cruz, y le alcanzó una vara sin anillos ni adornos; vara de cabecilla de los siervos. Algo tenía, sin embargo, el madero; el puño remataba en una especie de cabeza de serpiente no esculpida sino natural, de la propia madera. Y brillaba; parecía enlucida con alguna resina lustrosa. (TS: 39)

La cabeza del *amaru* (serpiente) que guarda el fuego poderoso de *Apu* Pukasira y aparece en la *vara,* representa el poder permanente del *Wamani.* Por esta razón, como signo de sumisión al padre Pukasira, los cabecillas besan la *vara* de don Adrián. El respeto por la *vara* se manifiesta en la actitud de su esposa que guarda el distintivo en un manto amarillo, que en este caso, representa el poder y la vida: "La esposa del cabecilla recibió sobre una manta amarilla, la vara, y la llevó respetuosamente al interior de la choza" (TS: 40).

Como representantes de la decisión del "común", los *varayok'* alcaldes son quienes dialogan con los hacendados. Por esta razón, en muchos casos son los primeros en ser agredidos y llevados a la barra de castigo como muestra de humillación al pueblo. Sin embargo, su calma y decisión son férreas, a tal punto que no parecen inmutarse cuando, en un pasaje de *Todas las sangres,* el hacendado Brañes ordenó que el tercer regidor de Lahuaymarca debía ser llevado a la barra:

> Los otros tres varayok', sentados sobre el poyo del corredor de la cárcel que ocupaba el mismo viejo edificio del concejo, custodiaban respetuosamente las varas del alcalde mayor y del Campo. El niño Brañes fue detenido por la expresión tranquila de los regidores indios que lo vieron llegar, todo vencido y triste. No le dijeron nada los regidores. Las varas estaban recostadas sobre el muro encalado. (TS: 71)

Ninguna prueba puede romper la disciplina y responsabilidad del *varayok'*:

> —¡Ven, cholo! ¡Toma una cerveza conmigo! [...]
> —Ahorita no, don Antenor. Estoy de comisión. Yo bueno para cervecita. Mañana, pues, perdón; tú, jefe, comprendiendo— y le mostró su vara. (TS: 125)

Por otro lado, el robo de *varas* es sinónimo de usurpación de funciones, ofensa a la voluntad del "común" y de los dioses montaña:

> —Anacho y Policarpo pecaron contra el Común. Se robaron las varas. Eso es delito. Ahora Chamochumbi está colgado de la barra; Anacho está llorando en la cárcel. Mira, don Adalberto, tres "campos" k'ollanas guardan la puerta. (TS: 278)

Los *mistis* no siempre reconocen el simbolismo y poder de la *vara,* de tal manera que prefieren ver en ella otros elementos hacia los que pueden guardar reverencia como la cinta de tela con los colores de la bandera peruana amarrada a la *vara.* Los colores de la bandera, en este

caso están asociados con el poder *misti*, idea planteada en *El zorro...* cuando se culebriza a la bandera de dicho país:

> Pandulfo vio con asombro al anciano y a los cuatro regidores con sus varas. Se apeó del caballo e hizo una reverencia, no al indio sino a la cinta peruana que en el silencio y la luz cobriza del anochecer flameaba sobre la vara. (TS: 280)

Los *varayok'*, que sufren y trabajan al igual que todos los comuneros, están decididos a buscar la justicia en el lugar que fuere, incluso en la subprefectura:

> Los cinco varayok' de Paraybamba estaban descalzos y harapientos; sin embargo, la reverente altivez con que los alcaldes, trajeados de ceremonia, de la ciudad, los escoltaban, y los vestidos color tierra de los paraybambas, contribuían a exaltar la serenidad algo rígida con que marchaban, descalzos. Contrastaban sus semblantes, como una montaña tranquila y una pequeñísima corola feliz, con el jardín de la plaza. (TS: 330)

Vara y *varayok'* constituyen de esta manera, la unidad inseparable que representa la voluntad del *Apu* y el acuerdo del "común"; la primera es el símbolo del poder, la condensadora de la luz, la energía y el poder cósmico del Dios montaña, y el segundo es el que capta los poderes del *Apu* y ejecuta las decisiones del *runa* sin importar la muerte y el castigo.

En fin, los símbolos transfigurados en la narrativa arguediana son los accesos por donde se puede entrar a conocer el mundo quechua-andino. La movilización de éstos responde a esa búsqueda de un lenguaje adecuado para hablar por el Perú desde el Ande, cuya expresión cultural quechua-andina, no se debía perder sino rescatar, generando su permanencia y continuidad. A estos símbolos vivos se les debe entender, además, como micromundos en los que el autor se apoya para referirse al universo al que pertenece por adopción, y en los que la memoria, la historia y la cultura popular quechua-andina se conservan y se proyectan, reconfigurándose de acuerdo con las condiciones históricas.

Es evidente que en el conjunto de la obra arguediana existen símbolos de diferente carácter, inscritos en campos diversos. Estos símbolos polisémicos se intersectan y, a veces, se superponen entretejiendo redes en diferentes direcciones significativas, permitiendo al autor decir más de lo que aparentemente manifiesta. La naturaleza del lenguaje, de la que son parte los símbolos principalmente quechua-andinos, hizo que el autor rompiera definitivamente con los cánones de la literatura que se practicaba en el Perú.

TAMBU. REFLEXIONES EN EL CAMINO (CONCLUSIONES)

Se ha llegado a este *tambu,* lugar de descanso en el camino, luego de un proceso de estudio y análisis de la obra de José María Arguedas, que invitaba a continuar. Sin embargo, había que poner un punto para cerrar, por ahora, una etapa de esta investigación. Se tiene la certeza de que no está concluida. Existen más posibilidades de interpretación y análisis que podrían redundar en un mayor entendimiento del mundo quechua-andino ficcionalizado por Arguedas. Podrían contribuir también a explicar el presente histórico y literario, para una consecuente proyección al futuro. Hacen falta trabajos relacionados con las interinfluencias culturales indio/*misti,* partiendo de un acercamiento a la cosmovisión quechua, a los procesos migratorios indios y su des-encuentro históricamente violento con el mundo costeño representado en la narrativa estudiada. Por otro lado, se requieren estudios sobre el sonido y su carácter mágico en las obras de Arguedas, además de estudios sobre el color, para entender, desde otro ángulo, el mundo quechua subyacente en sus obras. De igual manera, se necesitan análisis sólidos sobre las influencias de la narrativa de Arguedas en la literatura peruana última, debido al resurgimiento del interés por tratar el tema andino. En fin, se podría seguir enumerando diversos temas que posibiliten un acercamiento certero al universo arguediano, pero serán los estudiosos quienes decidan la ruta y el tema o temas por tratar, que ojalá tengan como sustento la cosmovisión quechua-andina, sin obviar el punto de vista occidental.

No cabe duda de que la cultura artística del universo representado por Arguedas no es inferior a otras. Es un producto histórico que a lo largo del tiempo se fue perfeccionando y que en la actualidad continúa vivo, como los pueblos quechua-andinos. A ese cosmos plural se debe, en gran medida, la narrativa arguediana.

En su narrativa se percibe que ésta se va ampliando en espacios: de referirse sólo a una capital de provincia del interior del Perú en "Agua" llega a hablar sobre el Perú teniendo como escenario el puerto anchovetero de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Esa ampliación involucra también a los personajes. Si al inicio presenta la dualidad

indio/*misti*, en sus obras posteriores aparecen indios, terratenientes, grandes oligarcas, industriales nacionales y extranjeros que gobiernan el Perú y que conforman la abigarrada y heterogénea sociedad peruana. Por lo tanto, su narrativa no es homogénea ni estática, sino que pasa por diferentes etapas de creación.

Esa narrativa fruto de las tensiones de la realidad peruana marcha al compás de la crisis sociopolítica, de la presencia y el fortalecimiento del capitalismo moderno en el Perú.

En su desarrollo literario, Arguedas se enfrenta de modos diferentes al problema del lenguaje. El autor escribe su cuento "Agua" en un "castellano correcto" con el fin de captar la atención de un público lector no quechuahablante; sin embargo, al advertir que ese "castellano correcto" no le servía para hablar con intensidad sobre el *runa*, su concepción del mundo y las luchas de su universo, en *Yawar Fiesta* utiliza la mixtura sustentada en "sutiles desordenamientos", captados de la experiencia lingüística quechua-andina. En *Los ríos profundos* logra inventar un idiolecto literario con el que aborda las intensidades poéticas y mágicas del mundo quechua-andino. En obras posteriores su atención se inclinará por la utilización de un sociolecto literario con el fin de transfigurar el lenguaje y la cosmovisión de los múltiples y diferentes sectores sociales de Perú. En *El zorro...*, principalmente, abre la posibilidad de hablar por los peruanos, ante todo por los serranos o hijos de serranos, mediante el "descenso" al pueblo, hablando "a lo pueblo" y rescatando el carácter oral del mundo andino. En este sentido, al final de su vida, la utilización del castellano para su narrativa sufre una quechuización particular, dando lugar a que la cosmovisión quechua-andina viva en su interior.

La narrativa arguediana tiene hilos que se entretejen y transmiten la memoria histórica y cultural del universo peruano, especialmente andino. Destacan los mitos que pese a ser presentados en castellano, configuran toda la obra del autor. Entre estos tenemos al *hatun karu willakuy* o mito como sustento básico del razonamiento indio y referente válido para la explicación de la historia quechua-andina. Los *hatun katu willakuy*, de ningún modo ficcional para el mundo representado, en muchos casos se oponen a la visión del *misti*-occidental aunque se reconoce su carácter sincrético. Muchos de ellos, por ser el sustento fundamental de su historia, constituyen su fuerza movilizadora para la búsqueda de justicia e igualdad entre los hombres.

A lo largo de su obra, Arguedas plantea que todos los hombres piensan y actúan de diferente manera respondiendo a sus diversas realidades culturales y que, por lo tanto, no están obligados a someterse a los lineamientos de los sectores dominantes. En ese sentido, las racionalida-

des indio "arcaico" o *misti* "occidental-racional-moderno" son igualmente válidas, por lo que los calificativos de superioridad o inferioridad no tienen legitimidad.

Por otro lado, las danzas y las canciones no son ornamento, dotan de color, movimiento y tensión a los momentos clave del proceso creativo. Con las danzas y las canciones se marcan no sólo los diferentes climas y ritmos de la narración, en los que los personajes destapan sus relaciones, conflictos sociales e individuales, sino también la funcionalidad de la naturaleza siempre musical y colorida, partícipe directa de los acontecimientos. Éstas son, en alguna medida, vías interesantes para el sincretismo y la recreación del mundo. Los mitos y los símbolos muestran la resistencia y la permanencia cultural, social y económica, también indican la movilidad de la tradición cultural en tanto que siguen el curso del proceso de mestizaje mediante la andinización y apropiación de instrumentos musicales del mundo occidental. Resistencia, permanencia, continuidad y tradición, no significan anclaje en el tiempo, estatismo, sino movilidad en tanto su inscripción en el proceso de la historia.

La gama de géneros musicales, ritmos e instrumentos se va incrementando acorde con la complejidad cultural y social referida en los diferentes trabajos arguedianos. Si en "Agua" se parte por activar el *wak'awak'ra* como símbolo matriz del *wayno* quechua, en las obras posteriores el arsenal musical se incrementará con ritmos, instrumentos de cuerda y viento, y con danzas no necesariamente autóctonos. Así, de presentar el *wayno* en *Agua*, en *El zorro...* exhibe a danzantes y cantantes de diferentes géneros musicales, desde el *wayno* hasta el *rock and roll*.

La narrativa estudiada tiene símbolos mágico-míticos y poéticos, una especie de *paqarinas*, ventanas dotadas de luz, color y vida, que guardan micromundos principalmente del cosmos quechua, permitiendo entrar y salir desde el vientre siempre musical y colorido de éste. Posibilitan ver dentro y fuera del universo referido, a veces ubicándose entre la vida y la muerte. Son productos culturales y esencias reunidas de la cosmovisión quechua-andina.

La narrativa arguediana, cargada de mitos, música, canto, danza y símbolos, plantea construir una literatura alternativa andina, alimentada por la experiencia pretérita y presente de la historia peruana, en la que la cultura quechua-andina sea sustento básico, tomando para sus fines los aportes de la modernidad.

Esa narrativa, cuyas innovaciones surgen de la utilización de la estructura lingüística y los recursos culturales y literarios quechuas, interrelacionados además con modelos occidentales, genera el rompimiento

con la narración de tipo indigenista, lo que posibilitó al autor a adelantarse a su época. En su narrativa, que va en paralelo con la historia peruana, el bagaje lingüístico de sus obras traduce las tensiones y las preocupaciones de una sociedad heterogénea, dividida, interinfluenciada y, a la vez, en constante lucha.

La obra arguediana indaga y encuentra su carácter universal partiendo de la valoración y el rescate de lo local, no sólo revelando las contradicciones internas del Perú dominado por fuerzas extranjeras, sino también planteando la permanencia y la vitalidad de la cultura quechua-andina históricamente negada, explotada y hasta humillada. Es pues, como dijera Rowe, la afirmación del carácter universal de la experiencia peruana.

Arguedas escribe una obra extensa y profunda que, de antemano, le exigió un doloroso batallar con su realidad sumamente compleja:

> He sido feliz en mis llantos y lanzazos, porque fueron por el Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano. Y el Perú ¿qué?: todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi todas las clases de hombres. Es mucho menos extenso pero más diverso de como fue la Rusia antigua. Esos ríos de "tanta y tan crecida hondura", como ya lo sintió don Pedro Cieza mucho antes de que se hicieran más profundos e intrincados. ¿No sabemos mucho, Emilio Adolfo? Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con la fuerza de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. (EZ: 198)

Con más virtudes que defectos, Arguedas dejó una obra inédita sumamente aportadora para la literatura latinoamericana. Su muerte no opacó el latido de sus obras en cuyas páginas vive el mundo quechua-andino peruano.

México, Distrito Federal, julio del 2001

ANEXO

LA DANZA DEL OTRO ZORRO: VIAJE POR LA NARRATIVA ARGUEDIANA (ENTREVISTA CON MARTÍN LIENHARD)

La presente entrevista es una de varias que realicé con personajes directa o indirectamente vinculados con la vida y obra de Arguedas. Todo esto por el interés de recopilar información de diferente índole que permitiera realizar un trabajo analítico sólido, del conjunto de las obras del escritor peruano.

Martín Lienhard (1946, Basilea, Suiza) es un estudioso de la literatura latinoamericana de la talla de Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, William Rowe, Tomás Escajadillo, Vargas Llosa y otros pocos, con sus respetables diferencias. A Lienhard lo conocí en México en 1997 por intermedio de Françoise Perus quien, en varios seminarios impartidos en la Universidad Nacional Autónoma de México, se ocupó ampliamente sobre los trabajos de Lienhard, M. M. Bajtín y la narrativa del escritor, antropólogo, etnólogo, poeta peruano José María Arguedas (1911-1969).

Cultura popular y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de José María Arguedas (1982), tesis con la que Lienhard se doctoró en Ginebra, es para la crítica, un libro que aporta sustancialmente al análisis e interpretación de la última novela de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, escrita en 1969 y publicada en 1972. En el mencionado libro, Lienhard analiza la cultura quechua-andina en el tejido novelesco de la última obra de Arguedas, en la que el escritor logra plasmar la intensa riqueza del pensamiento y la estética andina, y subvierte el discurso de la cultura occidental dominante. *La voz y su huella* (1990) es otro libro importante de Lienhard en el que propone nuevos rumbos para la investigación de la literatura y la cultura latinoamericanas, partiendo de la interpretación de la historia y la cultura de Perú, Paraguay y México. Este libro mereció el premio Casa de las Américas en 1989. Lienhard tiene, además, muchos artículos publicados en diferentes países como también nuevos trabajos de investigación.

En la plática con Lienhard me enteré de que había realizado trabajos de campo en el interior del Perú, en el centro mismo del mundo quechua, lo que me motivó realizar un viaje a la memoria, un reencuentro con personas, lugares familiares... Sentí que Martín podía hablar como las *paqchas* (cascadas), dando saltos musicales o subir con los eucaliptos y aletear como los picaflores hasta

arriba, hasta el sol, para afilar su pico y volver a beber *chicha* de *qora*. Su incursión en el mundo quechua me recordó un pasaje de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuando los *runas* bajaron de la sierra a la costa a trabajar en la fábrica de harina de pescado y a dominar el mar, aprendiendo a nadar, agarrándose, carajeándose todos para que el mar no les coma con su boca de agua, y vencer, conquistando así la costa mediante su vínculo directo con la "zorra" de Chimbote. Seguramente así fue su viaje, su incursión en el mundo quechua-andino —me dije—, pero, esta vez a la sierra, a las entrañas del Perú, a buscar las huellas del mundo quechua, los pasos esenciales de los *runas* y la memoria de Arguedas.

Fue entonces cuando nació la idea de esta entrevista con el claro interés de poner al alcance de los interesados un material que oriente en la investigación de la narrativa y la poesía de José María Arguedas, que esperamos aporte información relevante.

CARLOS HUAMÁN. Martín Lienhard, tú hiciste un estudio reconocido por la crítica como aporte sustancial al estudio de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. ¿Para ti qué significa Arguedas?

MARTÍN LIENHARD. Bueno, es una pregunta grande como el mundo. Arguedas para mí significa muchas cosas. Desde el punto de vista de mi trayectoria de lector e investigador, su obra fue para mí una de las puertas de entrada a lo que se suele llamar Latinoamérica. Yo ya había leído a varios escritores hispanoamericanos, pero en algún momento encontré por casualidad el libro *Yawar Fiesta* en Ginebra, en una librería de libros antiguos. Lo leí y me fascinó inmediatamente. Después conseguí los demás libros de Arguedas y los leí todavía antes de ir al Perú por primera vez. Cuando estuve ahí fue con la idea de encontrar algo semejante al Perú que yo había leído en la obra de Arguedas. Ese Perú —o esos diferentes "Perú" que hay en la obra de Arguedas— creo que los encontré en muchos lugares del Perú real. En comparación con la obra de otros escritores, la de Arguedas me parecía manifestar o materializar lo que yo algunas veces llamé una obra con una base culturalmente amplia. Arguedas es un escritor que escribe en español, que tiene una formación universitaria, pero que al mismo tiempo tiene un trasfondo cultural muy particular: serrano, quechua, en parte indígena, mestizo, señorial, andino. Su voz no es una sola voz. Arguedas es un escritor que junta en sus textos una cantidad de voces impresionantes. Él fue una sola persona, pero en sus libros hay todo tipo de voces que componen la ilusión de un mundo entero y complejo. Por otro lado, me parece que lo que capta y manifiesta en sus obras es algo que no se ve o no se veía mucho en las obras de otros escritores. Se sabe que la novela o el cuento son típicos productos o géneros de la literatura urbana (en el sentido de una literatura producida en la ciudad por escritores "urbanos"). Cuando se acercan al campo, los escritores "urbanos" suelen hacerlo con una mirada de turistas: es el caso de casi toda la narrativa indigenista, pero también de otras corrientes literarias. Arguedas no se acerca al campo como a un lugar exótico. Para él, ese "campo" es el mundo, porque a partir de ese espacio se establecen relaciones con el resto del Perú, con las capitales de provincias o de departamentos, con Lima, con el mundo ex-

terior. Yo creo que Arguedas no es sólo el narrador privilegiado de la comunidad campesina del Perú, sino que es mucho más que eso: un escritor que habla del mundo, de su época, pero a partir de una serie de lugares específicos que no solían aparecer en otras obras de su tiempo.

CH. – ...¿Te refieres al lugar trasladado a la cuestión escritural, a ese lugar que vive en la memoria?

ML. – Creo que Arguedas eligió sistemáticamente el escenario de cada una de sus obras narrativas, ensanchó constantemente su territorio espacial y cultural. Desde el comienzo, desde su primer cuento, está de alguna manera el mundo entero, pero visto a partir de un lugar inédito en la literatura, un lugar cercano a la comunidad indígena. Creo que esta perspectiva muy particular se manifiesta también en su manera de escribir. Arguedas escribe en español, lengua que no es la de la mayoría de sus personajes, que suelen ser quechua-hablantes o a veces aymaras. Él escribe en español, pero en un español bastante particular, difícil de definir. En los textos de Arguedas, en rigor, hay todo tipo de lenguas y lenguajes: el lenguaje del narrador, el de los diferentes personajes, el que corresponde a los numerosos cantos transcritos, etcétera. Arguedas trabaja, me parece, a partir de una realidad lingüística sumamente amplia.

CH. – En tu trabajo, cuando hablas sobre *El zorro...*, retomas el concepto de sociolecto. ¿Consideras que Arguedas realmente crea un idiolecto y en consecuencia un sociolecto?

ML. – Sí. Yo creo que los escritores siempre manejan idiolectos, el lenguaje de cada texto de un escritor suele ser diferente del de los textos anteriores o posteriores. En ese sentido se podría hablar de la presencia de un "idiolecto". No se trata de idiolectos sacados de la realidad, sino de lenguajes literarios que tienen, en el caso de Arguedas, una relación importante con los sociolectos existentes en la sierra peruana. Esto me parece que permitió a Arguedas, de algún modo, trasladar al español, a algún tipo de español, los discursos en quechua de sus personajes. Cuando uno lee la narrativa indigenista convencional mexicana, peruana, centroamericana, ecuatoriana, boliviana, se nota inmediatamente el artificio en el lenguaje atribuido al protagonista indígena, quechuahablante, maya o zapoteco. Este personaje, si fuera una persona de la realidad extratextual, no hablaría así ni en términos lingüísticos ni en cuanto a su cosmovisión. Al crear sus "idiolectos", parece que Arguedas lo hace a través de la elaboración de varios sociolectos existentes, especialmente a partir de las variedades del español que hablan los serranos bilingües. En ese sentido él se acerca, por lo menos indirectamente, al quechua, lengua que se supone que realmente hablan sus protagonistas.

CH. – Al iniciar esta entrevista te referías a tu impresión del Perú en el Perú, y lo relacionaste con la novela *Yawar Fiesta*. A tu entender, ¿esta impresión tiene algún vínculo con el llamado realismo? Otra interrogante relacionada con ésta es si el indigenismo, en cuanto a su modo realista, fue preponderante o no en la obra de Arguedas –porque, como sabes, en algún momento él niega ser indigenista...

ML. – Se supone que el indigenismo convencional, para llamarlo de algún modo, el de otros escritores peruanos, pero también el de otros escritores andinos y hasta centroamericanos o mexicanos, es una especie de sociografía ficcionalizada del mundo indígena, lograda o no, no importa en este momento. En Arguedas, el hecho de que él hable a partir de otro lugar es quizá lo decisivo de su manera de encarar literariamente el mundo. Arguedas no escribe literatura indigenista, porque dicha literatura es la que escribe un autor –digamos– naturalista, desde fuera, se supone que con el conocimiento de la sociedad, de la cultura indígena en cuestión, pero siempre como observador (bueno o mediocre), siempre desde otro punto de vista. Considerando el lugar desde donde se habla, los escritores indigenistas hablan desde la capital de su país, desde la ciudad, claramente. En ese sentido ellos son sociólogos que ficcionalizan sus observaciones a través de las historias que inventan, cercanas o no a una realidad que pudieron observar. Si nos fijamos en el lugar desde donde habla Arguedas, este lugar es muy difícil de definir, porque, obviamente, también tiene que ver con la ciudad. Arguedas no hubiera podido empezar a escribir sin estar en la ciudad, quizá en una ciudad cualquiera, pero, en aquella época, especialmente en Lima. Otro componente del lugar desde donde habla Arguedas es la sierra. Puede ser la sierra en cuanto espacio de esa casta señorial que existía en aquel entonces; puede ser asimismo la sierra de los mestizos o la del campesinado indígena. Sin duda, Arguedas no podía adoptar una perspectiva radicalmente indígena, pero me parece que él logró por lo menos acercársele mucho, más que cualquier otro narrador de su momento. En ese sentido considero que Arguedas no fue un escritor indigenista, sino, como lo expresé más de una vez, "andino". Si el espacio andino es el lugar desde donde habla Arguedas, ese lugar puede ser ubicado en la sierra, pero también en Lima y otras ciudades donde viven colectividades de origen andino.

CH. – ¿Podríamos entender ahora lo andino como un aproximado a mestizo o como un concepto ubicado entre los mundos indio y *misti*?

ML. – Ésta es una hipótesis posible. Creo que también la manejó Arguedas, por lo menos en algunas obras, porque lo andino es múltiple, abarca diversas perspectivas sociales y culturales. Se podría pensar que una perspectiva mestiza sería, al ubicarse en "el medio", una perspectiva privilegiada. Yo tengo la impresión de que no hay ningún texto de Arguedas que se pueda llamar, en este sentido, "mestizo". Me parece, más bien, que en sus textos se combinan, de diferentes maneras, varias perspectivas andinas. En *Los ríos profundos* –casualmente el libro que más se vende fuera del Perú, e incluso dentro del Perú–, parece darse cierta prioridad a una visión "mestiza" del mundo andino y del mundo en general, pero creo que aun en un libro como éste, la perspectiva narrativa es bastante móvil. Puede a veces tener mucho de "mestiza", como cuando corresponde a la voz y la mirada del joven Ernesto, pero en otros momentos se acerca a otros sectores, incluso al sector representado por el director del colegio, y también, obviamente, a los sectores que aparecen al final como muchedumbre indígena que toma la ciudad. Es, pues, una perspectiva móvil, ubicua, más que mestiza.

CH. – ¿La presencia de Arguedas en México afectó su postura respecto al indigenismo?

ML. – Creo que el contexto de México y la experiencia de la narrativa de Rulfo le pudo haber ayudado a ver mejor lo que ya estaba haciendo, pero pienso que lo hubiera hecho de todos modos. Desde los primeros cuentos publicados, concretamente "Agua", "Los escoleros" y "Warma Kuyay", nadie puede confundir su narrativa con la de los escritores indigenistas. Desde el comienzo, Arguedas instaura una perspectiva interna al mundo andino, mayormente rural o barrial; no la de un solo sector, sino otra, contradictoria, de varios sectores. Yo no sé si la experiencia mexicana cambió su quehacer literario, pero sí quizá la conciencia que él tenía de ese quehacer literario. A lo largo de toda la obra de Arguedas hay una serie de rupturas, por lo menos relativas, vinculadas no sólo con México, sino con varias otras circunstancias. Sabemos también que él privilegió primero el cuento, después una especie de etnografía periodística, en otro momento la novela, se dedicó luego a una etnografía y una etnohistoria más científicas, posteriormente volvió a la novela y terminó escribiendo poesía en quechua. En el fondo, él cambió constantemente de hipótesis de trabajo, lo que implica que le importaba mucho su idea sobre su posible lector. Cuando él comenzó a escribir, él ya se planteaba la pregunta sobre si le convenía escribir en quechua o en español.

CH. – ¿Qué es lo que te dice este tránsito de lenguas?

ML. – Considero que hay varias interpretaciones posibles, entre ellas una de índole sociohistórica. Si Arguedas hubiera escrito sus primeros cuentos en quechua no hubiera encontrado lectores. Recuerdo también que algún amigo le dijo que mejor escribiera en español porque en quechua no lo leerían. Eso era absolutamente evidente en 1930. En 1930-1935, uno podía publicar tal vez una recopilación de cantos en quechua u otra cosa por el estilo, pero una narrativa (en el sentido moderno) en quechua, eso no era viable de manera alguna. Si damos el salto hasta los años sesenta, la situación, obviamente, había cambiado, porque ya había millones de personas andinas que habían emigrado hacia las ciudades, a Lima, especialmente, y algunas de ellas se formaron a través de la escuela, de los colegios, incluso de la universidad. Es evidente que a partir de esos años empieza a haber un público posible para leer literatura en quechua, cosa que hubiera sido imposible en 1935.

Claro, existe también otra cuestión, la del género literario. Arguedas escribió un solo cuento en quechua, "Pongoq mosqoynin" ("Sueño del pongo"), del cual señala que no hace sino repetir lo que le contó un viejo comunero del Cusco. En la práctica, Arguedas escribió su obra narrativa en español. La poesía, en cambio, la escribió únicamente en quechua. Entonces uno se puede preguntar por qué lo hizo así. Creo que puede haber varias respuestas. La más obvia es que el cuento literario moderno o la novela no son géneros que existan dentro de la oralidad quechua, pues le son completamente ajenos, impensables, mientras que la poesía, bajo la forma de canciones, sí existe. Arguedas, al escribir poesía, me parece que retoma muchos aspectos de esos cantos para lograr un lenguaje

poético escrito, nuevo. Hay que recalcar, sin embargo, que Arguedas no imita la poesía cantada, sino que realmente escribe poesía quechua. En ese sentido es interesante comparar a Arguedas con otros poetas quechuas, porque, como sabemos, hubo en el pasado y en la propia época de Arguedas muchos poetas quechuas, como lo atestigua el libro de Julio Noriega, que ofrece 500 páginas de poesía en quechua sólo del siglo XX. Se sabe que había poetas quechuas en el Cuzco, poetas "imperiales" que escribieron una poesía, diría, completamente hispánica, pero en quechua. También había poetas ayacuchanos, toda una dinastía de poetas con un solo apellido (Meneses). Estos poetas ayacuchanos partían precisamente de los cantos andinos, pero se contentaban con escribir versiones levemente diferentes de los cantos originales. Como poeta quechua, Arguedas fue mucho más lejos. Por un lado, no escribió una poesía incaica hispanizada como los cuzqueños, pero tampoco presentó simplemente una especie de equivalente escrito de los cantos populares, los *waynos*, *qarawis*, etcétera, sino que inventó a la vez una forma nueva de poema y un lenguaje que no se había visto hasta aquel momento, no exactamente el lenguaje de la tradición de los cantos, sino otro radicalmente nuevo.

CH. – ¿La cuestión política internacional influyó en la búsqueda de una escritura mucho más original? Por ejemplo, su viaje a Cuba.

ML. – Es una pregunta interesante. Arguedas, como sabemos, no fue miembro de ningún partido, pero siempre estuvo interesado en los movimientos políticos que se iban dando, como lo demuestra por ejemplo su participación en una especie de boicot que se hizo a un general en Lima en la época de la guerra civil española, no me acuerdo del nombre de ese personaje.

CH. – ...un militar fascista que se encontraba de visita en el Perú, fue cuando los estudiantes de la Universidad de San Marcos protestaron, al parecer entre ellos estuvo Arguedas...

ML. – Sí... lo tomaron preso. A consecuencia de este asunto escribió *El sexto*, en el que aparece todo tipo de lenguajes políticos. Es evidente que Arguedas siempre estuvo siguiendo el debate político en el Perú, pero a partir de cierto momento, él empieza a elaborar su propia utopía revolucionaria. *Todas las sangres* (no es mi obra preferida) es una novela en la cual él imagina cómo podría darse en el Perú un movimiento revolucionario. Inventa la utopía de un movimiento que parte de los ex siervos de hacienda y también de los comuneros. Se nota que Arguedas tuvo en mente ciertos movimientos políticos de la época, sólo que el movimiento que él crea, inventa o quizás incluso cree ver en la realidad, es un movimiento *sui generis*, una especie de vanguardia revolucionaria en marcha que nace en la sierra y que tiene mucha relación con la lucha contra la explotación latifundista y, también, con la cultura tradicional de los comuneros quechuas. Creo, sin embargo, que el libro políticamente más radical es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el cual aparecen alusiones al pueblo cubano, a la felicidad que proporciona el trabajo que no se hace en el contexto de un sistema de explotación, sino en el marco de una sociedad libre como la que Arguedas veía realizada en Cuba. Los personajes de *El zorro*... son los que más se parecen,

en la obra de Arguedas, a sus contemporáneos reales. En sus cuentos y novelas anteriores, él construía un mundo más imaginario o utópico, mientras que para preparar la escritura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, él se acerca realmente a los los sectores populares de Chimbote, allí hace un trabajo de campo, realiza entrevistas a una estupenda galería de personajes reales, después los recrea como personajes en la novela, pero en realidad conservando elementos muy importantes de lo que ellos le dijeron en las entrevistas. Eso me consta porque escuché varias de esas entrevistas y transcribí algunas de ellas. El material que proviene de ellas repercute directamente en la novela. Por ejemplo, lo que dice el personaje Hilario en el libro se parece mucho a lo que dijo el Hilario real en la entrevista. Ahí, entonces, es donde yo veo un acercamiento radical a la realidad existente. No se representa en este libro ninguna utopía revolucionaria con su vanguardia de comuneros y ex siervos de hacienda, no hay un movimiento revolucionario ya constituido y organizado, pero hay personajes, hay colectivos que están reflexionando seriamente sobre el mundo y su devenir. Es al lector que le incumbe construir ese movimiento si realmente quiere hacer la revolución.

CH. – Claro, porque él indirectamente plantea un problema y una posible solución pero no toma partido. En el caso de sus obras, a partir de *Agua* hasta *El zorro...* hay, de antemano, una evolución, un modo particular de tratar su objeto novelístico, el espacio se va ensanchando, el lenguaje se problematiza más. Además de estos rasgos ¿qué otros puntos destacados se desarrollaron según tu parecer desde "Agua" hasta *El zorro...*? Sé que la pregunta es extensa pero me gustaría que te refirieras a los aspectos que crees más representativos.

ML. – Sabemos que él hizo toda una investigación sobre la tradición oral, los cantos, los mitos de la población quechua; publicó cuentos de condenados y otros. O sea, Arguedas estuvo haciendo un trabajo de antropólogo que lo acercó a lo que se suele llamar la tradición oral, a la literatura tal como existe en una sociedad básica o predominantemente oral. A lo largo de su trabajo de narrador, Arguedas incorpora diversos núcleos de esta tradición oral en su escritura. En *Agua*, ese tipo de práctica resulta todavía algo superficial; pienso, especialmente, en la transcripción de algunos cantos. Posteriormente, Arguedas opta por transformar núcleos importantes del "pensamiento quechua" en pautas subyacentes de sus textos narrativos. Así, el llamado mito de *Inkarrí* resulta una de las pautas que estructura, subterráneamente, sus últimas novelas. Parece que Arguedas está inyectando de modo muy consciente toda una dosis de elementos de este tipo en su escritura, sobre todo en *El zorro...* Como lo evidencia el propio título de esta novela, Arguedas retoma ahí a su manera el "diálogo de los zorros", que él conocía a partir de su investigación sobre el manuscrito quechua antiguo de Huarochirí, conocido como "Dioses y hombres de Huarochirí".

Nunca hay que olvidar que Arguedas no fue sólo narrador: fue también poeta, etnógrafo, antropólogo, etcétera. Según el género que él elegía, no empleaba los mismos recursos ni decía lo mismo. En sus trabajos de etnografía periodística, él presenta simplemente el *statu quo* de la sociedad andina de ese momento; ya en los trabajos antropológicos de los años cincuenta, ese *statu quo* es una realidad

cambiante, y aparece siempre el concepto del "cambio", muy típico de la antropología cultural de esa época. En sus cuentos, en cambio, Arguedas tiende a proyectar una utopía, una utopía andina. En el cuento "Los escoleros", por ejemplo, se va el terrateniente y surge como por milagro un mundo totalmente diferente, como podría ser el mundo indígena si no hubiera el sistema de discriminación social que existe realmente. También en *Los ríos profundos* hay una especie de utopía social, aunque menos evidente. En ambos casos no se trata de un discurso panfletario, de un discurso destinado a empujar a la acción, mientras que en *Todas las sangres*, Arguedas, como ya dije, imagina cómo realmente podría empezar, en el Perú de su época, un movimiento revolucionario. En cuanto a la poesía en quechua, aunque aquí tampoco se trata de la manifestación de un discurso panfletario, percibimos un llamamiento a la acción: el predominio de la función del lenguaje que Jakobson calificó de "conativa" (apelativa). Uno se puede preguntar si todo esto no tiene que ver, finalmente, con la naturaleza del género elegido y con la manera como un lector se acerca, respectivamente, a la etnografía, la narrativa y la poesía. La etnografía proveé a un lector que simplemente se quiere informar, mientras que la narrativa supone a un lector dispuesto a "vivir" una aventura imaginaria. ¿Y a quién Arguedas destinó su poesía? La destinó sin duda a quienes eran como él, aunque con veinte o treinta años menos, a los migrantes, a los jóvenes que emigraron de la sierra y que están en la ciudad. A ellos, Arguedas deseaba incitarlos a una acción que él mismo, por cuestiones a la vez históricas y personales, no se veía en condiciones de realizar.

CH. – En el caso de la utopía, un asunto muy importante, ¿Existe la utopía en la cosmovisión quechua? Te hago esta pregunta en tanto que hay críticos que sostienen que Arguedas habla desde adentro del mundo quechua. Hablar desde adentro supone una identificación con la vivencia, con el espíritu, con el pensamiento, con el modo de filosofar del mundo ¿existe en ese sentido la utopía? y... yendo más allá ¿existe el mito?

ML. – Bueno, yo creo que la respuesta a tu pregunta depende en buena medida de la definición que se dé de la palabra "utopía". Está el caso muy famoso del "mito del *Inkarrí*", un tipo de relato que se conoce en toda el área quechua. *Inkarrí* es un héroe civilizador que conquista el territorio andino; llegan los extranjeros, ocupan ese territorio y comienza un periodo de falta de libertad y de opresión, inaugurado generalmente por la degollación del inca. En el "mito de *Inkarrí*" y en otros relatos análogos se supone siempre que después del periodo de opresión vendrá otro parecido al que precede la conquista extranjera. Se trata, en rigor, de una alternancia de periodos respectivamente positivos o negativos; por eso mismo, la secuencia puede abarcar también, en vez de tres, cinco periodos.

CH. – ¿Podríamos hablar de una probabilidad? Recordemos que dentro del pensamiento quechua no existe la probabilidad "utópica" o "mítica", sino la aseveración, entonces ¿cómo entenderlas?

ML. – Yo creo que es muy difícil determinarlo, porque un texto no se puede analizar únicamente a partir de sus estructuras narrativas o semióticas, sino

que hay que preguntarse también qué sentido o valor representa dentro de la comunidad. Si tomamos los cuatro barrios de Puquio, donde le narraron a Arguedas diferentes versiones del mito de *Inkarrí*, vemos que el discurso que se construyó ahí no acompañaba ninguna práctica política. No creo, en efecto, que los puquianos hayan hecho algo particular para acelerar la transición hacia ese periodo posterior a la ocupación de los españoles, para forzar el retorno del inca, que "anuncia" su relato. Tengo la impresión de que el mito de *Inkarrí* representa, por lo menos para ciertos miembros de la comunidad, una cierta verdad, pero no se trata, ni mucho menos, de un programa político. Cuando esta visión se traslada a la narrativa escrita y moderna, creo que se transforma en algo diferente, no exactamente en un programa político pero sí en una utopía, en el sentido occidental de la palabra: la invención de una sociedad ideal a partir de las realidades de una sociedad existente, considerada como injusta. La utopía política occidental, como sabemos, es un relato que puede suscitar movimientos que tratan de convertirla, hasta cierto punto, en realidad. Pienso que en un libro como *Todas las sangres* podemos observar la transformación del mito de *Inkarrí*, o de un relato análogo, en utopía; ahí donde termina el texto empieza la revolución. En las comunidades quechuas, en cambio, no creo que el mito de *Inkarrí* represente una utopía en el sentido occidental de la palabra.

CH. – Convendríamos entonces en que hay dos lecturas, una desde el lado del trabajo literario que plantea la existencia de un mito y de una utopía al modo occidental y otra desde el lado de lo personajes o del mundo real donde ese mito o esa utopía no existe. Entonces ¿estaríamos frente a versiones enfrentadas?

ML. – Sí, sí totalmente.

CH. – Pasemos al caso de las canciones, éstas no siempre son expresadas con voces, también con instrumentos. ¿Cómo es que estos instrumentos proceden dentro de su desarrollo en el trabajo de Arguedas?... porque creo que hay una suma cada vez mayor de instrumentos y que éstos van comportándose de modo diferente, de acuerdo con las exigencias del contexto. ¿Cómo percibes el caso de la vida de los instrumentos?

ML. – En Arguedas, el canto aparece en determinados momentos del relato, no como en la comedia musical ni tampoco como en la novela indigenista, de la que no forma parte de la historia narrada, sino que surge siempre para significar la transición a otro nivel superior. Cada vez que aparece un canto, la historia se vuelve más intensa, el texto "cambia de velocidad", de nivel. Eso en cuanto a la letra de la música. Los instrumentos musicales tienen que ver, para empezar, con la música que ellos producen; establecen una relación entre el hombre y el cosmos en el cual se encuentra. Según los textos de Arguedas, parece que la población andina habla realmente con su entorno físico, los cerros, los ríos, los árboles y también otros seres invisibles: les habla a través de la música. Con un cerro, por ejemplo, se puede conversar, pero es mucho más común que este diálogo se haga a través de los sonidos producidos por un instrumento musical. Además hay que considerar que los instrumentos musicales no son de fabricación puramente humana. El hombre los fabrica partiendo de lo que le

ofrece el mundo, pero para que ese instrumento sirva realmente para realizar el diálogo con los diferentes seres del cosmos, ese instrumento tiene que ser inaugurado en un lugar mágico, una cascada, un río o un cerro. Ahí, el instrumento se le escapa al hombre, empieza a pertenecerle a un mundo que lo trasciende y permite, así, un diálogo propiamente cósmico. Los diferentes símbolos (o ¿cómo habría que llamarlos?) que aparecen en *Los zorros*... funcionan sin duda de manera semejante. El hombre los crea, pero ellos, como escapándosele de las manos, sirven de vínculo entre todos los seres del cosmos. En la cosmología andina, todos los elementos configuran una red de lugares u objetos significativos y poderosos. Ahí hay algo que me interesaría saber: ¿cómo es que personas de cultura andina leen la narrativa de Arguedas? En los cuentos y las novelas se mencionan plantas, animales, río y cerros, y un lector occidental puede perfectamente entender estos elementos como meros ingredientes de la descripción del paisaje, de todo lo que existe y se ve en un lugar determinado. Desde una perspectiva andina, sin embargo, los mismos elementos integran, sin duda, toda una red compleja de seres que se interrelacionan entre ellos. Una mosca azul, por ejemplo, no es simplemente un insecto que por casualidad vuela por el escenario narrativo, sino que representa también una especie de mensajero de —digamos— un universo superior al hombre. Por otro lado, cada uno de estos elementos aparece como una especie de imagen microscópica del cosmos en su conjunto. En los textos de Arguedas, creo que cada uno de estos elementos es un mundo, una imagen del mundo, el mundo...

CH. – Microscópico.

ML. – Sí.

CH. – En cuanto a los símbolos, ¿consideras que el trabajo más original de Arguedas radicó en la utilización de éstos?

ML. – Yo creo que es algo muy importante. Si volvemos a la narrativa del indigenismo, constatamos que los símbolos —en tanto "enlaces" entre los hombres y el cosmos natural— brillan por su ausencia. Al formar parte del universo discursivo "interno" de la sociedad indígena, el realismo indígenista, realismo de superficie, no puede captarlos. En la obra de Arguedas, ellos son como una entrada por la cual el lector puede adentrarse en el universo quechua.

CH. – ¿Los símbolos se convierten en la llave para abrir ese mundo quechua?

ML. – Sí, yo creo que sí, me parece que serían las puertitas para entrar a ese otro mundo que no aparece en la superficie del texto y que probablemente la mayoría de los lectores no va a captar cabalmente. Para cierta clase de lectores, la red de símbolos andinos no será, quizá, sino una suerte de tejido ornamental. Para ellos, en *Los ríos profundos*, el pasaje que ofrece la etimología —real o supuesta— del *illa* será, siempre, un momento muy hermoso del texto, pero no un eslabón de una cadena de elementos que componen una cosmología andina global. En este sentido, *Los ríos profundos* y otros textos de Arguedas permiten, sin duda, dos lecturas diferentes: una que se centra exclusivamente en los aspectos "realistas" de la obra, y otra que capta, especialmente a partir del nivel simbólico, una historia diferente.

CH. – En la narrativa de Arguedas se nota la presencia del color y las diferentes tonalidades, están de antemano cargados de significaciones vinculadas a la existencia y también a la muerte ¿cómo consideras que Arguedas entendía la muerte a través de sus obras y cómo la vida?

ML. – Los colores...

CH.– Bueno, partiendo de los colores.

ML. – Hay una cosa que yo creí descubrir en varios relatos de Arguedas: el color que se asocia a la muerte andina no es el que aparece en los ritos fúnebres en la cultura occidental, el negro, sino el amarillo. Para un occidental, el simbolismo del color amarillo parece curioso, porque este color, en occidente (y también en varias otras áreas culturales) se asocia con la alegría y parecería, pues, escandaloso en un entierro.

CH. – Como la presencia de la flor *Ayak'zapatillan.*

ML. – Exactamente. Parece que en el Japón, el color que se asocia con la muerte es el blanco. En cada lugar, pues, la muerte tiene el color que le fue atribuyendo la cultura que lo caracteriza. El amarillo aparece siempre en las ceremonias fúnebres andinas. Es una costumbre tradicional, al parecer antigua. Al introducir el color amarillo en sus descripciones de ceremonias fúnebres, Arguedas adopta una actitud etnográfica. El amarillo, sin embargo, se hace también presente en contextos que no tienen que ver, directamente, con los ritos de la muerte. Por ejemplo, el color que tiene el cielo antes de que se ponga el sol se evoca como una especie de amarillo. Eso permite quizá plantear algunas hipótesis acerca de cómo se conceptúa la muerte en la cosmovisión arguediana. El anochecer es un acontecimiento que la población andina teme, un momento peligroso, porque auspicia el surgimiento de toda clase de seres amenazantes. Como sabemos, el anochecer, momento de transición, es seguido por la noche y, luego, un nuevo amanecer. Sin duda la muerte, en esta misma concepción, es asimismo un mero momento de transición. A través del simbolismo del color amarillo, que asocia la vida humana con el de la alternancia del día y de la noche, Arguedas intenta acercar su perspectiva a la de una comunidad más o menos arcaica, para la cual la muerte de un individuo no constituye nunca un suceso definitivo.

CH. – Con la muerte se busca el retorno como en *Los ríos profundos*, cuando Ernesto quiere su muerte y desea ser un pez colorido debajo del Pachachaca. ¿Una forma de cambio del modo de existencia?

ML. – Para el individuo Ernesto, sin duda, la muerte sería algo definitivo, por lo menos a los ojos de un lector occidental, atento tan sólo a los aspectos "realistas" de la novela. Ahora, a partir de una lectura atenta a los discursos subyacentes, Ernesto representa, más bien, un colectivo. En circunstancias normales, un colectivo no muere. Me parece que los narradores de Arguedas narran con una voz mucho más colectiva que individual. Aun cuando se sirven de protagonistas aparentemente individuales, como en *Los ríos profundos*, ellos se refieren, en rigor, a la vida de colectivos enteros. Por eso, yo creo que esta novela permite las dos lecturas que mencioné anteriormente.

CH. – Considerando que la muerte es cíclica ¿cómo se podría entender la muerte de Arguedas?

ML. – Ésa es una pregunta eminentemente difícil y que no tiene una respuesta única. Sabemos que Arguedas terminó suicidándose y que ya antes, en más de una oportunidad, trató de suicidarse. Algunas de sus tentativas de suicidio, como cuando él era niño y se acostó en un maizal esperando la muerte, no parecen manifestar una voluntad definitiva de acabar con la vida. Me parece, sin embargo, que hay algo que lo llevaba por lo menos a contemplar la posibilidad de suicidarse algún día. Ahora, yo no creo que un suicidio se pueda explicar satisfactoriamente, porque siempre ocurre por múltiples causas. Nadie se suicida únicamente por causas —digamos— de inadaptación cultural. Se dice que Arguedas tuvo un problema sexual. Conozco muchos casos de personas que tienen problemas sexuales y afortunadamente no piensan en suicidarse. No voy a atreverme, pues, a dar una explicación del suicidio de Arguedas. Lo que sí se puede afirmar, a partir de lo que escribió en su último libro, es que él sabía que con una muerte no acaba el mundo, que el mundo continúa. Aunque mueran varios de los protagonistas de *El zorro...*, "sólo" se trata de algunos personajes. La colectividad no muere en ese relato.

CH. – O como en *Todas las sangres*, donde el viejo se suicida después de repartir sus bienes al pueblo dejando a sus hijos en disputa por el poder.

ML. –Si queremos comparar a un personaje novelesco arguediano con el propio Arguedas, el personaje más adecuado sería, sin duda, Rendón Willka. Cuando el lector lee al final de *Todas las sangres*, el relato de la muerte de Rendón Willka, no queda en absoluto desesperado. Desde luego, uno siempre lamenta que alguien muera, aun ante un texto de ficción, pero en este caso entendemos que esta muerte, la de Rendón, anuncia mucha vida. La muerte de Rendón, según la lógica de los acontecimientos que presenta la novela, es sin duda inevitable, pero preludia un incremento de la energía vital de los sobrevivientes. Yo me atrevería a imaginar que es un poco así como Arguedas veía su sacrificio. Él en el fondo tenía la convicción de que había hecho lo que tenía que hacer, y que otros iban a continuar, quizá de otra manera, lo que él consideraba como su tarea.

CH. – Después de todo cuanto se ha escrito hasta ahora, considerando los trabajos de Cornejo Polar, William Rowe, Martín Lienhard, incluso Vargas Llosa, ¿crees tú que el estudio del trabajo narrativo de Arguedas está agotado?

ML. – No, no. Fue Antonio Cornejo quien abrió este campo de investigación, lo abrió muy bien y dio una serie de pistas para que se pueda seguir estudiando a Arguedas, como las de la oralidad subyacente y la heterogeneidad de los textos. Todos, creo, partimos de las pistas de Antonio Cornejo, pero ninguna de éstas se desandó hasta el final, considero que se puede ir más lejos. Últimamente han salido muchos libros en torno a la obra de Arguedas, sobre todo en Estados Unidos, pero la mayoría de ellos trabaja con un arsenal excesivamente semiótico, analizan los textos de Arguedas como se podría analizar cualquier otro texto. Siempre he pensado que haría falta un tipo de lector diferente, un lector culturalmente más cercano al propio Arguedas, desde luego más joven;

un lector andino, conocedor de las prácticas culturales andinas indígenas, mestizas, etcétera. Un lector de este tipo podría innovar bastante en el campo de los estudios arguedianos. Creo que contribuí algo al surgimiento de una investigación más atenta a lo andino en los textos de Arguedas, pero tengo plena conciencia de que no soy quien podrá llegar al final de este camino. Hasta ahora ha habido muy pocos trabajos hechos por personas que tienen la ventaja de conocer la cultura andina no sólo a través de libros o de experiencias muy fragmentarias, sino con base en su experiencia existencial.

A partir de mi perspectiva, Arguedas, como narrador, no es ningún escritor del pasado. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en cuanto a la descripción de la sociedad peruana moderna, nunca ha sido superado. Es uno de los pocos libros en el Perú donde se llega a entender algo de la efervescencia de la sociedad actual y de los gérmenes de futuro que oculta, algo que otros escritores peruanos nunca vieron.

CH. – ¿Se podría hablar de un neoindigenismo en el Perú... o de la presencia de escritores que retoman el tema del indio, pero desde la perspectiva andina?

ML. – Sí, yo creo que sí. Hay toda una serie de autores que se dedican a retomar esa temática. Hay escritores de varias generaciones que están siguiendo un poquito los pasos de Arguedas. Ahora, yo no creo que estén haciendo indigenismo o neoindigenismo, sino literatura andina. Algunos todavía empezaron a escribir en la propia época de Arguedas, como Félix Huamán Cabrera, Eleodoro Vargas Vicuña o Carlos Eduardo Zavaleta. Si los dos primeros se esfuerzan por traducir algo de la cosmovisión popular andina, el último adopta más bien la perspectiva de los antiguos sectores señoriales en decadencia. Otros, la mayoría, pertenecen a generaciones más recientes: Hildebrando Pérez Huarancca, Edgardo Rivera Martínez, Zein Zorrilla, Óscar Colchado Lucio, Enrique Rosas Paravicino. Cada uno de ellos se acerca a su manera a lo andino. Algunos de ellos buscan, inspirándose en los sociolectos andinos, construir una dicción de apariencia oral. Otros –como Rivera Martínez– actualizan una serie de núcleos decisivos del llamado pensamiento andino. En el único libro conocido de Pérez Huarancca, *Los ilegítimos*, habla una especie de voz mestiza moderna, que es la de los migrantes. El mundo de estos cuentos no es ya la comunidad campesina, tampoco la ciudad provinciana tradicional, sino un universo en el cual las personas están en constante movimiento, hostigadas por la represión y por la situación que están viviendo. Ese mundo migrante, me parece, es el mundo andino actual, un mundo en movimiento donde las personas se van y tal vez regresan, diferentes y con nuevos proyectos. Un caso bastante particular es el del escritor huancavelicano Zein Zorrilla. Lo que él narra es toda la transformación de la sierra entre la decadencia del latifundio y la guerra sucia de los años ochenta. Sus lectores tienen que hacerse detectives, porque sus cuentos, reacios a la narración directa, trabajan con puros indicios. El propio autor dijo que practicaba, en sus cuentos escritos en un lenguaje muy límpido, el qenqo rimay, una manera quechua de referirse a las cosas que consiste en dar constantes rodeos verbales alrededor de ellas. Lamento no poder dar una lista exhaustiva de ese

tipo de escritores. Me parece, en todo caso, que no se trata de una literatura neoindigenista. Lo que ahora existe es una literatura que podemos llamar andina, diferente, por ejemplo, de la literatura limeña. Se trata de una literatura que parte de realidades andinas, no sólo en cuanto a la temática enfocada y la evocación de determinados ambientes, sino también en cuanto a la visión particular que se da del mundo.

CH. – Quedo sinceramente agradecido por regalarme tu fabuloso tiempo... Si tienes algo que agregar sería excelente.

ML. – Quizá algo acerca de Arguedas y la posibilidad de seguirlo estudiando. La mayoría de los trabajos sobre Arguedas, en realidad, habla únicamente de Arguedas como narrador. Los demás textos que él escribió siguen esperando una evaluación crítica; me refiero a los escritos etnográficos, antropológicos, y educativos, etcétera. Lamentablemente no disponemos todavía de una edición global de los trabajos no literarios de Arguedas, faltan todavía otros cinco tomos de sus obras completas, miles de páginas que actualmente tenemos que buscar en los archivos y las bibliotecas. También queda por estudiar la poesía de Arguedas, somos muy pocos los que algo hicimos en este campo. El primero que propuso el estudio de la poesía arguediana fue Antonio Cornejo. Me dijeron en el Cusco que la poesía de Arguedas se había difundido por radio; parece que fue un éxito increíble, que la gente en el campo sentía algo muy particular escuchando este tipo de poemas. Me parece interesante porque esta poesía no es algo que ellos hayan escuchado antes; no es canto, no es baile ni nada que ya exista dentro de la cultura quechua campesina, sino el resultado de una nueva exploración de las posibilidades de la literatura en el Perú, especialmente en el Perú andino.

CH. – Entonces estaríamos hablando de una suerte de revitalización de la poesía y la literatura quechua.

ML. – Sí, sin querer exagerar en el fenómeno, resulta que hay una serie de poetas quechuas más o menos jóvenes y realmente interesantes. Son ciertamente minoritarios y su recepción plantea toda una serie de problemas de comunicación. El asunto está, entre otras cosas, en que hay poca gente que pueda comprar libros, poca gente que tenga la formación necesaria para leer e incluso, seguramente tú lo sabes mejor, la mayoría de los quechua-hablantes, cuando se ponen a leer prefieren hacerlo en español y no en quechua. No hay costumbre de leer en quechua. Hay unos lugares, quizá pequeños, donde ese tipo de poesía sí tiene vigencia, como la Universidad de San Marcos. La poesía quechua, entre muchas otras, es una de las posibilidades de una literatura peruana en el futuro. Lamentablemente, para ella, como para otras modalidades posibles, falta actualmente la necesaria infraestructura educativa y material.

CH. – Sinceramente te agradezco por exponer tus ideas indudablemente valiosas.

ML. – No hay de qué.

GLOSARIO
(VOCABLOS QUECHUAS Y PERUANISMOS ARGUEDIANOS)

El conjunto de palabras que componen este glosario, extraídas de la obra narrativa de José María Arguedas, tiene la finalidad de contribuir a solucionar algunos problemas léxicos del lector no familiarizado con el *runa simi*. Con ese propósito hemos recurrido a las traducciones realizadas por el mismo autor y, en otros casos, a la revisión de glosarios, diccionarios quechuas, entrevistas a quechua-hablantes de diferentes zonas del Perú y a nuestro conocimiento de dicha lengua (como caso excepcional también se tradujeron algunas voces de la lengua aymara).

Como se podrá advertir, Arguedas utiliza diferentes variantes del *runa simi*, por lo que el registro de muchas voces quechuas no es homogéneo. En ese sentido hemos definido la variante que aparece registrada por primera vez en los textos arguedianos y remitimos a las demás con referencias cruzadas.

Para indicar la fuente de la que se copió la palabra, se marcó con las iniciales de la obra u obras, tal como se indica en la introducción de este trabajo (AG, DP, YF, etcétera). Para señalar las palabras españolas quechuizadas se marcó con un asterisco (*) luego de las palabras en negrita. El texto que utilizamos para definir el vocablo quechua se indica, al final de cada significación, entre paréntesis y en mayúscula, con las iniciales del nombre del autor. Así, por ejemplo, cuando son traducciones hechas por Arguedas, en sus diferentes obras narrativas, se anota (JMA).

Otros textos que hemos utilizado son:

– Rodolfo Cerrón Palomino, *Diccionario quechua Junín-huanca*, Ministerio de Educación/IEP, Perú, 1976 (RC).

Clodoaldo Soto Ruiz, *Diccionario quechua Ayacucho-chanka*, Ministerio de Educación /IEP, Perú, 1976 (CS).

– José María Arguedas, Carta a V. Spasskaya, en *Casa de las Américas*, núm. 99, nov.-dic. 1976, pp. 60-65 (JMA.1).

– Juan de Arona, *Diccionario de Peruanismos*, Biblioteca de la Cultura Peruana, París, 1938 (JA).

– Diccionario Ayacucho Chanka (inédito). Ejemplar fotocopiado que se encuentra en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

Martín Lienhard, "Glosario", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), ALLCA XX, 1 (Col Archivos), Edición crítica, Buenos Aires, 1984 (ML).

También utilizamos las anotaciones léxicas de Sybila Arredondo hechas en *José María Arguedas, Obras completas*, T. V., Horizonte, Lima, 1983, pp. 207-219 (SA).

A

Abancay (LRP) Capital del departamento de Apurímac.
Acllahuasi (YF) Casa de mujeres escogidas principalmente vírgenes.
Achachau (EZ) Susto, impacto, sorpresa. Literalmente significa ¡qué miedo!. También significa pena.
Achank'aray (DP) Planta de la cordillera de hojas rojas y albas.
Aguay uno* (EZ) Agua dios que produce vida (JMA).
Aisay (YF) "El jala". Jala. Viene de *aisa*, halar.
Ajochar (YF) Molestar, acosar, hostigar. Impedir, obstaculizar.
Ak'chis (YF) Aves.
Ak'o (LRP) Arena.
Ak'ola (YF) Nombre de barrio de Puquio.
Aka (TS) Excremento.
Akakllo (AG) Pájaro carpintero.
Akan (TS) de *aka*: excremento. Su excremento.
Akask'an (TS) Lo que defecó.
Akatank'a (LRP) Escarabajo (JMA).
Alaymosca (YF) Refiere a un tipo de piedra.
Alk'amare (DP) Topónimo de pueblo indio a donde llega el arpista Mariano.
Alk'as (AG) De color blanco y negro. En (YF) *allk'a*.
Alk'ochallayki (TS) Tu perrito. De *Allk'o*, perro más *cha*, *llay*, y *ki* que indican pertenencia (contiene carga sentimental).
Allinlla (YF) Bien, estar en buenas condiciones, sin molestar ni ser molestado. Contento.
Allinta (TS) Has de hacer Bien. Del verbo *allin*, bien.
Allk'a (YF) De color blanco y negro. Opaco.
Allk'o (AG) Perro.
Allpa (TS) Tierra.
Allpata (TS) A la tierra.
Ama (YF) No. No lo hagas.
Amam (TS) No has de.
Amaña (TS) Ya no.
Amapuni (TS) No lo has de. Aún no. Tiene carga imperativa.
Amarak' (LRP) Todavía no. Derivado de *ama*, no.

Amaru (DA) "Serpiente de agua que vive en las lagunas de altura" (JMA). Serpiente mítica quechua. Vive en las entrañas de las minas, lagos o lagunas. Es indicador de un posible cataclismo.

Amaru cancha (YF) Palacio del Inca Huayna Cápac.

Amauta (EZ) Maestro, sabio.

Andahuaylas (YF) Ciudad sur andina del Perú.

Andamarka (YF) Pueblo andino del Perú.

Andénpata* (EZ) Escalinata construida en las faldas de los cerros para diferentes fines, principalmente para la siembra. Pie de un cerro (ML). Del español andén seguido por *pata*, voz quechua que significa borde, orilla. Literalmente significa borde del andén.

Anka (TS) Gavilán.

Anku (LRP) Nombre quechua del tendón. Se llama *ankukichka* a un arbusto cactáceo que tiene espinas de color del tendón seco con el que se suele ajustar fuertemente junturas o cañas huecas a fin de evitar que se separen o rajen (JMA.1). Duro.

Ankukichka (EA) Planta del mismo nombre. Espina curtida.

Antara (TS) Nombre de instrumento musical de viento compuesto por cañas de diversos tamaños.

Antaray (TS) Mi crepúsculo, amanecer.

Anyarin (TS) Aúllan.

Añuco (LRP) Es una deformación que hice del verdadero apodo que tenía este muchacho: *Huañuco*, que es difícil traducir bien: viene de *huañu* (muerte); *huañuco* significa, más o menos, "mortecino" o que "se hace el mortecino", que "es muy débil o tiene el color y la contextura de los que no han de vivir mucho" (JMA.1).

Apachitapis (TS) En el santuario de las cumbres.

Apakullawayña (LRP) Ya llévame. Del verbo *apay*, llevar.

Apamuychu (TS) No traigas. Del verbo *apamuy*, traer.

Apank'ora (LRP) o A*pasank'a*. Tarántula.

Apariykuy (TS) Llévatela. Del verbo *apay*, llevar.

Apark'ora (TS) Apank'ora.

Apasak'mi (LRP) Me lo he de llevar. Del verbo *apay*, llevar.

Apasank'a (YF) Tarántula gigante.

Apu (YF) Dios montaña. Rico, poderoso.

Apukintu (TS) "...mandó arrancar esas piedras, en el cerro Apukintu". Nombre de Dios montaña.

Apurímac (YF) Nombre de departamento del Perú. Río hablador; Dios que habla.

Arariwa (TS) "He pregonado como arariwa". Pregonero quechua de la época incaica.

Arayá (LH) Nombre de Dios montaña.

Arí (YF) Sí.

Armask'a* (LRP). Armado, cargado. Del español arma, más la terminación quechua *sk'a*, había sido.

Aspimuy (TS) Escarba. Viene de *aspi*, escarbar.
Atatao o Atatau (YF) ¡Aj! Interjección de asco.
Atatauya (YF) Qué asco.
Atina (TS) Que se puede. Del verbo *atiy*, poder.
Atipanakuy (YF) Competencia principalmente danceril.
Atiy (TS) Poder. "*Atinkin*", puedes, has de poder.
Atok' (AG) Zorro.
Atok' Sayku (LA) Nombre de danzante. "Que cansa al zorro" (JMA).
Auk'a (TS)* del español aguja.
Auk'aykikunan (TS) Tus enemigos.
Aukara (YF) Nombre de pueblo quechua. Originario de Aukara.
Auki (YF) Espíritu de las montañas. En (DP), Dios montaña.
Aukillu (EZ) Diminutivo *Auki* seguido por diminutivo *illu*. Padre, Dios, montaña sagrada. Dícese también al sacerdote encargado de realizar el rito de culto al Dios montaña.
Awank'ay (LRP) Planta silvestre de flores amarillas.
Awankay (LRP) Balanceo de las grandes aves en su vuelo. Volar planeando.
Ayacucho (YF) Departamento del Perú. Palabra compuesta que viene de *aya*, muerto y *kucho*, rincón. Significando Rincón de muertos. Por otro lado, *aya* también significa alma y *kucho* rincón por el que su otra traducción sería Rincón del alma. También se puede traducir *aya*, cadáver y *cucho*, cortar: cortacadáveres o degollador.
Aya-harawi (DP) *Harawi* para los muertos, Véase *harawi, jarawi* o *jarahui*.
Ayak' zapatillan (LRP) **ayaq zapatillan** (EZ) Palabra compuesta por la voz quechua *aya* que significa muerto y del español zapatilla, zapatilla de muerto. Flor silvestre de la familia de las *escrofuliaráceas*. Tiene pétalos amarillos radiantes a la manera de un girasol. Generalmente se usa como ofrenda a los muertos. El encargado de polinizarla es el *huayronk'o* (especie de abejorro negro) que al sorber la miel de su corola mancha su pecho y sus patas con el color amarillo de su polen. El *huayronk'o* morirá víctima de su "veneno" introduciéndose en su corola.
Ayarachi (YF) Música y danza fúnebre, se dice también al músico que la interpreta (JMA).
Ayataki (YF), en (DP) **Aya-taki**. Canto de despedida a los muertos.
Ayawantu (EZ) Especie de avispa que carga a sus víctimas, en la mayoría de los casos arañas o insectos de mayor tamaño. Se le nombra también avispa San Jorge.
Ayke (TS) Huir.
Ayk'emusianin (TS) Estoy huyendo.
Ayla (EA) Canto y danza en la que participan los solteros y solteras. Van en fila, en "línea ondulante como una serpiente".
Aylillay (EA) Mi *ayla*.
Ayllu (YF) Familia, linaje, parentesco. Se refiere también a una comunidad campesina.

Aypanan (TS) al que alcanza. Viene de verbo *Aypay*, alcanzar.
Aypaykuykiman (LRP) Si pudiera alcanzarte.
Ayrampo (LH) Se le dice también *ayrampu*. Planta tintoril. Es una especie de cactus cuya semilla da un color carmín con el que se da color a los dulces.

C

Cancha (EZ) Maíz tostado.
Carca o Karka (TS) Suciedad del cuerpo (JMA). Excremento de vaca.
Coca (YF) Arbusto originario del Perú cuyas hojas son *chak'chados* o *chaqchados* (mascados) antes de diversas labores individuales y actividades comunales. Véase *chak'char.*
Coracora (YF) Ciudad capital de Parinacochas.
Cuculí (ES) Paloma silvestre.
Cumun yaku* (YF) Agua del pueblo.
Cumunkuna* (YF) Los miembros de la comunidad.
Curriychik (YF) Corran.

CH

Ch'arank'ara (TS) Prostituta.
Chacchar (ES) Mascar la coca. Véase también *chakchar.*
Chacla (EZ) Del quechua *chaqlla.* Palo. Viga. Así también se nombran a los trozos de madera.
Chacra. (DP) Sementera. Lugar de siembra.
Chacralla (YF) Viene de *chacra*, sementera, lugar de siembra.
Chakañas (YF) Derivado de *chaka*, puente. Ya el puente. Lugar estrecho.
Chakaykita (TS) Por tu puente. Por el "Puente de tu destino" (JMA).
Chakchar (YF) Mascar la hoja de la coca hasta formar un bolo en el carrillo. Al *chakchar* se mezcla las hojas de coca con la saliva y pequeñas porciones de cal. Coquear. En (ES) es *Chaccchar.*
Chaki takllas (TS) Antiguo arado de pie.
Chakichaykita (TS) Tus pies (contiene carga afectiva).
Chakimpi (TS) Al pie, en el pie de.
Chakin (TS) Su pie.
Chaki-ñan (TS) Camino desértico, camino seco. Camino por el que hay ir a pie.
Chakiyok' (TS) Con pies. Derivado de *chaki*, pie.
Chala (YF) Puerto del Perú.
Chalhuanca (YF) Nombre de pueblo del departamento de Apurímac del Perú.
Chalo (YF) Mestizo.
Chalukuna (YF) Los mestizos.
Chalwa (EZ) Pez, pescado de río o mar.
Chalwak'a (TS) Los peces.
Chalwanka (YF) Chalhuanca.
Challwa (DP) Barrio del mismo nombre. Pez.
Champa (YF) Césped con tierra y raíz.

Charamusca (EZ) Leña menuda.
Chaschas (YF) Perro pequeño, bullicioso.
Chaupi (YF) Uno de los tres *ayllus*. También se dice al lugar céntrico de cualquier espacio.
Chawala (WK) Nombre de montaña sagrada muy temida.
Chay (YF) Eso, ese, aquel.
Chayamunña (TS) Ya llegó. Del verbo *Chayay*, llegar.
Chayaykakamun (TS) Llegó.
Chayllatacha (TS) Sólo eso.
Chaynataraq (DP) Y así.
Chaypachak'a (TS) Entonces.
Chaysi (LRP) Dicen que por eso.
Chayaykamuptin (YF) Cuando llegue.
Chicha (TS) Bebida elaborada con maíz, maní, racimos de molle, etcétera.
Chihuaco (LRP) Zorzal.
Chihuillo (LM) Tordo.
Chikchimpa (LH) Planta aromática que es usada como condimento en sopas (CS).
Chilk'e (YF) Nombre de pueblo indio, aparece como lugar referencial.
Chillk'es (YF) Dícese a quienes son naturales de *Chilk'e*.
Chimpaman (TS) (Ir) Al frente. Del verbo *chimpay*, cruzar.
Chinkachisunkichu (TS) No ha de perderte. No ha de hacer perderte. Viene del verbo *Chinka*, perder.
Chinkanki (LRP) Te perderás. Derivado de *chinkay*, perderse.
Chipau (AG) Pueblo sur-andino peruano. Dícese también al originario de Chipau.
Chipro (LRP) Mote quechua con que se nombra a los picados por la viruela (JMA).
Chiri (TS) Frío.
Chirichik' (TS) El que hace enfriar.
Chiririnka (LA) Mosca azul.
Chiririnkas (TS) Dicen que la mosca azul.
Chispitu (YF) Un tanto ebrio.
Chispo (YF) Ebrio a medias.
Chitulla (YF) Nombre de Dios montaña.
Choclo (EZ) Mazorca de maíz.
Chonguinada (ES) Género musical y dancístico del centro del Perú, de origen colonial. Aquí se trata de ridiculizar a los españoles.
Chonta (DP) Se dice también *chunta*. Planta espinosa de cuyo madero fuerte y duro se elaboran varas, bastones y otros objetos. Tiene un color oscuro y jaspeado.
Chuchumeca (EH) Amante.
Chujcha (LRP) Cabello.
Chukllas (YF) Chozas.
Chullahora (YF) Riachuelo del pueblo de *Sillanayok'*. Literalmente significa hora impar.

Chullu (TS) Gorro tejido principalmente con lana.
Chullunkay (TS) Nieve que al amanecer cubre la yerba.
Chumpi (LRP) Cinturón tejido con lana.
Chunnik' allpapin (TS) En la tierra muda, solitaria.
Chuncho (EZ) Término despectivo que se usa para referirse a los indígenas selváticos.
Chunchul (LRP) Tripa.
Chuño (EZ) Voz *aymara*. Refiere a la papa seca por congelación natural.
Chupe (YF) Sopa.
Churiay (TS) Engendrar.
Churiallawark'a (TS) "Me engendró mi padre".
Churin (TS) Su Hijo. Viene de *Churi*, hijo.
Chuscada (EZ) *Huayno* del departamento de Ancash.
Chusek' (LA) Lechuza. Se escribe también *chuseq*.
Chuspi (EZ) Coleóptero. Mosca.
Chutay (YF) Hala, del verbo halar.
Chuto (LRP) Indio.

D
Dansak' (YF) Danzante.
Diospa* (TS) De dios.
Dispidillaway* (LM) Despedidme. Despídeme.

E
Ek'epachispa (TS) de *ek'epay*, ahogar. Haciendo ahogar.
Enjalma (YF) Manto con objetos de valor que se le cuelga en el pecho del toro.
Enjualma (YF) Enjalma.
Erk'es (LRP) Llorones o prestos a llorar.

G
Gloriaspa* (TS) Dando gloria. Palabra quechuizada del español gloria.
Guaguas (YF) Niños. En (AG) *huahua*.

H
Hamuchkay (TS) Ven, viniendo. Del verbo *hamuy*, venir.
Hamun (TS) Viene.
Hamunki (TS) Vienes. Vendrás.
Han (TS) Tú.
Harahui (YF) En (DP) aparece como *Harawi* y en (LRP) como *jarahui*. Canción implorativa prehispánica.
Harawi (DP) *Harahui* o *jarahui*.
Hatun (TS) Grande.
Hina (YF) Como (es un comparativo).
Hinachu (TS) acaso como (es un comparativo).

Huaman (RP) Nombre con el que se le conoce al Cernícalo, al gavilán y halcón.
Huahua (AG) Criatura. Bebé. En (YF) *guagua.*
Huamachuco (YF) Ciudad serrana del Perú.
Huamanga (YF) Capital de Ayacucho.
Huancavelica (YF) Departamento andino del Perú, muy conocido por la riqueza de sus minerales.
Huanupata (LRP) Nombre de barrio en el que las chicheras mestizas venden chicha y bailan con los parroquianos. Literalmente significa borde o extremo del basurero.
Huarango (OR) Se refiere a un arbusto espinoso fácil de quemar.
Huayco (EZ) Avalancha de agua, tierra y piedras que baja de las alturas. Derivado del *wayqo*, quebrada.
Huayk'o (TS) Quebrada.
Huayna (YF) Joven.
Huayno (YF) Género de canción y danza peruana andina. Se componen en quechua o castellano y en ambos idiomas. *Wayno.*
Huayronk'o (LRP) En (EZ) *huayronqo.* Especie de abejorro negro.
Huayruro (LRP) Especie de frijol nativo, de color rojo y negro. Mote con que dicen en quechua a los guardias civiles , por el color del uniforme (JMA).
Hukucha pesk'o (TS) Pájaro ratón. Especie de ruiseñor andino (JMA).

I

Icha (TS) Quizá, tal vez.
Ichu (EZ) Gramínea. Hierba pajiza de las punas (*istipa ischu*), alimento de los auquénidos.
Illa (YF) Ser u objeto que contiene virtudes mágicas. (LRP) sufijo que refiere a la luz vibrante asociado con los sonidos que emiten las alas del *tankayllu*, el *pinkullu* y el *wak'rapuku*, que, según los hombres del Ande peruano, tienen aun relaciones con la sangre y la materia fulgurante. Ser *illa* supone estar protegido por los dioses montaña y poseer virtudes sobrenaturales.
Illa wamarina (TS) Amuleto de piedra blanca (JMA).
Illapa vivon (LA) El borde del rayo (JMA). Ritmo musical sumamente vibrante y acelerado que marca un momento decisivo en la danza de tijeras.
Illariy (LRP) Amanecer. Luz que brota por el filo del mundo (JMA).
Ima sapra (EZ) *Bromeliácea* Planta parasitaria de color gris-verde que cuelga de los árboles (*tillandsia usucoides*) usada en la farmacopea popular andina. Barba de los árboles. También se le llama salvajina.
Imatak' (YF) Qué es eso.
Imatapas (TS) Nada. Puede significar "lo que sea".
Inca (YF) Soberano gobernante.
Inti (AG) Sol.
Ischu (AG) Paja dura de las regiones altas. Véase *ichu.*
Iskay (TS) Dos.
Ismu (TS) Podrido.

J

Jajayllas (AG) Interjección de burla, de orgullo, de alegría. Se puede traducir como ¡hurra!

Jalca (EZ) Puna.

Jarahui (LRP) Es una canción implorativa, ceremonial o religiosa: se canta en los matrimonios, las cosechas y siembras; se cantaba en las despedidas, al momento de partir el viajero a los viajes muy largos y peligrosos; en los entierros podía cantarse *jarahuis*, además de los *ayatakis* o canciones funerarias; también se cantaba al recibir a los viajeros que habían logrado volver de los viajes sumamente peligrosos, y a la vuelta de los trabajos semiforzados del reclutamiento forzoso para el ejército [...]; el *jarahui* es de especialistas mujeres, muy rara vez de hombres. (JMA.1) Véase *harahui* y *harawi*.

Jatun (YF) Grande.

Jatun Cruz* (AG) Cruz grande.

Jaykuy (YF) Meter en el corral a los animales. (CS) Se escribe también *qaykuy*. En (LA) Entrada, inicio.

K'awaykamuway (LRP) Mírame.

K'awaykullank'a (TS) Lo ha de ver.

K'awaykullaway (TS) Mírame (tiene carga sentimental con súplica).

K'ayau (YF) Uno de los tres barrios de Puquio.

K'ayaucha (YF) K'ayaucito. Que pertenece a K'ayau, uno de los *ayllus* de Puquio. El sufijo *cha* indica intensidad emocional.

K'aywa (TS) El que sigue, el sucesor.

K'echa (TS) Diarrea.

K'echosk'ayki (RP) Te he de arrebatar, de *k'echoy*, quitar.

K'ella (DP) Ocioso.

K'ellk'ata (YF) Nombre de lugar.

K'ello (TS) Amarillo.

K'ellok'ello (YF) Lugar referencial en *Yawar Fiesta*. Literalmente significa amarillo, amarillo.

K'ellwa (YF) Ave de laguna alta. Gaviota.

K'enti (TS) Picaflor.

K'eñwa (LRP) Es un árbol nativo del Perú y crece únicamente sobre los 3500 metros de altura. No es muy alto. Se caracteriza porque su tallo está cubierto como de láminas muy lustrosas, de color casi rojo. Como la *papa* o el *lambras* (otro árbol), no ha recibido nombre castellano. Forma muy pequeños bosques en las quebradas, a orillas del curso alto, en la zona andina, donde se empiezan a formar los grandes ríos amazónicos. El hábitat de la k'eñwa (en algunas zonas le llaman *k'ewña*) va de los 3500 a los 4500 metros de altura. Más arriba no se da. (JMA.1) En *Yawar Fiesta* se utiliza para reconocer a aquellos que vienen del lugar.

K'epa wak'ay (TS) Llanto final.

K'epaykusak' (TS) Seguiré detrás de. Me retrazaré.

K'erk'ales (AG) Árboles de las alturas.

K'eru (AG) Árbol andino del mismo nombre. Arguedas lo presenta como planta.
K'esa (TS) Nido.
K'esaykipichu (TS) Acaso en tu nido.
K'ocha (AG) Estanque, laguna (JMA).
K'ocha seerena (TS) Sirena del lago.
K'ochay (TS) Mi lago.
K'ollana (TS) El mejor, el excelso.
K'ollanas (YF) Líderes experimentados en el trabajo comunal.
K'ollk'e (TS) Plata. Dinero.
K'ompo (LRP) Significa bulto, abultamiento. El personaje (Valle) de la novela se hacía un nudo exageradamente grande en la corbata y por eso se le llama *k'ompo* al nudo (JMA.1).
K'onek'pampa (AG) Nombre de pueblo quechua. Literalmente significa campo que abriga o calienta.
K'onk'orichkanman (TS) Estaría de rodillas.
K'onkankichu (TS) No lo has de olvidar.
K'oñañi pampa (YF) Lugar donde vivía el mítico toro Misitu.
K'oñek (YF) Uno de los varios pueblos de altura de los *punacomuneros* de Pichk'achuri.
K'oñirink'a (TS) Se ha de calentar.
K'opayso (LM) Arbusto cuyas hojas sirven para ahuyentar a los malos espíritus.
K'orek'ocha (YF) Lago de oro.
K'ori (TS) Oro.
K'oro ladera* (YF) Lugar de reunión de los K'ayau. Literalmente significa ladera cortada.
K'oropuna (TS). Nombre de Cerro. Puna de cresta plana. Arguedas refiere a un mito "Usted me lleva no a la cárcel, sino a la cima del k'oropuna donde los indios trabajan cantando himnos". p. 393.
Kachariy (YF) Suelta, desamarra. Del verbo *kachay*, soltar, desamarrar.
Kacharpariy (LRP) Despedida.
Kacharpariy-pata (DP) Andén o borde de las despedidas.
Kachi (LRP) Sal.
Kachkan (TS) Está. Existe.
Kalpachask'a (TS) Fortalecido.
Kancharinki (TS) Iluminas.
Kanchu (TS) ¿Habrá? ¿existirá? También se utiliza para indicar "sin duda no hay".
Kank'a (YF) Habrá.
Kank'achu (TS) ¿Habrá?
Kank'am (YF) Habrá.
Kanki (TS) Eres. Serás.
Kanmanchu (TS) No puede haber, no puede existir.
Kañasunki (LRP) Te quemará. Derivado de *kañay*, quemar.
Kark'anki (TS) Fuiste.

Karu (TS) Lejos.
Karupin (TS) En la distancia, distante.
Karwank'a (YF) Nombre de un pueblo. Se usa el mismo término para referirse a los naturales de dicho lugar.
Kasianñan (TS) Ya existe.
Kausay (LRP) Vivir.
Kausayniy (YF) Mi vida. Mi existencia.
Kaychu (YF) ¿Es esto?
Kayk'aya (TS) He aquí pues.
Kayman (TS) Sería, pudiera ser.
Kayna (TS) Así.
Keullas (YF) Refiere a un tipo de ave.
Kijllu (LRP) Rajadura profunda.
Kikiy (LRP) Yo mismo.
Killa (LRP) Luna.
Killinchallachus (TS) Acaso el cernícalo.
Killinchallapas (TS) Incluso el *killincho*, cernícalo.
Killincho (YF), **killinchu**. Ave rapaz carnívora. Cernícalo.
Kimichu (LRP) Indio peregrino que viaja por los pueblos cargando un retablo de la virgen y recauda limosnas (JMA).
Kipi (YF) Atado.
Kirinta (YF) de la voz *kiri*, herida. Su herida.
Kiriwaychu (TS) No me hieras.
Kishuar (AG) Árbol andino de hojas plomas.
Kiswa (YF) Originario de Kiswar, lugar donde crecen los kiswares. En (AG) *Kishuar.*
Kolli (EZ) Árbol de hojas verde olivo; pertenece a la familia de las *buddlejáceas.*
Kondorsenk'a (YF) Montaña azul cercana a Puquio, referido en *Yawar Fiesta.* Literalmente significa nariz de cóndor.
Koñanicuna (YF) Los *k'oñanis.*
Kosñi (YF) Humo.
Kuchi (AG) Puerco.
Kuchuman (YF) Al rincón.
Kullu (EZ) Tronco.
Kunankamallan (LRP) Sólo hasta ahora. Derivado de *kunan*, ahora.
Kunanri (LE) Ahora pues. Puede significar ¿ahora?
Kurku (TS) Jorobada.
Kurpa (EH) Trozo de adobe como fosilizado. (JMA) Terrón.
Kuru (TS) Gusano.
Kusisk'a (TS) Alegre, feliz.
Kutimunki (TS) Has de retornar. Volverás.
Kutinmunk'achu (TS) No volverá. Puede también significar ¿volverá?
Kutipunki (TS) Volverás para él.
Kutipuy (TS) Vuélvete. Regresa. También puede significar devuelve.

Kutirikuychic (AG) Vuelvan.
Kutiy (LRP) Vuelve.
Kuyay (TS) Querer.

L

Lagiado* (EZ) Del sonido onomatopéyico *lak'* o *laq*. Cuando se arroja algo pegajoso. Tirar algo con fuerza sobre una superficie dura, a tal punto que el sonido producido represente lo dicho. Bofetada.
Lambra (DP) Nombre de pueblo "grande y frío" donde señorea don Aparicio, uno de los personajes centrales de *Diamantes y pedernales*. En (YF) Aliso.
Lani (EZ) Pene.
Larcay (YF) Nombre de pueblo quechua.
Layk'a (YF) Brujo.
Lek'le (YF) Tipo de ave parecido a la gaviota.
Liwi (YF) Colgado, sin fuerza.
Lok'o (YF) Sombrero. También se le nombra como *chuko*, gorro.
Loreto kijllu (YF) Rajadura de enormes rocas.
Lorok'a (TS) El loro. Derivado de loro más el sufijo quechua *k'a* que indica el.
Lucas Huayk'o* (LM) Nombre de "hacienda temida y odiada en cien pueblos" (JMA). Literalmente significa Barranco de Lucas.
Lurucha* (LA) Nombre cariñoso de arpista. Literalmente significa Lorito.

LL

Llak'ta (TS) Pueblo.
LLak'tampi (LRP) En el pueblo de. Derivado de *llak'ta*, pueblo.
Llak'tay (TS) Mi pueblo.
Llak'tayta (TS) A mi pueblo.
Llak'wasunki (TS) Te lamerá.
Llaki (TS) Tristeza.
Llaki llantuyok (YF) Con sombra de tristeza.
Llakispa (TS) Entristeciéndose.
Llakiy (TS) Entristece. Viene de *llaki*, triste.
Llakiychu (YF) Acaso mi tristeza.
Llakiyok' (TS) Con tristeza.
Llapan (TS) Todos.
Lliklla (YF) Manta.
Llipta (LRP) Cal o ceniza de quinua (JMA). Resbaloso. Nombre de mazamorra preparada con maíz amarillo; se sirve bañada con leche.
Lliusi (YF) Dicen que todos.
Llok'lla (TS) Avenida. Torrente de lodo. *Huayco*. En (EZ.) *lloqlla*.
Llok'lla michik' (TS) Inmundos pastores de lodo (JMA).
Lloqe (EZ) (*Kageneckia lanceolata*) Arbusto de madera dura que se usa para la fabricación de bastones y otros objetos fuertes. Pertenece a la familia de las rosáceas.

Llumpay (TS) Mucho.
Llutan (TS) Desconocido.

M

Machu (TS) Anciano, viejo.
Mak'mas (TS) Vasijas grandes de arcilla, con capacidad para centenares de litros (JMA).
Mak'takunay (TS) Que yo los convierto en mozos. Palabra compuesta por *mak'ta*, mozo y los sufijos *ku* y *nay* que significan yo los.
Mak'tas (YF) Jóvenes.
Mak'tillos (DP) Diminutivo de *mak'ta*. Hombre joven.
Mak'tillu (AG) Jovenzuelo.
Makiyok' (TS) Con manos.
Makulirumi (YF) "La gran piedra, seña del barrio". La piedra de Makuli.
Mamachakuna (LRP) Madrecitas.
Mamallay (YF) Mi mamacita.
Mamallayta (TS) A mi madre.
Mamay (YF) Mi madre.
Mamaya (WK) Ya está mamá. Se dice también para expresar mamá.
Mamitay (YF) Mi madrecita Sinónimo de *mamallay*.
Mana Piynillayok' (YF) Solo, sin nadie.
Manan (YF) No.
Manaña (TS) Ya no.
Manañan (TS) Ya no ya.
Manapas (TS) Tal vez no.
Mana punim (DP) De ningún modo.
Manas (TS) No. Dicen que no. Del quechua *mana*, no.
Manaya (TS) Pero no.
Mancharichispa (TS) Espantando, haciendo asustar.
Mancharillachkan (YF) Se está asustando, asustado, temeroso.
Manchay (TS) Muchos. También significa temible.
Manchayta (DP) Extremadamente.
Maqtillo (EZ) Muchachito. Derivado de *makta*, joven.
Markask'a* (LRP) Marcado. Apodo de uno de los personajes de *Los ríos profundos* cuyo rostro y color de sus cabellos difiere de los demás personajes.
Mashua (EZ) (*Tropaeolum tuberosus*) Del quechua *maswa*. Tubérculo andino comestible dulce, parecido a la papa pero alargada.
Maulas (YF) Cobardes. No diestros en algo.
Maykamarak' (TS) Hasta dónde.
Maymantan (TS) De dónde.
Maymantañan (TS) Ya de dónde.
Maypim (YF) En qué lugar. Dónde. En (TS) aparece como *maypin*.
Maytan (TS) A dónde.

Maytanrin (TS) A dónde va. Palabra compuesta por *maytan*, a dónde y *rin* que significa va.

Maytatak' (YF) A dónde.

Mayu (YF) Río.

Mayupatan (LRP) Orilla de río. Palabra compuesta por *mayu*, río y *pata*, borde.

Mayuy seerena o mayu seerena (TS) Sirena de río.

Michik (TS) Pastor.

Mikuk' (TS) Que come.

Mikusunki (TS) Te comerá.

Mise o misi (EH) Gato.

Misitu (YF) Nombre del toro mítico que aparece en *Yawar Fiesta*. Toro ágil como el gato.

Misitucha (YF) Misitito. Viene de Misitu con alta carga afectiva que indica hermoso pequeño, adorable.

Misituy (YF) Mi Misitu.

Misti (YF) Blanco, invasor, hacendado, extranjero. (AG) Nombra a las personas de las clases sociales altas, cualquiera que sea su raza (JMA).

Morococha (ES) Nombre de pueblo. Viene de *moro* o *muru*, manchado y *k'ocha*, laguna: laguna manchada.

Morochuco (LRP) Significa gorro *(chuco)* de color negro: negro moteado de blanco. La batalla decisiva entre los dos bandos en que se dividieron los conquistadores españoles se dio en Chupas, lugar muy próximo a la pampa de los *Morochucos*. La batalla se dio entre el hijo de Almagro, que tenía una excelente y numerosa caballería, y las tropas de Pizarro. Ganaron los pizarristas. Los derrotados almagristas se fugaron en sus caballos a la pampa bastante fría que estaba cerca de Chupas. Allí se refugiaron, para salvarse de la muerte que los vencedores le iban a dar a todos. La pampa estaba muy habitada de indios. Con los siglos (desde 1542), los almagristas refugiados olvidaron el castellano y sus costumbres españolas, y asimilaron las indias, pero las modificaron bastante. Se convirtieron en una cultura india dedicada a la ganadería y el cuatrerismo. También robaban mujeres. Hasta hoy, racialmente son muy mestizos y muchos de ellos con rasgos muy europeos. Se les consideraba excomulgados porque Pizarro se consideraba legítimo representante del rey y, además, los vencedores difundieron este calificativo maldiciente a los vencidos. Los *morochucos* tocan instrumentos musicales que parece que fueron inventados por ellos, como el *wak'rapuku* o *wak'awak'ra* que es una especie de trompeta de cuernos de toro. El toro fue importado por los españoles. Y los *morochucos* fueron los más famosos caballistas del Perú. Apareció o se formó en esta pampa alta (entre 3500 a 4000 metros de altura) un tipo de caballito pequeño y lanudo pero muy fuerte. Con estos caballitos los *morochucos* arrastraban toros muy fieros (JMA.1).

Mote (YF) Maíz cocido en agua y sal.

Moyas (TS) Parcelas.

Muchka (EZ) Piedra cóncava con que se muele el ají.
Mulaykita* (TS) Viene de mula. A tu mula.
Munaypa (YF) Lo que es del querer.
Muru (LRP) Manchado.
Musiar (EZ) Presentir, adivinar, darse cuenta.
Muyuchkanman (TS) Estaría dando vueltas.

N

Nakak' (TS) Degollador de hombres.
Nerak' (TS) Tanto como.
Nillaway (LM) Dime (contiene carga afectiva y de ruego).
Nina (TS) Fuego.
Ninabamba (LRP) Lugar referencial en *Los ríos profundos*. Literalmente significa campo de fuego.

Ñ

Ñujchu (LRP) Es una hierba de flor rojísima. La flor es utilizada en la ciudad del Cuzco el día lunes santo para echar manojos de ella sobre las andas y el cuerpo del crucificado (Cristo) durante la procesión, y regar con la misma flor las calles por donde la procesión pasa (JMA.1).
Ñam (TS) Ya, está listo, dispuesto.
Ñanta (TS) Por el camino, del quechua *ñan*, camino.
Ñausa (TS) Ciego (a).
Ñawi (TS) Ojo.
Ñawi ruruy (TS) Niña de mis ojos.
Ñawichaykipi (TS) En tus ojitos.
Ñawinwan (TS) Con sus ojos. Del quechua, *ñawi*, ojos
Ñawiyok' (TS) Con ojos. Que sabe leer.
Ñok'achalli (LRP) Solito. Derivado de *ñok'a*, yo.
Ñok'allapik'a (TS) En mí.
Ñok'amanta (TS) De mí.
Ñok'apak' (TS) Para mí.

O

Ocobamba (DP) Nombre de pueblo.
Ojotas (AG) Especie de guaraches, compuesta por tiras cruzadas de hule o piel de toro.
Oka (EZ) *(Oxalis tuberosa Mol)* Planta que se cultiva hasta los 4000 m. de altitud. Sus raíces, largas y nudosas, de diversos colores, especialmente blanco y rosado, son comestibles, feculentas y dulces (SA).
Olluco (EZ) (*Ullukus tuberosos*) Se dice también *ulluku*. Planta de la familia de las baseláceas. Tubérculo amarillo.
Onqurar onquray (EZ) Enfermedad de enfermedades.

Oqllo (EZ) Este término entraba a menudo en la composición de los nombres de las señoras incaicas (cf. Mama Oqllo, hermana-esposa del primer Inca Manco Qapaq). (ML). Pecho. Abrigar con el pecho y las manos, cerca al sobaco.
Oqollo (EZ) Renacuajo.
Ork'o (AG) Montaña.
Ork'okunata (TS) A los cerros.
Ork'opi (TS) En el Cerro.
Ork'otuna (AG) Nombre de lugar.
Orovilca (OR) Nombre de oasis iqueño. "Gusano sagrado" (JMA).
Oroya (LRP) Puente colgante hecho principalmente de una sola soga.
Osk'onta (YF) Pueblo quechua del Perú.

P

Paca-paca (WK) Lechuza.
Pacha (TS) Tierra, mundo, espacio, tiempo.
Pachacámac (ES) Lugar prehispánico en la costa peruana. Literalmente significa el que ordena el mundo.
Pachachaka (LRP) Puente sobre el mundo.
Pachakchaki (LM) Nombre de danzante de tijeras.
Pachakutec (LRP) Nombre de soberano Inca. Su significado está relacionado con el mito del retorno periódico del caos al orden o viceversa.
Pak'cha (DP) Cascada, salto de agua.
Pako (EZ) Se dice también *paqo*. Alpaca, animal auquenido parecido a la llama.
Palk'a (LRP) División, bifurcación.
Pallas (ES) Reinas.
Pallay (DP) Coger, tomar. También se dice a cada anillo labrado con que se adorna la vara.
Pampachire* (YF) Pueblo de la zona sur-andina del Perú.
Papay (TS) Padre mío. Tratamiento cariñoso (JMA).
Paraybamba (TS) Ciudad serrana del Perú.
Paraybambas (TS) Dícese a quienes son naturales de Paraybamba.
Parinacochas (YF) Ciudad serrana del Perú, provincia de Ayacucho.
Pariwana (EZ) Flamenco andino.
Pasaychik* (YF). De pasar. Pasen, vayan, váyanse.
Pasñas (DP) Mujer joven.
Paukar pata (TS) Andén de colores (JMA).
Pawarimunki (DP) Vuelas.
Paya (TS) Anciana, vieja.
Payk'ales (AG) Viene de *payk'o*, cierta clase de hierba aromática. Lugar de payk'os.
Pedrork'o (YF) Nombre de Dios cerro cercano a Puquio. Literalmente significa "El cerro Pedro". Posiblemente se haya derivado de El cerro de Pedro.
Phalcha (DP) Flores de virtudes mágicas (JMA).
Pichitanka (TS) Gorrión.

Pichiuchas (AG) Gorriones. Sinónimo de *pichitanka* ave al que se refiere en (TS).
Pichk'achuri (YF) Uno de los tres *ayllus* de Puquio.
Pikullos o pinkullus (TS) Instrumentos musicales de aliento. Hay de diversos tamaños, y con acompañamiento de tambores. Los del Cuzco se tocan sin acompañamiento rítmico (JMA). En (LRP) *Pinkuyllu.*
Pillk'as (AG) Animales de varios colores. También se le dice en singular *pillku o pillko.*
Pillk'o (YF) Véase Pillk'as.
Pillkucha (YF) Cariñoso de *pillk'o* o *pillk'a*
Pillkuchallaya (YF) Cariñoso de *pillk'o* más un tono de lamentación.
Pillpintu (LRP) Mariposa.
Pin (TS) Quién.
Pipa (TS) De nadie. Viene del quechua *pi*, nadie.
Pipas (TS) Nadie.
Pisk'o machay (TS) Cueva de los pájaros.
Piska (YF) Bolsa pequeña en la que se guarda la hoja de coca.
Pitapas (TS) A nadie. De acuerdo al tono también puede significar a cualquiera, a quien sea.
Piyniyok' (TS) Sin nadie, sin familiares.
Pok'chik' (TS) Que lo hace ácido; ácidamente. Que voltea.
Poncho (YF) Proviene de *pontho.* Prenda de lana sin mangas que consiste en una pieza rectangular con abertura en el centro para pasar la cabeza.
Pongo (YF) Indio de hacienda que sirve gratuitamente en la casa del amo. Siervo.
Poroto (TS) Punto a favor. Puede también significar frijol.
Pringuchallaya* (WK) "Ay, mi pringuito". Viene de *pringo.*
Pubrichalla* (YF) Pobrecito.
Pucará (ES) Fortaleza inca (JMA).
Puka (LRP) Rojo.
Pukllay (YF) Sirve para denominar a la corrida de toros. En (EZ) Carnaval. También se le denomina así al juego en general.
Puktik' (YF) Que hierve.
Puku puku (TS) Pájaro nocturno, típico de la alta estepa que canta de hora en hora, como un péndulo. En (YF) *Pukupuku.* Búho.
Pumasonk'o (TS) Corazón de puma.
Pumatinka (TS) Presentimiento del puma.
Punaruna (YF) Gente de la puna.
Punkupi (TS) En la puerta.
Puñuna (EZ) Lugar para dormir.
Puñuy (YF) Uno de los varios pueblos de altura de los *punacomuneros* de *Pichk'achuri.* También significa duerme.
Pupunpi (TS) En su ombligo.
Purink'a (TS) Andará, caminará. Del verbo *puriy,* caminar.
Purisianñan (TS) Ya está caminando.
Pusasunkin (TS) Te guiará, te ha de llevar. Del verbo *pusay,* llevar.

Pututeros (TS) Los que tocan el *pututo*.
Pututo (TS) Corneta de caracol.
Puyu (TS) Nube.

Q

Qantu (TS) Cantuta.
Qaqcha (EZ) Temor sicopático que infunde el "alma" de un muerto que en la vida ha sido perverso y corrompido. En cambio el "alma" de un niño nunca puede producir *qaqcha* (SA). Llamar la atención para buscar corrección.
Qaqelo (EZ) Danza del altiplano con que se celebra la fabricación del *chuñu*.
Qaywa (EZ) Insípido, desabrido.
Qocha (YF) Lago.
Quena (YF) Especie de flauta generalmente con cinco orificios.
Querobamba (YF) Nombre de pueblo quechua de la sierra peruana.
Quidark'okunki* (YF) Te has de quedar.

R

Rak'ay (TS) Caserón, ruida, casa en proceso de construcción. También se escribe *raqay*.
Rapra (TS) Ala.
Rapran (TS) Su ala.
Raprayan (TS) Aletean.
Rapraykita (TS) A tus alas.
Rasu Ñiti (LA) Nombre de danzante. Literalmente significa "El que aplasta la nieve".
Raukana (YF) Utensilio filoso con que se ayuda el tejedor en el telar.
Raurasparak' (TS) Ardiendo todavía.
Rauraynin (TS) Su furor, su ardor. De la voz quechua *raurak'*, que arde, que pica.
Rayku (TS) Sufijo quechua que significa por ti, por él, por ellos, por ellas.
Rikukuni (YF) Me veo.
Rimak' (TS) El que habla.
Rima-rima (TS) Planta de altura de flores olorosas. Se utiliza en rituales de pláticas de trascendencia. Literalmente significa habla habla.
Rinki (TS) Vas. Irás.
Ripukunki (TS) Te has de ir.
Ripunmi (TS) Se fue.
Ripusak' (YF) Me iré.
Ripuy (YF) Vete derivado de *riy*, ir, andar.
Riti (TS) Nieve.
Riti lasta (TS) Nevar.
Ritillapi (TS) En la nieve.
Ritinta (TS) Por entre la nieve, sobre la nieve. Viene de *Riti*.
Rocoto (LRP) Es un tipo de ají (pimiento muy picante). Se distingue de los demás en que es de tamaño mayor y más fragante (JMA.1).

Romaza (LRP) Hierba de hojas arriñonadas.
Rukanas (YF) Antiguos pobladores de Lucanas.
Rumi (YF) Piedra.
Rumipatapis (TS) Al borde, a la orilla de la piedra.
Rumisonk'o (LM) Nombre de danzante de tijeras. Literalmente significa "Corazón de piedra".
Runa (DP) Gente, hombre, comunero, campesino.
Runa mikuk' (TS) Come gente.
Runakuna (YF) Gentes.
Runan (TS) Es su gente.
Rupachkan (YF) Está quemando
Rupayki (TS) Te quemo. Viene del verbo *rupay*, quemar.
Ruru (LRP) Semilla; niña de los ojos.

S

Sacsayhuaman (YF) Fortaleza inca.
Sacha (TS) Árbol.
Sachadanza* (ES) Véase *yunsa*.
Saisa (YF) Nombre de pueblo en el Perú.
Salk'antay (OR) Nombre de Dios montaña referido en el cuento Orovilca.
Sallk'a (YF) Dícese a quienes viven en la puna. Despectivamente significa ignorante, salvaje. Se da este mismo nombre a los toros montaraces.
Samarink'a (TS) Descansará.
Sanki (AG) El poncho del gigantón (JMA). En (LRP) Cactus gigante de flor blanca.
Sanku (LRP) Harina cocida en agua. Potaje muy antiguo del Perú (JMA).
Sapay (YF) Solo, solitario.
Sarasara (YF) Pueblo de la zona sur andina del Perú.
Sayachkan (TS) Está de pie.
Sayanchu (TS) No se pone de pie.
Sayay (YF) Párate, detente.
Sayaychik (YF) Pónganse de pie, párense, deténganse, pongan alto a.
Saykusk'a (TS) Cansado.
Saykuy (TS) Cansar.
Saywa (YF) Montículo de piedra que los viajeros levantan en las abras (JMA).
Saywakunallan (TS) sus columnas sagradas.
Siku (EZ) Nombre *aymara* de flauta de Pan o antara del altiplano. Se suele tocar alternándose entre dos o más músicos.
Sillanayok' (YF) Nombre de uno de los barrios de Puquio.
Simin (TS) Su boca.
Sipiy (TS) Mátalo, ahórcalo.
Sipiychu (TS) No lo mates.
Sisi nina (LA) Hormiga de fuego; hormiga roja, también se le dice *kuki*.
Siwar (EZ) Piedra turquesa; epíteto del *genti* (picaflor). (ML).
Sok'o (LRP) Planta de flores rojas que se cuelga de los precipicios.

Sonk'okunapi (TS) En los corazones.
Sonk'oykipi (TS) En tu corazón. Viene de *sonk'o*, corazón más el sufijo *ki*, que significa tu y el sufijo *pi* que significa en tu.
Sonk'oypa (TS) De mi corazón.
Sua (AG) Ladrón.
Suakuna (LRP) Los ladrones. Derivado de *sua*, ladrón.
Suchuk'rumi (AG) Nombre de lugar.
Sumak' wawacha (WK) Criatura hermosa (JMA).
Sunchus (AG) Plantas pequeñas de flores amarillas, semejante a la margarita.
Supay (TS) Diablo.
Supaypa (TS) Del diablo.
Supi (LRP) Pedo.
Sutiyok' (TS) Con nombre.
Sutuspa (LRP) Goteando. Derivado de *sutuy*, gotear.

T

Taita (YF) Padre. *Tayta.*
Taitacha (YF) Padrecito.
Taitakuna (YF) Padres.
Taitallay (YF) Mi padre.
Taitallaya (YF) Mi padrecito. Cuenta con alta carga afectiva y de súplica.
Taititu (YF) Padrecito.
Taitituy (YF) Mi padrecito.
Tak'ra (YF) Uno de los varios pueblos de altura de los *punacomuneros* de *Pichk'achuri.*
Takikancha (TS) Canto intenso. Lugar de canto.
Taksa (DP) Pequeño, chico.
Tampi tampi (TS) Desequilibrado.
Taniykachiy (TS) Hazlo descansar. Del verbo *taniy*, calmar.
Taniykunña (TS) Ya se ha calmado.
Tankayllu (YF) Tábano zumbador inofensivo de pesado cuerpo que vuela en el campo libando flores. Guarda en su cola la miel que gusta mucho a los niños. La terminación *yllu* está relacionado con la luz y sonidos mágicos. En (TS) *Tankayllo.*
Tantar (YF) Arbusto espinoso de tronco grueso.
Tapuykunichu (TS) Yo no le he preguntado.
Tarinku (LRP) Encuentran. De *tariy*, encontrar.
Tarwi (EZ) Lupino, leguminosa nativa de los Andes (*lupinus mutabilis Sweet*). Tiene un contenido de proteínas de 40% como la soya, Crece y se produce a los 2000 a 3800 m. de altitud. Además, fertiliza los terrenos donde se planta (SA).
Tayta (YF) Padre.
Taytacha (AG) Jesucristo. Literalmente significa padrecito.
Taytan (TS) Su padre. Viene de *tayta*, padre.
Tek'o (YF) Ajustado, apretado.

Tek'te (YF) Guisado elaborado en base a queso, habas y otros granos, sin carne.
Tiachkan (TS) Está sentado (a).
Tinca (TS) Adivinar, presentir.
Tinka (AG) Boliche.
Tinki (AG) Nombre de lugar referido en *Agua.* Natural de dicho pueblo.
Tinkikuna (AG) Dícese a los que son del pueblo de *Tinki.*
Tinkis (AG) Véase *tinkikuna.*
Tinya (YF) Tambor prehispánico, pequeño.
Titicaca (EZ) Nombre de lago ubicado en el altiplano peruano y boliviano.
Tok'okachaychu (LRP) No horades. Viene de *tok'o,* hueco.
Tok'ro (LRP) Duro pero vacío. De corazón vacío como el carrizo.
Tok'to (YF) Nombre de cerro.
Totora (EZ) (*Scirpus totora*) Voz *aymara.* Junco de hojas alargadas. Con ellas se pueden construir pequeñas balsas, sogas, esteras, utensilios y adornos.
Tuco (LRP) Búho.
Tukukapun (YF) Se le ha acabado.
Tukukapunki (TS) Se lo has de terminar.
Tukuy (TS) Terminar, acabar. De acuerdo al tono también puede significar todo.
Tullu (TS) Hueso.
Tullukata (YF) Lugar al que había que cruzar para llegar a Lima. Referido en (YF).
Tumpallata (TS) Poco, lentamente, suave.
Turucha (YF) Quechuizado del español toro. Torito.
Turuchallaya (YF) Mi torito (tiene carga sentimental de dolor).
Turullay (YF) Mi torito.
Turupukllay (YF) Corrida de toros; también se dice para referirse a la música especial que tocan con *wak'awak'ras* con motivo de las corridas.
Tutañatak' (TS) De la voz tuta, noche. Entonces la noche.
Tuya (DP) Calandria.

U

Ukuku (LRP) Oso andino. Duende.
Ukupi (TS) Dentro de.
Uma (AG) Cabeza.
Umayok' (TS) Con cabeza, con ideas.
Umpu (AG) Endeble.
Untu (YF) Grasa de cerdo.
Unu (YF) Agua.
Upallalla (TS) En silencio.
Upallay (LRP) ¡Cállate!
Upiak' (TS) Que bebe.
Upyay (TS) Beber.
Uray (TS) Abajo.
Urpi (TS) Ave, paloma.

Urpillay (TS) Mi paloma. Paloma mía.
Urubamba (TS) Pueblo ubicado cerca de Cuzco.
Ute'k (AG) Uno de los barrios de Puquio.
Uyariychis (TS) Oigan, escuchen.
Uywakusayki (LRP) Te criaré. Derivado de *uywa*, cría.

V

Varayok's* (YF) Del español vara. Bastón distintivo de la autoridad indígena. Envarados. Alcaldes indios.
Vicuña (YF) Voz *aymara* con que se designa a un animal de la familia de los auquenidos. Es de tamaño menor que las llamas y las alpacas y cuenta con una piel de pelos finos. Vive en estado salvaje en la zona sur andina peruana.
Viuda pisk'o* (LRP) Es un pájaro con jaspes negros. Las viudas en el Perú visten de negro. Viuda *pisk'o* significa "pájaro viudo", pero el nombre este se debe al color casi predominantemente negro. Canta abriendo las alas y de ese modo muestra mejor su color (JMA.1).
Vizcacha (YF) Se le dice también *wiskacha*. Mamífero roedor de las alturas semejante a la liebre, de cola larga que vive en el Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

W

Wachallawark'a (TS) Me parió.
Wachok' o Wariso (TS) Hombre que no fornica o si lo hace no fecunda.
Wachwak'asa (YF) Montaña del Perú.
Wak'ank'a (TS) Ha de llorar.
Wak'aspa (TS) Llorando.
Wak'ates (YF) Llorones.
Wak'aychu (YF) No llores.
Wak'aykusan (YF) Está llorando.
Wak'rapukus (LRP) Corneta con forma de espiral hecha de cuernos de toro de diferentes tamaños. Fundamentalmente se utiliza para interpretar temas épicos.
Wak'raykuy (YF) Embístelo, cornéalo. De *wak'ra* o *waqra*, cuerno.
Wak'tay (AG) Lucha a zurriago entre solteros en carnavales (JMA). En (LA) está relacionada con la danza de tijeras en la que el ritmo se acelera el mismo que es conocido como "La lucha". También significa golpear, tirar.
Wakawak´ras (YF) Corneta hecha de cuernos de toro.
Wakaykuy (TS) Llorad. Llora.
Wakwas (YF) Originarios del pueblo de Wakwas.
Wallawa (AG) Nombre de pueblo.
Wallpa wak'ay (LA) Canto del gallo (JMA).
Waman(TS) (Huaman) Gavilán. De igual manera se le dice al halcón y al cernícalo.
Wamanchallachus (TS) Acaso el gavilán.
Wamanchallapas (TS) Incluso el *waman*, gavilán.
Wamani (YF) Dios montaña.

Wanakupampa (AG) Nombre de lugar. Pampa de los *wanakus.*

Wancarcaja (EZ) Tambor con que se acompañan algunas canciones del Departamento de Ancash.

Wanka (DP) Pueblo de la región central del Perú. Se dice también al género musical característico de dicha región.

Wañuchkan (YF) Está muriendo.

Wañusk'a (TS) Muerto.

Wañuylla (TS) Sólo la muerte.

Wara (YF) Pantalón.

Wari (YF) Primer imperio preincaico.

Warkusk'a (LRP) Colgado derivado de *warkuy,* colgar.

Warmikuna (YF) Las mujeres.

Wawqey (TS) Hermano.

Way (YF) Interjección de dolor vinculado a la estética musical quechua. Es posible que haya sido la raíz una palabra que indica música. Así se entiende *waylash, wayno,* etc., a los diferentes géneros musicales quechuas.

Wayanaysi (TS) De wayanay, golondrina. Dicen que la golondrina.

Wayk'echallay (TS) Mi hermanito.

Waykawachu (YF) Región del Perú.

Waylla (YF) Variedad de *ischu,* paja.

Waynas (AG) Jóvenes.

Wayno (YF) Género musical andino. *Huayno.*

Wayra (TS) Viento.

Wayrachallay (TS) Literalmente significa "mi pequeño viento".

Wayrala (WK) Lugar, pueblo referencial en *Warma Kuyay.*

Wayronk'o (TS) Especie de abejorro.

Wayta (YF) Flor.

Waytakunank'a (TS) En donde florece.

Wek'e (YF) Lágrima.

Wek'eyki (TS) Tus lágrimas.

Werak'ocha (YF) **Wiraqocha** o **viracochas** (TS) Así se le nombra al los héroes míticos del mundo andino quienes después de reorganizar el mundo desaparecieron en el mar. Así se les nombra a los "Extranjeros" blancos que llegaron por el mar. Se les llama así a los latifundistas o blancos de la clase dominante.

Werak'ochakuna (YF) Derivado en plural de *Werakocha.*

Wifááá (TS) Expresión de contento y emoción: ¡Viva!

Wiksa (AG) Barriga.

Wikullu (AG) Arma arrojadiza (JMA).

Wikuña (AG) Véase vicuña.

Wikuñitay (AG) Mi vicuñita.

Winku (LRP) Torcido. Ovalado. Deformidad de los objetos que deben ser redondos. La calidad de *winku* del *zumbayllu* le confiere poderes sobrenaturales, brujos.

Y

Yachanchu (TS) No sabe.
Yachanichu (TS) No sé. No conozco.
Yachanki (TS) Sabes. Derivado del verbo *yachay*, saber, conocer.
Yachask'an (TS) Que conoce.
Yachasunkiñan (TS) Te conoce (n).
Yaku (YF) Agua sinónimo de *unu*.
Yakupunchau (AG) Día del agua.
Yallpu (YF) Riachuelo de *K'ollana*.
Yana (TS) Negro.
Yanamayu (YF) Río negro.
Yanas (AG) Lugar referencial en *Agua*
Yanawayta (TS) Flor negra.
Yanawiku (LRP) Ave negra semejante a la garza.
Yank'añan (ES) En vano. Derivado de *yank'a*, vano.
Yaque (AG) Interjección de entusiasmo.
Yau (YF) Oye.
Yawar K'ocha (TS) Lago de sangre.
Yawar mayu (LA) Río de sangre. Metáfora con la que se designa a los ríos turbulentos de la época de lluvias. Ritmo musical que se interpreta en ciertos rituales en la que se recurre a la energía.
Yawar punchau (YF) Día de la sangre.
Yawar (YF) Sangre.
Yawarcha. (YF) Sangrecita.
Yawarniki (TS) Tu sangre.
Yawarpak'mi (TS) Para la sangre.
Yaya (LH) Dios. Padre.
Yayayku (DP) Padre nuestro.
Yayayku, hanak'pachapi, kak' (TS) Padre nuestro que estás en los cielos (JMA).
Yunga (EZ) Lugares cálidos de la costa o de la alta amazonia. Se les denomina así a aquellos que nacieron en esos lugares.
Yurak' (TS) Blanco.
Yuyaway (TS) Recuérdame. Viene del verbo *yuyay*, recordar.
Zumbayllu (LRP) Trompo.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

"Warma Kuyay" (amor de niño), en *Signo*, Lima, 1933.

"Warma Kuyay", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

"Agua", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

"Los escoleros", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Canto kechua, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo, Lima, Ediciones del Club del Libro Peruano, 1938.

"Simbolismo y poesía en dos canciones populares quechuas", en *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de octubre y 27 de noviembre de 1938.

Canto kechwa, Lima, Editorial Horizonte, 1989.

"El barranco", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

"El charango", en *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1940.

"Fiesta de Tinta", en *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1940.

"La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental", en *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1940.

"Los rezadores", en *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de enero de 1940.

"Fiesta en Tinta", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.

"Carnaval de Namora", en *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de abril de 1941.

"El nuevo sentido histórico del Cuzco", en *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1941.

"El Varayok', eje de la vida civil del ayllu", en *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1941.

"La feria", en *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de enero de 1941.

"Ritos de la siembra", en *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de marzo de 1941.

"La fiesta de la Cruz, Danza de los 'sijllas'", en *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de julio de 1941.

"Ritos de Cosecha", en *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de julio de 1941.

Yawar Fiesta (Fiesta de sangre), Lima, Editorial Horizonte, 1988.

"Ritos del matrimonio entre indios del Perú", en *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1941.

"El carnaval de Tambobamba", en *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1942.

"El Tasa Tiachiy, fiesta civil del ayllu", en *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de enero de 1942.

"El valor documental de la fiesta del Señor de la Caña", en *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1942.
"Los Wayak'", en *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de julio de 1942.
"El valor documental de la fiesta del señor de la caña", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"El brujo", en *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1943.
"La danza de los sicuris", en *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de marzo de 1943.
"La danza de los sicuris", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"La fiesta de la cruz. Danza de los sijllas", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas", en *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1944.
"En defensa del folklore musical andino", en *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1944.
"El carnaval de Tambobamba", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"La muerte y los funerales", en *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de enero de 1945.
"La amante de la culebra", en *Las Moradas*, Lima, jul.-ago., 1947.
"La amante del cóndor", en *Cantos y cuentos quechuas I*, Lima, Munilibros, 1986.
"Acerca del intenso significado de dos voces quechuas", en *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de junio de 1948.
"La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
"La ciudad de La Paz", en *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de febrero de 1951.
"El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas quechuas", en *Letras peruanas*, año 2, núm. 8, Lima, octubre, 1952.
Diamantes y pedernales, Agua, Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva, 1954.
"Diamantes y pedernales", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"Orovilca", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"La muerte de los Arango", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"Andahuaylinos, alemanes y amueshhas", en *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 18 de noviembre de 1956.
"Breves selecciones de 'insultos' quechuas", en *Folklore Americano*, año IV, núm. 4, Lima, diciembre de 1956.
"José Sabogal y las artes populares en el Perú", en *Folklore Americano*, año IV, núm. 4, Lima, diciembre de 1956.
José María Arguedas y Josafat Roel Pineda, "El mito de Inkarrí", en *Folklore Americano*, Lima, año IV, núm. 4, diciembre de 1956.
"Puquio, una cultura en proceso de cambio", en Ángel Rama [selec. y pról.], *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI Editores, 1981.
"El torito de la piel brillante", en *La mujer peruana*, s.e., Lima, julio, 1957.

"Hijo solo", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"Isicha Puytu", en *Idea*, año VII, núms. 35-36, Perú, noviembre 1957, julio de 1958.
"Canciones quechuas", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"Isicha Puytu", en *Cantos y cuentos quechuas I*, Lima, Munilibros, 1986.
Los ríos profundos, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
Los ríos profundos, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
Los ríos profundos, La Habana, Casa de las Américas, 1965.
"El negociante de harinas", en *La Tribuna*, Lima, 29 de mayo de 1960.
El sexto, Buenos Aires, Editorial Losada, 1979.
El sexto, Barcelona, Laia, 1974.
"El lagarto", en *Idea*, núm. 53, Lima, 1962.
La agonía de Rasu Ñiti, Lima, Taller de Artes Gráficas Ícaro, 1962.
"Los instrumentos musicales y su área de difusión", en *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 8 de julio de 1962.
"Los señores y los indios", en *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 12 de agosto de 1962.
"Notas sobre el folklore peruano", en *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 3 de junio de 1962.
"La agonía de Rasu-Ñiti", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"El forastero", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"¿Qué es el folklore?", en *Cultura y Pueblo*, núm. 1, Lima, Comisión Nacional de Cultura, enero-marzo, 1964.
Todas las sangres, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
"El joven que subió al cielo", en *FACI*, Lima, 1965.
"Yo soy hechura de mi madrastra", en *La cultura en México*, núm. 928, México, 1979, pp. xiv-xvi.
"El sueño del pongo", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"Jetman, haylli. Oda al Jet", en *Katatay*, Lima, Horizonte, 1984.
El sueño del Pongo, Chile, Universitaria, 1969.
"La cultura: un patrimonio difícil de colonizar", en Ángel Rama [selec. y pról.], *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI Editores, 1981.
Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966.
Dioses y hombres del Huarochirí (edición bilingüe), Lima, Museo Nacional de Historia-Instituto de Estudios Peruanos, 1966.
"Huk Doctorkunaman Qayay. Llamado a los doctores", en *Katatay*, Lima, Horizonte, 1966.
Katatay, Lima, Editorial Horizonte, 1984.
"La sierra en el proceso de la cultura peruana", en Ángel Rama [selec. y pról.], *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI Editores, 1981.
Amormundo y todos los cuentos, Lima, Francisco Moncloa, 1967.

"El ayla", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"El horno viejo", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
En colab. con Alejandro Ortiz Rescaniere, "La posesión de la tierra, los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua", en Juan Ossio [comp.], *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.
"Don Antonio", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"La huerta", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
"Mitos quechuas post-hispánicos", en *Amaru*, Lima, julio-septiembre, 1967.
"Puno, otra capital del Perú", en *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 19 de octubre de 1967.
"Mitos quechuas pos-hispánicos", en Juan Ossio [comp.], *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.
"El Arte popular religioso y cultura mestiza", en Ángel Rama [selec. y pról.], *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI Editores, 1981.
"Los wayak'", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"Acerca de la cultura quechua", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"De lo mágico a lo popular. Del vínculo local a lo nacional", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"La canción popular mestiza en el Perú", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
Amormundo, Buenos Aires, Calicanto, 1977.
"De lo mágico y lo popular, del vínculo local al nacional", en *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 30 de junio de 1968.
"No soy un aculturado", en Juan Larco [ed.], *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 3a. ed., Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 281-283.
"La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
"Salvación del arte popular", en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"Inevitable comentario a una idea de Julio Cortázar", en *Cdsd*, 1 de junio de 1969.
"Intervención de J.M.A.", en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos, Arequipa 1965*, Perú, Latinoamericana Editores, 1986.
"Salvación del arte popular", en *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 7 de diciembre de 1969.
"Carta a V. Spasskaya", en *Casa de las Américas*, núm. 99, nov.-dic., 1976, pp. 60-65.
"Razón de ser del indigenismo en el Perú", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
"El indigenismo en el Perú", en *Ideas en torno de Latinoamérica*, México, UNAM, 1986.
El zorro de arriba y el zorro de abajo, Lima, Editorial Horizonte, 1988.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, 3a. ed., Buenos Aires, Losada, 1977, pp. 273-280.
"Epílogo", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Editorial Horizonte, 1988.
El forastero y otros cuentos, Montevideo, Sandino, 1972.
Agua y otros cuentos indígenas, Lima, Washington Delgado [ed.], Carlos Milla Bartres, 1974.
Formación de una cultura nacional indoamericana, selec. y prólogo de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1981.
Recopilación de textos sobre José María Arguedas, La Habana, Casa de Las Américas, 1976.
Señores e indios. Acerca de la cultura quechua, Lima, Mosca Azul, Horizonte, 1976.
Señores e indios. Acerca de la cultura quechua, Ángel Rama [comp. y pról.], Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
"No soy un aculturado", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 431-433.
Relatos completos, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
Cantos y cuentos quechuas (volúmenes I y II), Lima, Munilibros, 1986.
El zorro de arriba y el zorro de abajo, Eve-Marie Fell [coord.], México, CNCA, 1992.
Los ríos profundos, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
"Kechwa", en Jaime Chitulla [selec.], *Kachkaniraqmi*, Lima, s.f.
"Kechwa y castellano", en Jaime Chitulla [selec.], *Kachkaniraqmi*, Lima, s.f.

SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Alemany Bay, Carmen, "Revisión del concepto de neoindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José Mª. Arguedas, Roa Bastos y José Donoso", en *Anthropos*, Revista de documentación científica de la cultura, núm. 128, enero, 1992.
Ayuque Cusipuma, Julián, "El Wamani en La agonía de Rasu Ñiti", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 197-208.
Bellini, Giuseppe, "Función del símbolo en *Los ríos profundos* de J. M.ª Arguedas", en *Anthropos*, núm. 128, Barcelona, enero, 1992.
Biksfalvy, Péter, "Identidad y variedad de los planos narrativos de Arguedas", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de Las Américas, 1976, pp. 123-142.
"Blanco, Hugo y Arguedas, José María - Correspondencia", *Amaru*, 1969, pp. 12-15.
Bourricaud, François, "El tema de la violencia en *Yawar Fiesta*", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 209-225.
Calderón, Alfonso, "Conversando con Arguedas", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 21-30.
Castillo Ochoa, Manuel, "José María Arguedas, el conflicto cultural y la intervención triunfante", en Maruja Martínez y Nelson Manrique [eds.], *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995.

Castro Klaren, Sara, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973.

————, "El duro oficio del creador", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 177-184.

Chitulla, Jaime [selec.], *Kachkaniraqmi* [s.p.i.].

Cornejo Polar, Antonio, "Arguedas, poeta indígena", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 169-176.

————, "El sentido de la narrativa de Arguedas", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 45-72.

————, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973.

————, "Comentario *a Cultura popular y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 16, Lima, 1982, pp. 165-166.

————, "Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena", en *Anthropos*, núm. 128, Barcelona, enero, 1992.

————, "Un ensayo sobre los 'zorros' de Arguedas", en Eve-Marie Fell [coord.], José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, México, CNCA, 1992.

Coulthard, G.R., "Un problema de estilo", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 11-122.

Curutchet, Juan Carlos, "José María Arguedas: peruano universal", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 228, dic., 1968.

Cruz Leal, Petra Iraldes, *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*, Universidad de la Laguna [s.p.i.].

Díaz Ruiz, Ignacio, *Literatura y biografía en José María Arguedas*, México, UNAM, 1991.

Escajadillo, Tomás G., "Entrevista a José María Arguedas", en *Cultura y pueblo*, Lima, núm. 7-8, jul.-dic., 1965, pp. 22-23.

————, "Las señales de un tránsito a la universalidad", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 73-110.

————, "Conversando con Arguedas", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 21-30.

————, "Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los ríos profundos*", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año V, núm. 3, 12, Lima, primer semestre 1979, pp. 57-68.

Escobar, Alberto, *La narración en el Perú. Estudio preliminar*, Lima, 1960.

————, "*El sexto* o el hábito de la libertad", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 285-287.

————, "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 289-299.

————, "La utopía de la lengua en el primer Arguedas", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 12, Lima, 1980.

————, "Arguedas o la utopía de la lengua", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 20, Lima, 1984, pp. 350-352.

Favrè, Henri, "José María Arguedas y yo: ¿un breve encuentro o una cita fustrada?", en *Cuadernos Americanos*, UNAM, núm. 56, México, marzo-abril, 1996.

———, "Arguedas o la utopía de la lengua", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 20, Lima, 1984, pp. 350-352.

Favrè, Henri, "José María Arguedas y yo: ¿un breve encuentro o una cita fustrada?", en *Cuadernos Americanos*, UNAM, núm. 56, México, marzo-abril, 1996.

Forgues, Ronald, *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*, Lima, Horizonte, 1989.

———, "El mito del monolingüismo quechua de Arguedas", en Hildebrando Pérez y Carlos Garayar [eds.], *José María Arguedas. Vida y Obra*, Lima, Amaru, 1991.

González, Galo Francisco, *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres *23 de junio de 1965*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

Huamán López, Carlos, *La danza del supay candela o la estética de la violencia en* Los ríos profundos *de José María Arguedas* (tesis de maestría), México, UNAM, 1996.

———, *Ayacucho canta y baila, Cancionero I*, Lima, Saywa, 1992.

———, "Estética de la violencia: mundos, hombres y palabras en *Los ríos profundos* de José María Arguedas", en *Coatepec*, México, año 6, núm. 6, otoño e invierno, Nueva época, 1997, Revista de la facultad de Humanidades de la UAEM.

———, "Los símbolos andino-quechuas en *Los ríos profundos*", en *Tema y variaciones de Literatura 13*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

Lévano, César, *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Gráfica Labor, 1969.

Lienhard, Martín, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998.

———, "La última novela de Arguedas, Imagen de un lector futuro" (*El zorro de arriba...*), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 12, 2º semestre 1980, pp. 177-196.

———, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.

———, "Tradición oral y novela ('los zorros' en la última novela de José María Arguedas)", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 6, 1977, pp. 81-92.

———, "El zorro de arriba y el zorro de abajo: resurgencia de un sistema literario alternativo", en *Anthropos*, núm. 128, Barcelona, enero, 1992.

———, "Glosario", en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, México, CNCA, 1992.

———, "La 'andinización' del vanguardismo urbano", en Eve-Marie Fell [comp.], José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, México, CNCA, 1992.

Marco, Martos, "Comentario", en Maruja Martínez y Nelson Manrique [eds.], *Amor y Fuego, José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995, pp. 175-180.

Marín, Gladys C., *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.

Martínez, Maruja y Nelson Manrique [eds.], *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995.

Melgar Bao, Ricardo, "Juego de símbolos e identidades e la ciudad protibularia. 'los zorros' de José María Arguedas", en *Antropología americana*, núm. 32, México, julio, 1998.

————, "Entre la mierda y el mal", en *Allpanchis*, Perú, Instituto Pastoral Andino, año XXIX, núm. 49, 1997.

Merino de Zela, Mildred, "Vida y obra de José María Arguedas", en *Revista peruana de cultura*, núm. 13-14, dic., Perú, 1970, pp. 127-145.

————, *José María Arguedas, Vida y obra*, Lima, Concytec [s.f.].

Montoya, Rodrigo, "*Yawar fiesta*: una lectura antropológica", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 12, 2º semestre, Perú, 1980, pp. 55-68.

Moretic, Yerko, "Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 31-44.

Morote Gamboa, Godofredo, *Motivaciones del escritor*, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1988.

Ortega, Julio, "Arguedas: la ambigüedad racial", en *Mundo nuevo*, núm. 14, agosto, 1967, pp. 71-73.

————, "Discurso del suicida", en *Anthropos*, Revista de documentación científica de la cultura, núm. 128, Barcelona, enero, 1992.

"Otras opiniones", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

Pérez, Hildebrando y Carlos Garayar [eds.], *José María Arguedas. Vida y Obra*, Perú, Amaru, 1991.

Perus, Françoise, "Los diarios de los 'zorros'. La problemática de la escritura en la última novela de Arguedas". Conferencia impartida en el II Coloquio "José María Arguedas" de Antropología y literatura, México, ENAH, 1999.

Pinilla, Carmen María, "Arguedas y el conocimiento comprensivo", en Maruja Martínez y Nelson Manrique [eds.], *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995, pp. 209-232.

Pino, Fermín del, "Arguedas en España o la condición mestiza de la Antropología", en Maruja Martínez y Nelson Manrique [eds.], *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995, pp. 23-56.

Portocarrero, Gonzalo, "José María Arguedas. El arte como recreación de la identidad", en Maruja Martínez y Nelson Manrique [eds.], *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995, pp. 365-373.

Rama, Ángel, "Diez problemas para el novelista latinoamericano", en *La novela hispanoamericana*, selec., introd. y notas de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

————, "*Los ríos profundos*, ópera de pobres", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 122, enero-marzo, 1983.

————, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Rivera Martínez, Edgardo, "Arguedas y el neoindigenismo", en Hildebrando Pérez y Carlos Garayar [eds.], *José María Arguedas. Vida y Obra*, Lima, Amaru, 1991.

Rodríguez-Luis, Julio, *Hermenéutica y praxis del indigenismo, la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, FCE, 1980.

Rouillón, José Luis, *Cuentos olvidados y notas críticas a la obra de José María Arguedas*, Lima, Imágenes y Letras, 1973.

Rowe, William, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.

————, *Ensayos Arguedianos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996.

Spina, Vicent, *El modo épico en José María Arguedas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.

Tamayo Herrera, José, "Arguedas, el Cusco y el quechua", en Maruja Martínez y Nelson Manrique [eds.], *Amor y Fuego, José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, 1995, pp. 109-117.

Urrello, Antonio, *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico poética*, Perú, Mejía Baca, 1974.

Vargas Llosa, Mario, Prólogo, en José María Arguedas, *Los ríos profundos*, La Habana, Casa de las Américas, 1966.

————, "Tres notas sobre Arguedas", en *Nueva novela hispanoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1972.

————, "Ensoñación y magia en *Los ríos profundos*", prólogo a *Los ríos profundos*, Caracas, Ayacucho, 1978, pp. IX-XIV.

————, "José María Arguedas. Entre sapos y halcones", en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

————, "La utopía arcaica", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXII, núm. 7, México, marzo, 1978, pp. 1-10.

————, "Arguedas, entre la ideología y la arcadia", en *Todas las sangres*, Madrid, Alianza Editorial/Losada, 1982.

————, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 1996.

Yurkievich, Saúl, "Realismo y tensión lírica en *Los ríos profundos*", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 236-250.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Alva Quiñones, José y Max Silva Tuesta, "Complejo del cholo: problemática en el proceso de identificación del cholo", en *Cuadernos Médicos-sociales*, núms. 6-7, Lima, 1979.

Allpanchis, Perú, Instituto Pastoral Andino, núm. 49, año XXIX, primer semestre, 1997.

Amaru, núm. 3, Lima, jul.-sept., 1967.

Anthropos. Revista de documentos científicos de la cultura, núm. 128, Barcelona, enero, 1992.

Arona, Juan de, *Diccionario de peruanismos*, París, Biblioteca de la cultura peruana, 1938.

————, *Diccionario de Peruanismos*, París, Declée de Brouwer, 1983.

Basadre, Jorge, *Historia de la República*, Lima, Editorial Universitaria, 1972.

Bajtín, Mijáil M., *La poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.

————, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1985.

————, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1993.

Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI Editores, 1983.

————, *Análisis estructural del relato*, México, Premià, 1985.

Bataille, George, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1981.

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá, 1982.

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario, teoría y práctica*, México, UNAM, 1982.

————, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 1998.

Bourricaud, Françoise, "El mito del Inkarrí", en *Folklore Americano*, Lima, año IV, 4 de diciembre de 1956.

Castellanos Guerrero, Alicia, "El indio en el discurso social", en *Memoria*, Cemos, núm. 75, México, marzo, 1995.

Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967.

Cerrón Palomino, Rodolfo, *Diccionario quechua Junín-huanca*, Perú, Ministerio de Educación-IEP, 1976.

Cornejo Polar, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

————, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.

————, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Huamanidades-Universidad Central de Venezuela, 1982.

————, *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.

Cotler, Julio, "Perú: Estado oligárquico y reformismo militar", en *América Latina: historia de medio siglo*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM-Siglo XXI, 1982.

Cuadernos Americanos, vol. CLXXXV, núm. 6, nov.-dic., 1972.

Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 47, Madrid, marzo, 1885.
Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 59, Madrid, nov., 1992.
Cuadernos Médicos-sociales, núms. 6-7, Lima, 1979.
Cultura y Pueblo, núm. 1, Lima, Publicación de la Comisión Nacional de Cultura, enero-marzo, 1964.
Degregori, Carlos Iván, *Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el "problema indígena" en el Perú*, Lima, Celats [s.f.].
Delgado, Washington, *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, Perú, Rickchay Perú, 1984.
Diccionario Ayacucho Chanka (inédito), proporcionado por la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972.
Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
Escajadillo, Tomás G., *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, Lima, Universidad de San Marcos, 1971, mimeo.
Escobar, Alberto, *La narración en el Perú. Estudio preliminar, antología y notas*, Lima, J. Mejía Baca, 1960.
Favre, Henri, *El indigenismo*, FCE, México, 1998.
Florián, Mario, *Panorama de la poesía quechua incaica. Muestrario de la poesía quechua incaica*, Perú [s.f.].
Flores, Ángel, *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981. Historia y Antología IV. La generación de 1940-1969*, México, Siglo XXI Editores, 1982.
Flores Galindo, Alberto, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986.
Folklore Americano, Lima, año II, núm. 22, 1954.
Folklore Americano, Lima, año IV, núm. 4, 1956.
Franco, Carlos, "Nación, Estado y Clases: condiciones del debate en los 80", en *Socialismo y Participación*, Lima, marzo, 1985.
Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, FCE, 1986.
————, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1996.
La Gaceta de Folklore, Comité Permanente de Conceptualización del Folklore, Boletín informativo, núm. 5, año IV, Huancayo, sept. 1996-mar. 1977.
González Prada, Manuel, "Nuestros indios", en *Ideas en torno de Latinoamérica*, México, UNAM-UDUAL, 1986.
Goloboff, Gerardo Mario, "Elementos para un balance del indigenismo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 47, Madrid, marzo 1985.
Guaman Poma de Aiala, Phelipe, *Y no ay remedio...*, en Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado (eds.), Centro de Investigación y Promoción Amazónica, Lima, 1991.
Guaman Poma de Ayala, Felipe, *El primer nueva coronica y buen gobierno*, México, Siglo XXI, 1992.
Guerrero Arias, Patricio, *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina*, Quito, Talleres Abya-Yala, 1993.
Heraud, Javier, *Poesías completas y cartas*, Lima, Peisa, 1976.

Huamán López, Carlos, "Los condenados de Luvina", en *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo* (Selección y edición de Sergio López Mena), México, Editorial Praxis, 1998.

Hurtado Heras, Saúl, *Por las tierrras de Ilón. El realismo mágico en Hombres de maíz*, México, UAEM, 1997.

————, *¿Cuál entonces mi creación?*, Guatemala, Editorial Cultura, 1999.

Ideas en torno de Latinoamérica, México, UNAM, 1995.

Jara, Cromwel, *Montacerdos*, Lima, Lluvia editores, 1981.

Lara, Jesús, *La poesía quechua*, México, FCE, 1979.

Lemogudeuc, Jean Marie, "De la epopeya al drama: las transformaciones del personaje en la novela indigenista peruana", en *Literaturas Andinas*, Jauja, Perú, Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes, segundo semestre, 1988.

Letras peruanas, año 2, núm. 8, Lima, octubre de 1952.

Lira, Jorge A., *Diccionario K'kechua-español*, Kkoskko (Cuzco), Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1944.

Lotman, Yuri, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia, 1996.

López-Baralt, Mercedes, *El retorno del inca: mito y profecía en el mundo andino*, Mdrid, Editorial Playor, 1987.

Loveluck, Juan, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

————, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Universidad de Concepción, Editorial Universitaria, 1963.

Maiacovski, V., *Antología Poética*, Buenos Aires, Losada, 1970.

Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979.

Matto de Turner, Clorinda, *Aves sin nido*, La Habana, Casa de las Américas, 1974.

Meléndez, Concha, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, San Juan, Cordillera, 1970.

————, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, 2a. ed., Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.

Memoria, Cemos, núm. 75, México, marzo de 1995.

Mendizábal Losak, Emilio, *Estructura y función de la cultura andina*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1989.

Millones, Luis, "Un movimiento nativista del siglo XIV: el taki onqoy", en Juan Ossio [comp.], *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.

Miró Quesada, Francisco y Fernando de Szyslo, *Notas sobre la cultura latinoamericana y su destino*, Lima, Industrial Gráfica, 1966.

Mukarovski, Jan, "El significado de la estética", en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gili, 1977.

Nolte Maldonado, Rosa María J., *Quellkcay. Arte y vida de Sarhua*, Lima, Terra Nova-Imagen Editores, 1991.

Noriega, Julio, *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*, Lima, Cep, 1993.
Ortega, Julio, *La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú*, Lima, Ediciones Peisa, 1974.
————, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, FCE, 1988.
Ortiz Rescanieri, Alejandro, *El quechua y el Aymara*, Madrid, Mapfre, 1992.
Ossio, Juan [comp.], *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.
Pacheco, Carlos, "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 29, Lima, 1989, pp. 26-38.
————, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Casa Bello, 1992.
Padilla Bendezú, Abraham, *Guaman Poma el indio cronista dibujante*, México, FCE, 1979.
Perus, Françoise, *Historia y crítica literaria*, La Habana, Casa de las Américas, 1982.
Planas, Pedro, *Los orígenes del APRA*, Lima, Okura, 1986.
Primer Encuentro de Narradores Peruanos, Perú, Latinoamericana Editores, 1969.
Quijano, Aníbal, *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Lima, Mosca azul Editores, 1980.
Quijada Jara, Sergio, *Cantuta flor del Perú*, Lima, Ediciones Capulí, 1986.
Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (vigésima primera edición), España, Espasa-Calpe, 1992.
Rebasa, Lucy, *Los danzaq*, Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1990.
Le retour du Mythe, Universidad de Grenoble, 1981.
Revista de crítica literaria latinoamericana, año V, núm. 3, 12, Lima, Primer semestre, 1979.
Revista Peruana de Cultura, núm. 5, abril, 1965.
Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, 1995.
Riva Agüero, José de la, *La historia en el Perú*, Lima, Universidad Católica [s.f.].
Robles Alarcón, Manuel, *Las fantásticas aventuras del atoj y el diguillo*, Lima, Ediciones del autor, 1974.
Rosental, M.M. y P.F. Iudin, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Akal Editor, 1975.
Salazar Bondy, Sebastián, "La evolución del llamado indigenismo", en *Sur*, Buenos Aires, mar.-abr., 1965.
Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1968.
————, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1992.
Sironeau, Jean-Pierre, "El retorno del mito y lo imaginario sociopolítico", en *Le retour du mythe*, Universidad de Grenoble, 1981.
Soto Ruiz, Clodoaldo, *Diccionario quechua Ayacucho-Chanka*, Perú, Ministerio de Educación-IEP, 1976.
————, *Quechua. Manual de enseñanza*, Perú, IEP Ediciones, 1979.
Tamayo Vargas, Augusto, *Literatura peruana*, tomo I, Perú, Studium Editores, 1977.

Taipe Campos, Godofredo, *Ritos ganaderos andinos*, Lima, Horizonte, 1991.
Torres Rodríguez, Oswaldo, "El simbolismo de los colores en el mundo andino", en *La Gaceta Folklore*, Comité permanente de conceptualización del Folklore, Boletín informativo, núm. 5, año IV, Huancayo, sept., 1996-marzo, 1997.
Urrello, Antonio, "El nuevo indigenismo en el Perú", en *Cuadernos Americanos*, vol. CLXXXV, núm. 6, nov.-dic., México, Taller de la edit., Libros de México, 1972.
Valcárcel, Daniel, *La rebelión de Tupac Amaru*, México, FCE, 1975.
Valderrama, Mariano, "Los planteamientos de Haya de la Torre y de José Carlos Mariátegui sobre el problema indígena y el problema nacional", en Carlos Iván Degregori y otros, *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*, Lima, Celats [s.f.].
——— y Augusta Alfejeme, "El surgimiento de la discusión de la cuestión agraria y del llamado problema indígena", en Carlos Iván Degregori y otros, *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*, Lima, Celats [s.f.].
Vargas Llosa, Mario, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIII, núm. 10, jun. 1969, pp. 29-36.
Vásquez Chalena y Abilio Vergara, *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*, Lima, Cedap-Tarea, 1988.
Vega Garcilaso de la, Inca, *Comentarios Reales*, México, Editorial Porrúa, 1990.
———, *Comentarios Reales*, Lima, Ediciones Nuevo Mundo [s.f.].
Vergara, Abilio, "Entre la utopía y el deseo. Violencia política y canción popular", en *Mirada Antropológica*, vol. I, núm. 2, abril-junio, México, 1994.
——— (coord.), *Yo no creo pero una vez... Ensayos de aparecidos y espantos*, México, JGH Editores-CNCA, 1997.
Vidal Mendoza, Fernando, "El cuento en el Perú (1904-1987)", en *Literaturas Andinas*, año I, núm. 1, Jauja, Perú, Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes, segundo semestre, 1988.
Vienrich, Adolfo, *Fábulas quechuas*, Perú, Instituto de Apoyo Agrario y Ediciones Rickchariy, 1989.
Zavaleta, Carlos, "Algunos mitos o clichés en la narrativa peruana", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 509, Madrid, Gráficos 82, 1992.

Casetes

Dúo Hermanos Pañahua, *Días de amor*, casete, Perú, s.f.
Walter Humala, *"En vivo"*, casete, Perú, s.f.

Pachachaka
Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas
se terminó de imprimir en mayo de 2004
en los talleres de Editorial Color, S.A. de C.V.
Naranjo 96 bis - PB, Col. Santa María
La Ribera, 06400 México, D.F.
El tiraje consta de 1 000 ejemplares.
Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.
Composición tipográfica: Literal, S. de R.L. Mi.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Pachachaka: *puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* es un estudio iluminador de la narrativa del escritor peruano. Obra en frontera entre la cultura quechua y la occidental hispánica; entre lo culto y lo popular, entre la oralidad y la escritura. El autor, Carlos Huamán, es hablante del quechua y del español, poeta, conocedor de su música y sus danzas, y especialista en las literaturas hispánicas. Consigue hacer una "relectura del conjunto de la obra de Arguedas, poniendo énfasis en la cosmovisión quechua-andina, a partir de las huellas ficcionales del mundo representado". Su lectura logra darnos, desde dentro, la imbricación de ambas mentalidades, con lo cual revela la particularidad de la literatura andina en lengua española.

El estudio muestra, con sensibilidad e inteligencia, la fuerza de la memoria popular en la escritura arguediana. Penetra en la música, la danza y sobre todo los mitos y los procesos de simbolización quechuas, con lo cual se abren para el lector ese mundo cultural y nuevas posibilidades de lectura de la narrativa de Arguedas.

ISBN 9-681-21132-4
9 789681 211325

EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO